

Tra memoria e oblio: la dittatura e i crimini franchisti nei romanzi della maturità di Javier Marías

VALERIA POSSI
Università degli Studi di Torino

1. LA TENSIONE FRA IL RICORDO E L'OBLIO IN *CORAZÓN TAN BLANCO*

La narrativa di Marías, a partire dai cosiddetti romanzi della maturità, ovvero le opere pubblicate a partire dal 1986, da *El hombre sentimental*, ha iniziato a sviluppare, nel suo percorso, la tematica del conflitto fra l'oblio e la memoria -relazionata alle vicende storiche della Guerra Civile e della dittatura franchista- che si incarna, nei suoi ultimi romanzi nelle "tensiones [...] que ha vivido la propia sociedad española" (Cuñado, 2004: 2).

La generazione dei narratori contemporanei e all'incirca coetanei di Marías -si parla di autori nati dopo il 1939, anno della fine della guerra e dell'instaurarsi della dittatura- nasce e cresce in un Paese, la Spagna, assoggettato ad un regime dittatoriale in cui vige una rigorosa censura che sfocia spesso in persecuzioni politiche. Essi conoscono da vicino la repressione portata a termine dalla dittatura: ad esempio il padre dell'autore, Julián Marías, filosofo allievo di Ortega y Gasset e professore universitario, "estuvo en el bando republicano durante la Guerra Civil [...] hasta su rendición y aun después" (Marías, 2007b: 409). In seguito, fu tradito da una delazione e incarcerato, rischiando la condanna a morte; la sua carriera ne risentì pesantemente, poiché "se encontró con la hostilidad y el veto del régimen victorioso" (Marías, 2007b: 410) e con il risentimento dello stesso Caudillo che, a malincuore, non poté evitarne l'ingresso nella Real Academia.

Avvenimenti pubblici e privati come il succitato hanno portato questa generazione di scrittori "to the perhaps simplistic yet understandable equation of Spain and Spanishness with Francoism, so that their rebellion against Franco entailed an indissociable repudiation of Spain and any Spanishness" (Grohmann, 2002: 17): è lo stesso Marías, nella sua produzione giornalistica e saggistica, a darci una conferma alla teoria di Grohmann. Nell'articolo *Desde una novela no necesariamente castiza* l'autore, parlando del suo primo romanzo, *Los dominios del lobo*, afferma che "yo no quería hablar de España" (Marías, 2007a: 55), poiché sia lui che i narratori sui contemporanei identificarono ciò che era spagnolo con il franchismo, "y decidimos dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo" (Marías, 2007a: 56).

La Guerra Civile e gli anni successivi della dittatura diventano una sorta di tabù che questi narratori non riescono ad affrontare apertamente, prima a causa della situazione politica -Marías pubblica *Los dominios del lobo* nel 1971, quattro anni prima della morte di Francisco Franco- e in seguito per una reticenza riscontrabile in tutta la società spagnola.

Il passaggio ad un regime democratico avviene infatti pacificamente e senza azioni militari -se si esclude il tentativo di golpe organizzato il 23 febbraio 1981 dal tenente colonnello Antonio Tejero, che voleva riportare il Paese ad una dittatura

militare-: in questo contesto, l'unico modo per far sì che venisse mantenuta la pace in Spagna apparve la stipulazione di un *pacto de olvido* -pacto del olvido- che evitasse di ricordare i crimini di guerra e le successive repressioni della fazione vincitrice. Questa "pacificazione sociale attraverso l'oblio" (Rosatelli, 2009: 56) ha impedito quindi una giustizia riparatrice e un'indagine storica che solo molto di recente ha potuto svilupparsi, in particolare in seguito alla legge 52/2007 del 26 dicembre 2007, conosciuta anche come 'legge della memoria storica'. È degli ultimissimi anni lo sviluppo di "un crescente interesse sociale verso il «recupero della memoria» dei vinti della guerra e degli oppositori alla dittatura" (Rosatelli, 2009: 57), interesse che coinvolge la totalità della società e in primo luogo anche gli intellettuali.

La Spagna viene dunque rifiutata in quanto tradizione letteraria, ma soprattutto in quanto scenario. I primi romanzi di Marías fino a *El hombre sentimental* -con l'eccezione del successivo *Todas las almas*, la cui vicenda si svolge interamente ad Oxford-, infatti, non menzionano mai il Paese di provenienza dell'autore, occupandosi di temi e riferimenti estranei alla Spagna.

Questi testi presuppongono un "alejamiento de modelos literarios nacionales, la aproximación a literaturas extranjeras" (Cuñado, 2004: 27), una tendenza che continuerà anche nelle opere della maturità, nelle quali le tragedie di un autore straniero, Shakespeare, diventano un ipotesto fondamentale. È proprio grazie alle opere del drammaturgo inglese che Marías cerca di portare a termine una sorta di riconciliazione con la Storia spagnola, che finalmente riacquista la propria centralità e smette di essere ignorata o nascostamente allusa, uscendo coscientemente da quell'epoca "fundamentada en la negación del ayer y hasta casi del hoy" (Marías, 2001: 11).

Fino a *Corazón tan blanco*, però, la storia spagnola è piuttosto celata nella vita privata e familiare dei narratori o dei personaggi con cui questi entrano in contatto che indagata apertamente; nei romanzi della maturità, Marías compie un progressivo riavvicinamento alla Storia che può essere riassunto, secondo la critica Isabel Cuñado, in tre momenti fondamentali:

(1) una época de rechazo escapista de lo español, (2) un acercamiento progresivo a la traumática historia nacional encriptada en el ámbito doméstico y, finalmente, (3) el recuerdo explícito de la guerra civil y la dictadura junto con el reconocimiento articulado de sus efectos en el presente (Cuñado, 2004: 3-4).

È sempre Cuñado che, intitolando il suo libro dedicato alla narrativa di Javier Marías *El espectro de la herencia*, sottolinea fin dal principio del suo lavoro la centralità della figura del fantasma nei romanzi del narratore spagnolo, identificando nelle presenze spettrali "el eje fundamental que articula la obra mariense" (Cuñado, 2004: 3).

La figura del fantasma assume rilevanza nell'ottica della dimensione mnemonica e storica della narrativa di Marías poiché "la tensión entre el olvido impuesto y el pasado incómodo que se resiste a desaparecer se traduce [...] en experiencias de extrañamiento y espectralidad" (Cuñado, 2004: 9), richiamando le tesi esposte da Freud nel saggio *Il perturbante*, in cui si afferma che "l'elemento spaventoso è costituito da qualcosa di rimosso che si ripresenta" (Freud, 1976: 87). La storia

spagnola così a lungo accuratamente evitata e rimossa dalle trame dei romanzi ritornerebbe dunque, nella visione di Cuñado, anche in quei testi in cui è assente esplicitamente proprio sotto forma di presenza fantasmatica, poiché “la construcción de lo simbólico en la novela servirá como [...] distanciamiento de los hechos reales” (Fernández, 2003: 572).

La presenza spettrale più chiaramente riconoscibile è dunque il fantasma, e davvero l'intera opera di Marías ne è pervasa. Cuñado arriva a dire che “la literatura de Marías es una casa encantada” (Cuñado, 2004: 29), poiché è piena di fenomeni stranianti, irrazionali, che generano inquietudine in primo luogo negli stessi narratori: fantasmi, spettri, sensazioni di incantamento, personaggi che si assomigliano a tal punto da credersi sosia, come ad esempio Guillermo e Bill in *Corazón tan blanco*. Anche lo Spagnolo, in *Todas las almas*, è assillato da presenze fantasmatiche, e ne ha paura: una delle sue fissazioni riguarda le scarpe, perché “la visión de unos zapatos vacíos me hace imaginar sobre ellos a la persona que los ha llevado o podría llevarlos puestos, y verla de hecho a mi lado – fuera de los zapatos – o no verla en absoluto me desazona terriblemente” (Marías, 2009: 33); lo stesso Leone di Napoli, narratore di *El hombre sentimental*, prova una spiacevole sensazione ad incontrare i rappresentanti di commercio negli alberghi in cui soggiorna poiché, nonostante si renda conto della profonda differenza fra lui e questi ultimi, “sin embargo esto no quita para que a veces, en el viajante destruido o a punto de destruirse, yo haya creído ver una sombra o una anticipación de lo que me aguarda” (Marías, 1999: 29)¹.

A parte Víctor -la voce narrante ed il protagonista della vicenda di *Mañana en la batalla piensa en mí-*, che parlando del proprio lavoro si definisce un “escritor fantasma” (Marías, 2006b: 110), molti altri personaggi sembrano spaventati da questa possibile comunanza con una presenza soprannaturale, e così lo Spagnolo nega che il se stesso che sta scrivendo la storia accadutagli a Oxford due anni prima sia il se stesso che l'ha vissuta, “lo parece, pero no es el mismo. [...] El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador” (Marías, 2009: 17). Ranz, invece, forse a causa della sua età più avanzata o forse per un'assunzione di responsabilità che il narratore di *Todas las almas* vuole rigettare, accetta di essere diventato il fantasma, o meglio l'ombra, di colui che era quarant'anni prima, rovesciando, nella confessione in cui racconta l'omicidio della prima moglie a Luisa, il senso delle stesse parole utilizzate dallo Spagnolo:

el de entonces soy yo todavía, o si no soy él soy su prolongación, o su sombra, o su heredero, o su usurpador. No hay ningún otro que se le parezca tanto. Si no fuera yo [...] entonces él no sería nadie y resultaría que no habría ocurrido lo que ocurrió. Soy lo más parecido que queda a él, en todo caso, y a alguien deben pertenecer esos recuerdos (Marías, 2006a: 274).

Inoltre, il costante ritorno degli stessi nomi che designano personaggi diversi fra loro ma, a volte, uniti da un unico destino -è il caso della prima moglie di Ranz e di Gloria, la sorellina di Marta e Luisa di *Mañana en la batalla piensa en mí*, che muore da

¹ Il corsivo è mio.

bambina in circostanze inspiegabili- crea una serie di echi fantasmatici che suscitano straniamento nei protagonisti e nei lettori, poiché, come afferma Freud, anche “la ripetizione, [...] in determinate condizioni e con il concorso di talune circostanze, suscita un senso di perturbamento” (Freud, 1976: 83), si tratti di nomi, numeri, dettagli o addirittura di una medesima situazione completa.

Ognuno di questi narratori è spaventato da presenze e ritorni soprannaturali poiché passano tutti senza eccezione, nel periodo della storia che raccontano, attraverso uno stato di turbamento che ha modificato il corso della loro esistenza. A partire dal Leone di Napoli, che ammette di vivere da quando ha conosciuto Natalia “bajo el influjo desconocido de un fortísimo capricho” (Marías, 1999: 101), ritroviamo la stessa sensazione nello Spagnolo, che ha vissuto e racconta “mi estancia en la ciudad de Oxford, [...] la historia de una perturbación” (Marías, 2009: 67), e anche in Víctor, il quale fin dalla morte di Marta entra in uno stato di “ensoñación” (Marías, 2006b: 70) e che anzi afferma di essersi trasformato nel filo che unisce il mondo dei vivi con quello dei morti, credendosi addirittura ‘abitato’ dalla donna:

hay un verbo inglés, *to haunt*, hay un verbo francés, *hanter*, [...] que denominan lo que los fantasmas hacen con los lugares y las personas que frecuentan o acechan o revisitan. [...] Tal vez el vínculo se limitara a eso, a una especie de encantamiento o *haunting*, que si bien se mira no es otra cosa que la condenación del recuerdo (Marías, 2006b: 83).

Il fantasma spaventa dunque proprio per questo legame che impone con il passato, perché fa rivivere ciò che in altro modo non potrebbe, e infatti Juan si trova anch’egli in uno stato di malessere accomunabile a quello degli altri narratori poiché “percibe en las vidas de las personas cercanas a él la amenaza de algo inefable que procede del pasado” (Cuñado, 2004: 47).

Il fantasma, di fatto, rivela un trauma, che in questo caso porta con sé un’ossessione per il passato che ci riporta indiscutibilmente all’evoluzione dell’opera di Marías: Cuñado afferma che è attraverso questa figura che si compie il passaggio verso lo svelamento della storia spagnola, lo spettro “apuntando a la disyunción entre lo que se sabe colectivamente y lo que individualmente se siente. Al señalar esta diferencia, el fantasma pasa de ser una percepción individual a convertirse en un fenómeno social” (Cuñado, 2004: 23).

L’ossessione per il passato risiede saldamente nei narratori di Marías, specialmente nell’idea per cui anche ciò che di fatto non forma parte della vita presente, che si è scartato, abita l’attualità. Ci troviamo al cospetto della convivenza dei mondi possibili e reali, della *negra espalda del tiempo*.

Questa sensazione è palesata nel passaggio detto ‘del cubo de la basura’ di *Todas las almas*, in cui lo Spagnolo, osservando il secchio della pattumiera che ha in casa durante tutta una giornata, dice che “cada vez que uno se acerca al cubo y echa en él algo, vuelve a tener contacto con las cosas que tiró en las horas previas, y eso es lo que le da un sentido de la continuidad” (Marías, 2009: 83). È come se, stando nel presente, rivivessero in quel momento i tempi passati ma anche le cose che avrebbero potuto succedere ma non sono accadute a vantaggio di altre. Sempre nello stesso romanzo incontriamo un personaggio rivelatore di questa visione del mondo, il portiere del college dove lavora il narratore, del quale egli ci racconta che “Will no sabía

literalmente el día en que vivía, [...] cada mañana la pasaba en un año distinto, viajando por el tiempo adelante y atrás a su voluntad, o, mejor dicho, sin su voluntad” (Marías, 2009: 18). Per lui “todas las almas están vivas” (Marías, 2009: 216), e per questo motivo nello Spagnolo, “a sus ojos puros e intemporales, volvían a vivir su propio pasado rutinario aquellos Dr Magill, y Dr Myer, y Mr Brome, [...] algunos ya muertos y otros jubilados” (Marías, 2009: 21): è come se il narratore fosse *haunted* come Víctor, abitato dai fantasmi dei suoi predecessori e, quel che sembra peggiore, di alcuni morti.

Secondo Cuñado, nei romanzi di Marías non esisterebbe quindi un tempo cronologico bensì fantasmatico, che può essere spiegato in questo modo:

mientras el tiempo lineal se basa en un sistema de exclusión (lo que estaba antes ya no está), en el tiempo fantasmal nada ha acabado ni ha desaparecido, ofreciendo otra manera de entender la relación del individuo con el pasado (Cuñado, 2004: 135).

Nella Oxford di *Todas las almas* il tempo è dunque del tipo suggerito da Cuñado, ovvero fantasmatico, del quale la cabina di Will è una sorta di riproduzione in scala: la stessa vicenda narrata sembra inserirsi come una parentesi temporale nella vita del narratore, senza avere alcuna relazione con il suo passato o con il suo futuro.

È la stessa città a sembrare “estática y conservada en almíbar” (Marías, 2009: 216), e si ha la sensazione che nelle sue strade possano rivivere i morti, non solo sotto forma di fantasmi ma anche sotto quella di destino: è per questo motivo che lo Spagnolo è così turbato dalla figura di John Gawsorth -l’unico personaggio reale inserito nella vicenda del romanzo- e dai mendicanti di Oxford, perché ha paura che un giorno potrebbe diventare come loro.

Lo Spagnolo afferma a più riprese che, a suo avviso, “los tiempos nunca son muy distintos, aunque lo parezca” (Marías, 2009: 193), e questa convivenza dei tempi e dei mondi possibili con quello reale trasmette ai narratori il senso di straniamento indicato in precedenza. Esso proviene principalmente dal fatto che, come osserva Freud, “il perturbante rientra in un genere di spavento che si riferisce a cose da lungo tempo conosciute e familiari” (Freud, 1976: 68), in quanto la parola tedesca che lo indica, *unheimlich*, è la negazione ed il contrario di *heimlich*, che si riferisce a qualcosa di casalingo, familiare o nativo.

L’insorgenza del perturbante avviene quindi, per questi narratori, proprio a causa di queste apparizioni di fantasmi, ma ciò che è importante sottolineare, per la linea di indagine che intendo abbozzare, è il fatto che *unheimlich* significhi contemporaneamente qualcosa di familiare, che è rinchiuso nell’intimità della casa, e quindi, per estensione, anche ciò che è tenuto celato alla vita pubblica. Perturbante sarebbe quindi “tutto ciò che doveva rimanere segreto ma è venuto alla luce” (Freud, 1976: 72): possiamo dubitare che nella visione storica di Marías questi fantasmi ricorrenti non siano altro che il ritorno di ricordi legati alla Guerra Civile e alla dittatura che stanno lottando per sconfiggere l’oblio e che quindi sconvolgono proprio perché erano ormai creduti rimossi? Oltretutto, per Freud, queste esperienze perturbanti riguardano in moltissimi casi qualcosa che era ritenuto conosciuto e familiare e che d’un tratto mostra una faccia di sé sconosciuta e inquietante, esattamente come l’immagine di Ranz, che da padre di famiglia, pur con tutti i difetti

possibili, si converte in spietato e freddo uxoricida, svelando appunto ciò che sarebbe dovuto rimanere occulto.

Freud sostiene inoltre che ciò che è represso riappare ogni volta che trova una nuova conferma, e in *Corazón tan blanco* questa ipotesi si invererebbe con l'ossessivo ritorno delle scene del *Macbeth* all'interno della narrazione: ogni volta che Juan si trova di fronte ad un crimine che assomiglia a quello del padre, come nel caso della conversazione di Miriam e Guillermo, riecheggiano in lui le frasi pronunciate da Lady Macbeth. Allo stesso modo, le frasi del *Riccardo III* continuano a ripresentarsi nella mente di Víctor ogni qualvolta egli sente il peso della propria colpa o lo riconosce in altri, come Eduardo Deán, o ancora quando prova rimorsi nei confronti della ex moglie Celia.

In *Mañana en la batalla piensa en mí* Víctor si identifica infatti con il Riccardo III di Shakespeare proprio a causa del ritorno di fantasmi di cui entrambi sono vittime -il primo del fantasma di Marta, la donna che muore tra le sue braccia all'inizio della narrazione, il secondo degli spettri delle persone da lui stesso condannate a morte-, ma egli decide di "ahuyentar sus fantasmas a través de la narración" (Wood, 2005: 133), e quindi attraverso la scrittura. Questo però non fa altro che aumentare il suo senso di incantamento, facendo sì che egli non se ne senta mai liberato del tutto, nemmeno dopo la confessione alla sorella di Marta, Luisa, poiché ogni "registro -la escritura, la traducción, la pintura, la grabación de un mensaje- es igualmente el espectro de la realidad, un espectro alienador a la vez que mediador de la relación con el pasado" (Cuñado, 2004: 50). Per questo motivo anche la ripetizione ossessiva di enunciazioni da parte di Juan che troviamo nella narrazione di *Corazón tan blanco* non porta alcun sollievo al narratore: ogni eco, ogni frase ripresa letteralmente fa aumentare il senso di irrealtà e la sensazione di vivere al cospetto di fantasmi. Sensazione amplificata inoltre da un romanzo all'altro, poiché tutta la narrativa di Marías è fatta di rimandi e *leitmotiv* che ricorrono incessantemente da un'opera all'altra. Sembrerebbe il linguaggio stesso, dunque, a creare un effetto spettrale, ricollegando in questo modo la tematica storica alla riflessione metanarrativa, altro cardine centrale dell'opera di Marías.

Le presenze fantasmatiche cui ho qui solo potuto accennare simboleggiano dunque in qualche modo il rapporto scomodo ed evitato con la Storia spagnola, ed in particolare con i crimini perpetrati durante la Guerra Civile e la dittatura successiva. È solo con *Corazón tan blanco* che l'atteggiamento dell'autore nei confronti della memoria storica subisce un sensibile cambiamento, tentando un riavvicinamento ad essa non più celato dietro le vicende familiari dei protagonisti o nelle figure spettrali che costellano l'intera opera. Fino a questo romanzo, infatti,

il tempo degli eventi quotidiani, familiari si è individualizzato e separato dal tempo della vita storica collettiva della totalità sociale. [...] Anche se *astrattamente* il tempo è rimasto unitario, *nel senso dell'intreccio* esso si è invece sdoppiato: [...] gli intrecci (storici) sono diventati qualcosa di specificamente distinto dagli intrecci della vita privata (Bachtin, 2007: 356),

o meglio sono stati eliminati dal panorama della narrazione, arrivando fino alla creazione di uno sfondo completamente anonimo in cui ambientare le vicende.

A partire da *Corazón tan blanco*, dunque, avviene un cambio significativo, una sorta di allegorizzazione della storia spagnola nella vicenda familiare di Juan, in cui l'assassinio compiuto dal padre si verrebbe ad identificare con i crimini -impuniti, proprio come quello di Ranz- della dittatura franchista, portando a compimento la riunificazione dei due tempi indicati da Bachtin in uno solo, cercando di "trovare un aspetto storico per la vita privata e di mostrare la storia «in modo familiare»" (Bachtin, 2007: 365).

Tuttavia, ancora in quest'opera, e fino a *Mañana en la batalla piensa en mí*, assistiamo al conflitto fra l'oblio e la memoria, fra l'occultamento e il riconoscimento dei fatti che è già presente in tutti i romanzi della maturità. Nonostante *El hombre sentimental* e *Todas las almas* si qualificano come prodotti di uno sforzo di scrittura compiuto per evitare che le vicende narrate possano cadere nella dimenticanza, in essi sono già presenti le tensioni che in *Corazón tan blanco* riacquistano una nuova bellicosa vitalità.

Come già sottolinea Fernández, è interessante notare che tutti i romanzi di Marías "ponen en escena una apremiante necesidad de ocultar y olvidar el pasado, manchado por crímenes sin castigo" (Fernández, 2003: 535), ricreando nella narrazione quel *pacto del olvido* stipulato all'interno della società spagnola, che si è tradotto nella

ausencia de reflexión política y sociológica sobre el pasado. Pero esta negación colectiva no consiguió borrar el pasado incómodo [...] sino sólo convertirlo en un problema mal enterrado con cuyo retorno fantasmal habrían de enfrentarse tarde o temprano los españoles (Cuñado, 2004: 21).

L'unico rimedio contro un passato incombente e percepito come un peso sembra essere, per il momento, l'oblio o la decisione di non sapere: in questo modo si cerca quindi di evitare la conoscenza e l'obbligo che questa porta con sé di ricostruire l'esperienza in una storia narrabile.

Già il Leone di Napoli esprimeva, nonostante la decisione di rielaborare ciò che gli era accaduto in un racconto scritto, il suo senso di fastidio nei confronti dei tempi passati, affermando che "es el recuerdo y el tiempo lejano y la mezcla lo que más detesto y lo que siempre he intentado rebajar y negar, y enterrar a medida que se iba formando" (Marías, 1999: 23)², rifuggendo così la "responsabilidad ética del recuerdo" (Cuñado, 2004: 19), che viene letteralmente sepolto negli angoli più remoti della psiche.

Il primo personaggio che si rende conto dello scontro fra la necessità del silenzio o del ricordo, e lo assume su di sé senza reticenze, è Toby Rylands di *Todas las almas*, fermamente convinto che "ningún secreto puede ser guardado para siempre para todo el mundo, sino que está obligado a encontrar al menos un destinatario una vez en la vida, una vez en la vida de ese secreto" (Marías, 2009: 149): in questo caso, però, sembra quasi che sia il segreto a doversi rivelare autonomamente, e che non spetti alle persone raccontarlo o, nel caso di un crimine, cercare di scoprirlo. Anche Juan, convinto sostenitore della necessità del segreto, è obbligato a rendersi conto che "el secreto no tiene carácter propio, lo determinan la ocultación y el silencio, o la cautela, o también

² Il corsivo è mio.

el olvido” (Marías, 2006a: 224): è quindi responsabilità delle persone, e non di un ente a sé stante che può decidere di rivelarsi o occultarsi in modo indipendente.

Dell’avviso di Rylands, ad ogni modo, è anche Luisa di *Corazón tan blanco*, che in una vivace discussione con il marito sull’opportunità di indagare il passato di Ranz e il suo primo, misterioso matrimonio, afferma che “todo es contable. Basta con empezar, una palabra tras otra. [...] Yo no creo que a nada se le pase el tiempo, todo está ahí, esperando a que se lo haga volver” (Marías, 2006a: 157). Questa sua asserzione è inoltre importante per il ruolo che essa svolge nel romanzo -come vedremo in seguito- e anche perché trasmette un messaggio che sta diventando sempre più centrale nella narrativa di Marías, ovvero che il passato *può* e *deve* tornare: basta volerlo. Non ci sono scuse e paure che possano giustificarne il silenzio.

Nel caso di Luisa, però, è forse facile parlare, poiché il segreto che vuole svelare, interrompendo la catena della menzogna, non è suo, in nessun senso: si tratta infatti della storia di Ranz, che non è nemmeno un suo parente, solo il suocero. Scoprire la verità sul suo primo matrimonio è per lei un fatto legato esclusivamente alla curiosità, anche perché nulla di ciò che potrebbe venire a sapere avrebbe alcuna ricaduta sulla sua esistenza. Ma se il personaggio è coinvolto? Se è suo il segreto che deve smettere di essere tale? Anche in questo caso i comportamenti dei diversi protagonisti cambiano con l’evolversi della narrativa di Marías, partendo da Toby Rylands, il quale, nonostante affermi che ogni storia celata ha comunque bisogno prima o poi di un destinatario, decide di non raccontare la sua allo Spagnolo, e muore senza averla forse mai rivelata a nessuno.

In *Mañana en la batalla piensa en mí* troviamo ben due personaggi che hanno un segreto che li opprime, il narratore, Víctor, ed Eduardo Deán: il primo ha assistito alla morte di Marta e subito non è stato in grado di fare nulla, né di chiamare la famiglia della donna, né di rivelare in seguito la sua presenza la notte del decesso. Oltretutto, quando decide di mettersi in contatto con i Téllez e chiede aiuto all’amico Ruibérriz de Torres, è ancora incapace di raccontare il motivo per cui vuole farlo e quindi ciò che gli è successo: per Víctor, i tempi non sono ancora maturi. Ben presto però egli sente la necessità di togliersi quel peso dalla coscienza, e cerca in tutti i modi di essere scoperto; riesce infine a farsi riconoscere dalla sorella della donna, e solo allora può ammettere a sé stesso che “era sólo eso lo que yo perseguía, salir de la penumbra y dejar de guardar un secreto y encerrar un misterio. [...] Conté. Conté” (Marías, 2006b: 265). Proprio come Deán racconta a lui, a sua volta, cosa è successo a Londra a Eva García Valle.

Nonostante il fatto che per alcuni personaggi esista la necessità di raccontare la propria storia, e che la narrativa di Marías si avvicini progressivamente a questa posizione, in *Corazón tan blanco* notiamo una forte reticenza alla rivelazione della verità, qualunque essa sia. L’unica che si fa carico dell’assunzione di responsabilità - che passa attraverso la conoscenza- di ciò che è successo è Luisa, la quale però svolge un ruolo marginale nella narrazione, anche se di fatto è colei che spinge Ranz alla confessione. La moglie di Juan non può imporre al narratore e al padre di quest’ultimo la sua visione del mondo poiché è sentita come ancora estranea alla famiglia, e la sua insistenza nel voler svelare il passato di Ranz è vista come una minaccia alla stabilità del nucleo familiare, dato che quest’ultimo basa la propria sicurezza e tranquillità su

una rigida divisione dei ruoli, che permette di salvaguardare “un presente costante de olvido y silencio [que] resguarda a la vez la eterna juventud y el dinero malhabido” (Fernández, 2003: 558). L’eterna gioventù di cui parla Fernández è ovviamente quella di Ranz, il quale nella narrazione appare sempre giovane e in forma: la sua prestanza è collegata al ruolo che egli ancora conserva in famiglia ma che è presto destinato a perdere -con il matrimonio di Juan è nato un nuovo nucleo familiare, che sottrae importanza a quello di provenienza e investe il narratore di una responsabilità mai avuta in precedenza-, e non solamente a causa del peso morale che porta con sé la sua confessione a Luisa.

Ranz rappresenta il passato, come è destino di tutti i genitori i cui figli si allontanano dalla casa paterna per iniziare una nuova vita, ma nel romanzo rappresenta ancora più chiaramente il passato spagnolo della dittatura, poiché egli è sicuramente connivente con il regime franchista, che gli garantisce stabilità economica e prestigio sociale. È lo stesso Juan, infatti, a presentarci Ranz dicendo che

el exceso o fortuna de mi padre consiste en cuadros y alguna escultura, sobre todo en cuadros y en numerosos dibujos. Ahora está retirado, pero durante muchos años (años de Franco y también luego) fue uno de los expertos de plantilla del Museo del Prado (Marías, 2006a: 119-120).

Non solo: la sua vita sembra essere talmente influenzata dalla mentalità e dai modi di agire di una dittatura militare che egli non esita a trasferirsi a Cuba negli anni Cinquanta per lavorare al servizio di Batista, e approfitta in maniera disonesta delle tensioni militari che avvengono in diversi Paesi per arricchire la propria collezione privata di opere d’arte, senza scrupoli.

Il passato della famiglia di Juan si presenta quindi in partenza come poco limpido, e l’assassinio di Ranz, avvenuto quarant’anni prima, non fa che confermare l’atmosfera criminale che sembra avvolgere questi personaggi. È poi necessario sottolineare che il riferimento al lasso temporale di quattro decenni non è affatto gratuito da parte dell’autore, e serve a ribadire ulteriormente le connessioni di Ranz con il regime franchista ma soprattutto la dimensione storica e politica celata nella vicenda familiare del narratore, inverando l’affermazione di Fernández per cui *Corazón tan blanco* racconterebbe “el proceso de renovación de los pactos de silencio sobre el pasado criminal” (Fernández, 2003: 577).

È evidente quindi il motivo per cui, in tutto il testo, il ricordo viene percepito come una minaccia che non permette di ricreare una versione della storia falsa e manipolata: è per questo che il personaggio di Berta, ad esempio, afferma che

el vídeo [...] es un invento infernal, ha acabado [...] con la posibilidad de engañarse y contarse después las cosas de manera distinta de como ocurrieron. Ha acabado con el recuerdo, que era imperfecto y manipulable, selectivo y variable. Ahora uno no puede recordar a su gusto lo que está registrado (Marías, 2006a: 178)³.

Hayden White, a questo proposito, sostiene la tesi che gli infiniti *replay* televisivi di un evento, storico o meno, non fanno altro che incrementare la confusione invece di

³ Il corsivo è mio.

chiarificarlo, provocando così “un diffuso disorientamento cognitivo, per non parlare della disperazione di non essere in grado di identificare i singoli elementi degli eventi in modo tale da rendere possibile un’analisi obiettiva delle cause e delle conseguenze” (White, 2007: 110).

L’unico modo per accettare il passato sembra essere quello di manipolarlo a proprio piacimento, tacendo o modificando gli episodi che si vogliono passare sotto silenzio, ed è proprio quello che cerca di fare Juan, sia nella sua condotta che nella sua esposizione. Il narratore cerca di vivere in una continua negazione del passato, come vediamo in particolar modo in due episodi; innanzitutto, egli afferma che “cuando llego de un viaje lo primero que hago es deshacer la maleta y guardarlo todo en su sitio y la propia maleta en su armario, para acelerar el olvido de que he viajado” (Marías, 2006a: 237).

Juan cerca quindi di proteggere il proprio presente dall’ombra funesta del passato, cancellando immediatamente ogni traccia che possa ricordarglielo, quand’anche si tratti di un semplice viaggio, o ricorrendo al denaro per far tacere una voce che si insinua nella sua vita per spingerlo a riflettere sui tempi remoti. È emblematico di questo suo atteggiamento il passaggio in cui egli decide di pagare un suonatore di organetto per farlo allontanare dal luogo in cui si trova, poiché la musica gli impedisce di concentrarsi sul lavoro. Sono le parole scelte in questo caso a rivelare il fastidio di Juan, che già avevamo individuato nel Leone di Napoli, per tutto ciò che simboleggia il passato; egli infatti racconta che

ayer oí sonar un organillo extrañamente desde la calle, ya no quedan apenas, *un vestigio del pasado*. [...] Sonaba demasiado fuerte y me impedía el trabajo, *su sonido era demasiado evocador* para que pudiera concentrarme en nada (Marías, 2006a: 111)⁴.

Qualsiasi cosa che ricordi il passato viene ridotta al silenzio: Juan è convinto della bontà della sua condotta, condividendo l’atteggiamento omertoso di Ranz -che il giorno del matrimonio con Luisa gli consiglia di non raccontare mai i suoi segreti alla consorte-, ma soprattutto quello di sua madre Juana, la quale evita di condividere il destino suicida della sorella Teresa poiché “nunca supo nada de todo esto y tuvo la generosidad de no acosarme nunca a preguntas sobre la muerte de su hermana. [...] Quizá ella sabía que era mejor no saber, si había algo que saber y yo no había contado” (Marías, 2006a: 274-275). Nel caso di Teresa, la conoscenza è stata così disastrosa da significare la morte: Juana e suo figlio rifiutano di incorrere in quel rischio, e l’oblio e il silenzio consentono loro di continuare a vivere senza rievocare il passato.

Juan persiste nella sua condotta anche nell’organizzazione della propria narrazione, che si regge sulla digressione e sulla ripetizione: le due tecniche permettono di creare un alto grado di confusione che avvolge il passato e lo distorce per renderlo familiare. Per questo motivo Fernández intitola il suo saggio *Contar para olvidar*, poiché la dissoluzione del passato criminale in un racconto ambiguo è proprio ciò che persegue il narratore, riscrivendo la storia del primo matrimonio del padre per eliminare dall’omicidio di Gloria la sua carica negativa ed efferata.

⁴ Il corsivo è mio.

La ripetizione di scene sempre uguali a sé stesse -la conversazione fra Miriam e Guillermo, l'istigazione di Lady Macbeth a Macbeth, l'assassinio di Gloria da parte di Ranz- crea "una concepción de la historia y de los relatos que termina nivelando los hechos reales con los ficticios o, más bien, la realidad con la representación: todo texto entra en lo representado y por lo tanto distinto de lo real" (Fernández, 2003: 571). Inoltre, la reiterazione costante di uno stesso episodio prepara il terreno per la confessione di Ranz, che diventa un'ulteriore variazione sul tema e perde così la propria forza, impedendo la formulazione di un giudizio, etico o politico -se leggiamo l'omicidio di Gloria alla luce dei crimini franchisti-, e lasciando l'assassinio impunito anche a livello morale: dopo l'ammissione della colpa e la rievocazione dell'uxoricidio, nulla muta nelle vite dei personaggi.

L'unica cosa che resta è l'ambiguo desiderio di Juan di raccontare la storia del padre, desiderio provato e rigettato, eppure assecondato: egli apre la propria narrazione con l'emblematica frase "no he querido saber pero he sabido" (Marías, 2006a: 19), esplicitando l'indecisione e la doppiezza di fondo del proprio atteggiamento. Juan non è un detective, ma un semplice osservatore, passivo, come già era lo Spagnolo e come sarà anche Víctor.

Nonostante Juan decida alla fine di scrivere ed affrontare la verità del padre, non è lui che ha provocato la confessione; egli sarebbe rimasto fermo nella propria passività se non fosse intervenuta la moglie Luisa, che, come abbiamo detto, è convinta della necessità di svelare ogni segreto, di trovare un destinatario per ogni fatto occultato. Luisa è l'unico personaggio -insieme a Clare Bayes di *Todas las almas*- che è capace

de generar otro tipo de texto, inquietante y perturbador, que explicita el trasfondo que sería mejor olvidar. En *Todas las almas* y en *Corazón tan blanco*, el narrador recibirá estas historias ocultas gracias a las artes femeninas, sentado en una cama, en pasiva actitud infantil (Fernández, 2003: 540).

Luisa rappresenta il desiderio di riscattare il passato: questo non è scomparso per sempre ma è solo nascosto, è come se si fosse assopito, e dunque non è stato eliminato dall'orizzonte del presente. Ci viene qui in aiuto una metafora ricorrente in *Negra espalda del tiempo*, che simboleggia la necessità del ricordo e la persistenza di ciò che ha già smesso di esistere ma che ancora riverbera nel presente. Per spiegare la convivenza dei tempi, Marías afferma che

todo es más misterioso, es más bien una prolongación artificial, atenuadora e inerte de lo que ya ha cesado y una resistencia protocolaria a ceder el paso o a señalar el inicio de lo que llega, como esas farolas que permanecen encendidas todavía un rato cuando ya ha amanecido en las grandes ciudades. [...] En esa hora [...] se produce durante breves momentos la manifestación visible - esto es, la metáfora - de cómo se conduce y en qué consiste el respetuoso tempo. [...] Esas luces eléctricas fingen que todavía es de noche y que su concurso es aún necesario (Marías, 2006c: 122).

La luce dei lampioni che rimangono accesi all'alba richiama l'episodio di *Corazón tan blanco* della 'vaca Verum-Verum', che continua a far risuonare la propria voce dagli stomaci dei suoi assassini e che, grazie alla simbolicità del suo nome -*verum*,

in latino, significa *verità*-, rammenta la persistenza del ricordo nel presente, ma più nello specifico richiama la necessità di svelare un giorno la verità: ciò che è stato negato e rimosso deve essere riconosciuto e narrato.

È proprio questo l'asse attorno cui si articola tutto il romanzo, il malessere di Juan provocato in lui dalla lotta fra il bisogno di parlare e quello di tacere, che viene esplicitato fin dalle prime pagine, attraverso le presenze della cubana Miriam e della moglie Luisa. La prima donna rappresenta il crimine in quanto ripercorre nelle intenzioni la vicenda di Ranz, mentre la seconda è colei che, con pazienza e tenacia, riuscirà a far tornare alla luce l'omicidio del suocero: simbolicamente, Juan è attirato da entrambe -e quindi da tutto ciò che rappresentano- mentre si trova sul balcone dell'albergo a L'Avana, con Luisa indisposta a letto e Miriam che urla al suo indirizzo dalla strada, avendolo scambiato per Guillermo. In quel momento, mentre la moglie si rende conto della presenza della donna e reclama il narratore al suo fianco, egli afferma che "notaba con fuerza las dos presencias que casi me paralizaban y enmudecían, una fuera y otra dentro, ante mis ojos y ante mi espalda, cómo era posible, me sentía obligado hacia ambas" (Marías, 2006a: 36). Dopo un attimo di incertezza, Juan riesce finalmente a decidere di rientrare in camera da letto e aiutare Luisa, proprio come decide, dopo aver ascoltato l'ammissione di colpa del padre, di raccontarne la storia, di smettere di tacere, in realtà più per "asimilar los hechos" (Navarro Gil, 2003: 205) che per un bisogno di giustizia che si è risvegliato in lui: non dobbiamo mai dimenticare che il narratore non condanna il padre, bensì si limita ad ascoltarne la storia e a continuare la propria vita come se nulla fosse accaduto.

La verità però è ormai stata rivelata, e solo grazie all'intervento di Luisa, la quale con la sua indagine effettua una "llamada a la responsabilidad ética de la memoria" (Cuñado, 2004: 139) che sarà presente in tutti i personaggi e i romanzi successivi dell'autore. Con la vittoria della posizione ideologica di questa donna assistiamo allo svelamento, nella narrativa di Marías, della tematica storica: "la Historia traumática ha esperado largos años para entrar en el ámbito de lo decible" (Cuñado, 2004: 25), ma da questo momento è stata -quasi- completamente sdoganata, e può essere raccontata apertamente. Grazie a Luisa entriamo metaforicamente nell'epoca della Transizione e la superiamo: il *pacto del olvido*, almeno a livello letterario, perde la propria funzione, viene rimpiazzato dal ricordo e, finalmente, dalla verità.

2. UN'ALLEGORIA DELLA TRANSIZIONE: DA *CORAZÓN TAN BLANCO A MAÑANA EN LA BATALLA PIENSA EN MÍ*

Come abbiamo rapidamente mostrato, e come sottolinea acutamente Fernández, *Corazón tan blanco* "no habla directamente del pacto de silencio sobre los crímenes franquistas que se consolidó en la transición de la dictadura a la democracia, pero sí lo representa" (Fernández, 2003: 529), poiché la trama del romanzo mostra la necessità di "establecer acuerdos entre partes para sostener un presente sumido en el olvido y expone largamente los peligros que se conjuran cuando esos acuerdos no están articulados y el pasado puede resurgir" (Fernández, 2003: 529).

Nell'economia della narrazione, il patto di silenzio riscontrabile è sicuramente quello stabilito, a forza, fra Ranz e suo figlio Juan: non si tratta di un reciproco accordo che entrambi i contraenti si impegnano a rispettare, poiché il narratore cerca più volte

di indagare il passato del padre -in realtà con scarso successo-, bensì di una convenzione che si instaura fra i due e che è dovuta più al desiderio di Ranz di continuare a mantenere i suoi segreti che al disinteresse del figlio. Il narratore, quasi a voler scusare la propria ignoranza, dice che “no es solamente que los hijos tarden mucho en enterarse por quiénes fueron sus padres antes de conocerlos, [...] sino que los padres se acostumbra a no despertar curiosidad alguna y callar sobre sí mismos ante sus vástagos” (Marías, 2006a: 133).

La figura del padre è emblematica in tutta la narrativa di Marías, e specialmente in questo romanzo, poiché è attraverso quest'ultima che avviene la rievocazione del passato, storico e personale, in quanto “personifica toda una generación: la que sobrevivió la guerra civil y cuatro décadas de dictadura franquista y que, más tarde en la transición a la democracia, prefirió callar y olvidar los crímenes” (Cuñado, 2004: 6). Nel caso di Ranz, però, il personaggio non è solo responsabile in quanto testimone o sopravvissuto, ma è egli stesso ad aver commesso alcuni crimini, che vengono simboleggiati dall'omicidio della moglie Gloria e che fan sì che in lui si sviluppi l'identità fra la biografia e le colpe della dittatura. Come se non bastasse, il difficile rapporto fra Juan e il padre -che si concretizza nella tenacia con cui il narratore rifiuta, anche se solo fra sé e sé, i mobili e i quadri che gli vengono donati per l'appartamento nuovo da Ranz, e che lo fanno assomigliare sempre di più alla casa in cui è cresciuto- sembra essere incrementato dall'ambiguità di quest'ultimo, che evidenzia ulteriormente la connessione fra il ritratto paterno e la relazione traumatica che “la sociedad española mantiene con los crímenes históricos” (Cuñado, 2004: 111). Ciononostante, Juan accetta alla fine sia il patto di silenzio con il padre sia la possibilità che quest'ultimo abbia commesso delle azioni inenarrabili, anche se, prima di venire a conoscenza dell'uxoricidio, è convinto che si tratti di piccole o grandi corruzioni relazionate al lavoro di Ranz e al suo benessere economico. Possiamo notare questo suo atteggiamento dal fatto che egli non si interroghi mai veramente sulla provenienza del denaro paterno, e che giunga a concludere che “nada repugna de lo que se forma parte, nada de lo que se convierte en costumbre” (Marías, 2006a: 172): questa frase può anticipare la mancata condanna dell'assassinio da parte di Juan -poiché l'omicida è parte della sua famiglia-, ma è un ragionamento che, in quest'ottica di indagine, può essere esteso anche a livello storico e politico.

È in questo contesto che fa la sua apparizione Luisa, la donna che il narratore sposa poco prima dell'inizio della vicenda che racconta, e che è anzi il motivo scatenante della conoscenza di ciò che si accinge a scrivere. Il suo ingresso nell'orizzonte familiare porta necessariamente con sé la redistribuzione di quei ruoli accennati in precedenza: facendo confessare Ranz, Luisa si pone nella posizione di nuova custode del segreto, e fa sì che si arrivi ad un nuovo accordo, ad un nuovo *pacto del olvido* fra le parti (Fernández, 2003: 558).

Questo personaggio assume una speciale valenza simbolica a partire dalla sua entrata in scena, dal primo incontro con Juan, avvenuto in occasione di un colloquio fra un politico inglese e uno spagnolo in cui entrambi dovevano svolgere il ruolo di interpreti, e in cui la giovane donna era presente in veste di “intérprete guardia (intérpretes de seguridad, los llaman, o intérpretes-red, con lo que se acaba denominando ‘el red’ o ‘la red’, muy feo)” (Marías, 2006a: 73).

Luisa è presente al colloquio per controllare che Juan traduca correttamente la conversazione dei due politici, ma quando il narratore, in varie occasioni, aggiunge delle parole o le cambia per pilotare il discorso, lei non interviene a rettificare la traduzione, nonostante l'uomo sembri provocare più volte una sua reazione, che non arriva.

Alla fine dell'incontro, Juan ripensa al suo operato e al comportamento della donna e conclude soddisfatto che "no me delató, no me desmintió, no intervino, permaneció callada, y pensé que si me permitía aquello podría permitírmelo todo a lo largo de mi vida entera, o de mi media vida aún no vivida" (Marías, 2006a: 83).

Perché il silenzio di Luisa sembra essere così importante per il narratore? Fernández concentra la sua attenzione sul ruolo del personaggio, il ruolo di interprete *red*; ciò che secondo il critico è interessante è che, trovandosi Juan a tradurre una conversazione dall'inglese allo spagnolo e viceversa, se egli volesse trasporre il significato della parola *red* dall'inglese -che in spagnolo significa *rete*-, come fa moltissime volte durante la narrazione soffermandosi sui termini più disparati, dovrebbe renderlo con *rosso*, e quindi Luisa sarebbe indicata come *la rossa*. Detto in questo modo, la donna assumerebbe un significato aggiunto, simboleggiando lo schieramento politico sconfitto durante la Guerra Civile e perseguitato durante la dittatura, quello dei socialisti e dei comunisti. Questo dato è molto importante poiché il *pacto del olvido* si è potuto instaurare proprio grazie al silenzio accordato dalle forze politiche di sinistra, che avrebbero potuto richiedere una giustizia riparatrice all'epoca della Transizione, risvegliando antichi rancori in grado di mettere in serio pericolo il passaggio alla democrazia.

Il silenzio della donna è una chiave fondamentale nella lettura storica del romanzo, poiché è lei che spinge Ranz alla confessione, che vuole indagare il suo crimine, ma è anche vero che fa ormai parte di una generazione che non ha vissuto la guerra e che è lontana non solo cronologicamente ma anche emotivamente da quei fatti di sangue. Non è un caso che, quando il suocero sta per rivelarle l'omicidio di Gloria e ripensa alla morte di Teresa, causata proprio dalla conoscenza di quel delitto, Luisa lo rassicuri dicendo che "yo no me voy a matar por algo ocurrido hace cuarenta años, sea lo que sea" (Marías, 2006a: 273). Questo perché la moglie di Juan, il membro più recente della famiglia,

representa cabalmente lo que los nuevos tiempos exigen para establecer los pactos de convivencia y apaciguar el pasado: es una roja que no está dispuesta a perder la vida por algo ocurrido cuarenta años atrás. [...] Prefiere participar del silencio necesario (Fernández, 2003: 565)

per continuare a vivere pacificamente.

Luisa non ha però solo un ruolo negativo, poiché nonostante prenda la decisione di non denunciare Ranz, svolge comunque le proprie indagini, arrivando a scoprire l'omicidio e avendo il coraggio di affrontare il passato, che a Juan manca; per questo motivo, la donna "becomes the narrator's mediator between the secret and its reception, as though he feared direct contact with that knowledge" (Grohmann, 2002: 213), come se lo sguardo rivolto al passato, all'indietro, potesse ferire: sono esemplari

i casi di Edipo, che dopo aver saputo la verità si acceca, e di Orfeo, che perde per sempre la sua Euridice per essersi voltato a controllarne la presenza.

Il romanzo fornisce dunque vari indizi per essere letto anche in chiave politica “como una alegoría de la transición española” (Pittarello, 2006: 11); è il matrimonio di Juan e Luisa a chiarire questa lettura, quando il narratore chiama l’unione “cambio de estado” (Marías, 2006a: 27), e in base a questa scelta delle parole “es demasiado fuerte la tentación de leer el doble sentido de esta cita, traicionándola con un cambio de mayúsculas: [...] *solamente hemos cambiado de [E]stado*” (Fernández, 2003: 566). Questa tentazione è però in parte giustificata dalla descrizione del matrimonio che compie Juan, che sembra riferirsi proprio alla costruzione della democrazia e ad un cambio di regime politico, più che all’organizzazione di una nuova vita e una nuova casa. Il narratore afferma infatti che bisogna “dedicarse a ello, precisamente, al matrimonio, como si fuera la construcción y tarea más importantes que ante sí se tienen” (Marías, 2006a: 26), e continua dicendo che

ese cambio, así pues, obliga a que nada siga como entonces, y más aún si, como suele ocurrir, el cambio se ha visto precedido y anunciado por un esfuerzo común, cuya principal manifestación visible es la artificiosa preparación de una casa común, una casa que no existía para uno ni para otro, sino que debe ser inaugurada por los dos (Marías, 2006a: 28).

Proprio come Juan e Luisa iniziano la loro vita insieme nella casa appena costruita, Marías inizia una nuova fase narrativa, che acquista una rilevanza mai avuta prima nel romanzo successivo, *Mañana en la batalla piensa en mí*, già a partire dal titolo, la cui battaglia, richiamata come un *leitmotiv* in tutta la narrazione, può essere ragionevolmente riferita alla Guerra Civile.

In questo romanzo rientra poi in scena una delle tragedie storiche di Shakespeare, il *Riccardo III*, che ci permette accennare brevemente un’analisi dell’importanza del drammaturgo inglese nella visione storica di Marías e soprattutto nella sua evoluzione narrativa.

Grazie al *Riccardo III* il narratore riesce infatti ad accostarsi per la prima volta, senza reticenze né travestimenti allegorici, ai ricordi tragici della Guerra Civile e della dittatura di Franco, anche perché questa è una tragedia in cui hanno grande rilevanza i passi in cui si stigmatizza la figura del tiranno e il suo regno di sangue e terrore, ma anche le battute di personaggi che rievocano gli orrori della Guerra delle Due Rose. È lo stesso Riccardo ad riportare alla luce per primo quella guerra fratricida, in un dialogo con la regina Margherita ed altri personaggi minori:

Ere you were queen ay, your husband king,
I was a pack-horse in his great affairs;
[...]
In all which time, you and your husband Grey
Were factious for the House of Lancaster:
And Rivers, so were you. Was not your husband
In Margaret’s battle at Saint Albans slain?
Let me put in your minds, if you forget,
What you have been ere this, and what you are.
[...]

Poor Clarence did forsake his father Warwick,
Ay, and forswore himself - which Jesus pardon -
[...]
To fight on Edward's party for the crown:
And for his meed, poor lord, he is mew'd up (Shakespeare, 2007: 48-50).

È questo un dato significativo e molto interessante, anche perché Riccardo viene visto da una parte della critica “come un flagello ordinato dal cielo o dall’inferno [...] per punire i misfatti perpetrati dalle due illustri casate in lotta, [...] il forsennato spettacolo delle *guerre civili*” (Gabrieli, 2007: XLI)⁵, e in seguito all’assunzione violenta del potere ha trasformato l’Inghilterra in un “slaughter-house” (Shakespeare, 2007: 198). È nelle parole di Margherita che egli viene appunto definito come

Hell's black intelligencer,
Only reserv'd their factor to buy souls
And send them thither (Shakespeare, 2007: 222-224),

richiamando forse, se il paragone non appare troppo azzardato, la figura di Francisco Franco, il militare ribelle che pone fine con la sua vittoria alla Guerra Civile per instaurare però in seguito una sanguinosa dittatura in cui vengono eliminati oppositori politici ma anche vecchi alleati ritenuti ormai pericolosi. In questo senso dunque la storia spagnola si accosterebbe alla vicenda e alla figura di Riccardo III, identificandolo con il Caudillo come se quest’ultimo fosse anch’egli un flagello inviato, forse non dal cielo, per punire gli orrori di una guerra fratricida.

Il patto di silenzio che ancora vigeva nel romanzo precedente sembra essere ormai superato, e in *Mañana en la batalla piensa en mí* gli accostamenti fra l’Inghilterra della tirannia e delle guerre civili e la Spagna franchista sono chiaramente esplicitati: il film *Campanadas a medianoche* cui assiste il re spagnolo Only the Lonely e che è ispirata anche al Riccardo III “había sido rodada en España, [...] pero pasaba en Inglaterra y uno se lo creía pese a ver esos sitios tan conocidos, [...] todo parecía Inglaterra, una cosa extraña, ver lo que uno sabe que es su país y creer que sea Inglaterra en una pantalla” (Marías, 2006b: 149). Questa affermazione del re, che comunica ancora un senso di incertezza, è poi chiarita più avanti dallo stesso narratore, che ripensando alla conversazione con il monarca svela le somiglianze intravviste fra le due situazioni e dice apertamente “España que era Inglaterra” (Marías, 2006b: 174), togliendoci ogni dubbio circa la comunanza che vuole suggerirci fra le due guerre.

È sempre attraverso la figura del re che viene poi espressa la necessità di sviluppare una storia narrabile della Guerra Civile e della dittatura, o meglio di allontanare, grazie alla creazione di un’immagine artificiosa, il passato criminale che ha ancora forti connessioni con il presente proprio attraverso la sua persona, e infatti Víctor è chiamato al suo servizio per scrivergli un discorso attraverso cui elaborare “un relato que borre el pasado [...] que lo une con asesinos” (Fernández, 2003: 537). Il silenzio viene violato poiché è sempre Only the Lonely a fare espliciti riferimenti al recente passato dittatoriale, con tutto ciò che questo comporta, in particolare l’aver dovuto scendere a patti con criminali e l’aver dovuto stringerne le “manos manchadas

⁵ Il corsivo è mio.

de sangre” (Marías, 2006b: 145). Per sopravvivere al ricordo si deve ripartire da zero e costruire una nuova realtà, nella quale però i fatti passati non devono più essere obliati, ma ricordati proficuamente, come un costante ammonimento per evitarne la ripetizione, che era proprio ciò di cui Juan aveva paura, poiché in *Corazón tan blanco* la storia era ancora ritenuta sterile, incapace di insegnare qualsiasi cosa.

È per questo motivo che in *Mañana en la batalla piensa en mí* Marías fa chiari riferimenti al passato storico spagnolo, inserendo per la prima volta nella sua narrativa la parola *franchismo* -parlando di Juan Téllez e anche dei “periodistas [...] de las viejas escuelas franquista y antifranquista” (Marías, 2006b: 108)-, e facendo analogie che appaiono a volte leggermente audaci e fuori luogo ma che non fanno altro che chiarire la volontà del narratore di smettere di dimenticare il passato, come quando, in ben due occasioni, i passanti che si riparano dalla pioggia gli fanno ritornare alla mente quelle persone che invece, durante la guerra, cercavano riparo dalle bombe. Gli incisi su questo argomento sono lunghi e dettagliati, e ne riporterò uno quasi interamente per far sì che si possa notare l’esplicita volontà dell’autore di non nascondersi ulteriormente dietro metafore e allusioni, ma di affrontare, direi quasi a viso aperto, i terribili ricordi del conflitto:

empezó a llover ávidamente. [...] En el plazo de medio minuto vimos amontonarse gente de la calle a la puerta del restaurante, vimos correr a mujeres y hombres y niños para protegerse de lo que venía dal cielo, siempre como los hombres y mujeres y niños de los años treinta en esta misma ciudad entonces sitiada, que corrían buscando refugio para protegerse también de lo que venía del cielo y de los cañonazos que venían de las afueras, [...] las afueras y el cielo como la mayor amenaza de los transeúntes que buscaban las aceras no enfiladas como las buscaban ahora bajo la tormenta, pues esta lluvia era sesgada por causa del viento y las balas de los cañones tenían más probabilidades de alcanzar una u otra acera según el cerro desde el que disparaban los sitiadores, dos años y medio de la vida de todos sitiando y siendo sitiados (Marías, 2006b: 169).

Ogni minima cosa fa venire in mente a Víctor la Guerra Civile, e i continui rimandi all’efferatezza della Guerra delle Due Rose che ritroviamo nella tragedia di Shakespeare, insieme all’identificazione portata a termine fra Spagna e Inghilterra, appaiono come un’ulteriore conferma dell’interesse di Marías per la componente storica e politica della tragedia, e gli consentono quel riavvicinamento alla Spagna che sarà portato a termine nella trilogia *Tu rostro mañana*. Una volta infranto il tabù grazie all’aiuto del drammaturgo inglese, il romanziere spagnolo è ora libero e capace di accostarsi alla materia storica autonomamente, ricostruendo in quest’opera “episodios concretos de la guerra civil, de modo que el pasado histórico adquiere un peso explícito relevante” (Cuñado, 2004: 7).

Con *Mañana en la batalla piensa en mí*, dal punto di vista dell’approccio alla materia storica, si chiude un’importante tappa della narrativa di Marías, iniziata con il riavvicinamento geografico alla Spagna avvenuto a partire da *El hombre sentimental* e conclusasi con l’accettazione del “reconocimiento y convivencia con los fantasmas del pasado” (Cuñado, 2004: 92). Per formulare ipotesi più approfondite, si potrà analizzare dettagliatamente *Tu rostro mañana* ed aspettare la pubblicazione di una nuova opera,

che potrà forse confermare o smentire l'argomentazione che ho qui brevemente esposto.

Bibliografia

- BACHTIN, Michail (2007) *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- 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*, Tomo LI, pp. 527-579.
- FREUD, Sigmund (1976) "Il perturbante" in Sigmund Freud, *Un bambino viene battuto e altri scritti 1919-1920*, Roma, Netwon Compton, pp. 65-99.
- GABRIELI, Vittorio (2007) "Prefazione" in William Shakespeare, *Riccardo III*, Milano, Garzanti, pp. XXXVII-L.
- GROHMANN, Alexis (2002) *Coming into one's own: the novelistic development of Javier Marías*, Amsterdam, Rodopi.
- MARÍAS, Javier (1999) *El hombre sentimental*, Madrid, Alfaguara.
- (2001) "Diario de Zürich", in Maarten Steenmeijr, ed., *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam, Rodopi, pp. 11-28.
- (2006a) *Corazón tan blanco*, Barcelona, Mondadori.
- (2006b) *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Mondadori.
- (2006c) *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, Mondadori.
- (2007a) *Literatura y fantasma*, Barcelona, Mondadori.
- (2007b) *Vida del fantasma*, Barcelona, Mondadori.
- (2009) *Todas las almas*, Barcelona, Mondadori.
- NAVARRO GIL, Sandra (2003) "La voz del narrador en las novelas del Javier Marías" in *Revista de literatura*, vol. enero-junio, pp. 199-210.
- PITTARELLO, Elide (2006) "Prólogo" in Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Mondadori, pp. 7-12.
- ROSATELLI, Jacopo (2009) "Fra memoria storica e *restorative justice*: il caso spagnolo", *Teoria politica*, vol. 1, Milano, Franco Angeli, pp. 55-76.
- SHAKESPEARE, William (2007) *Riccardo III*, Milano, Garzanti.
- WHITE, Hayden (2007) *Forme di storia*, Roma, Carocci.
- WOOD, Gareth (2005) "La nieve que cae: algunos antecedentes literarios y fílmicos de una imagen en *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías" in Irene Andrés-

Suárez y Ana Casas, ed., *Cuadernos de narrativa: Javier Marías. Coloquio Intrernacional. 10-12 de noviembre de 2003. Grand Séminaire de Neuchâtel, Madrid, Arco Libros, pp. 125-135.*

