

# Una certa idea di *Patria*: la semantica del silenzio in un paese di muti

LUCA BREUSA

Universidad Autónoma de Madrid

## Riassunto

Il conflitto armato tra lo Stato e l'organizzazione terroristica Euskadi Ta Askatasuna (ETA), che per oltre quarant'anni ha insanguinato la Spagna, assume nel romanzo *Patria* (2016) di Fernando Aramburu i tratti intimi e quotidiani di un contrasto sociale profondamente radicato nell'esperienza individuale dei protagonisti. Tra i molti interrogativi uno in particolare pervade l'intera stesura del romanzo: che cos'è la patria? L'autore ci mette in guardia dalla strumentalizzazione di questo termine operata dal nazionalismo, mentre attraverso la contrapposizione delle diverse prospettive dei personaggi il concetto di patria assume una forma poliedrica apparentemente impossibile da definire. La comunicazione, caratterizzata nella quotidianità da un peculiare rapporto tra il silenzio e la parola, diventa l'elemento centrale per delimitare i confini di ipotetiche patrie individuali e di una sola utopica patria collettiva.

## Resumen

La lucha armada entre el Estado y la organización terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA), que ensangrentó España durante más de cuarenta años, asume en la novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu los matices íntimos y diarios de un conflicto social que está profundamente enraizado en las experiencias individuales de los protagonistas. Entre las numerosas cuestiones que se plantean en la obra, destaca el cuestionamiento respecto a lo que es la patria. El autor nos pone en guardia contra la instrumentalización sufrida por esta palabra, debido a la propaganda nacionalista. Por medio de la contraposición entre las diferentes perspectivas de los personajes, la patria se presenta como una entidad poliédrica indefinible. La comunicación en la cotidianidad, caracterizada por relaciones variables entre el silencio y la palabra, llega a ser el elemento esencial para trazar a la vez las fronteras de unas hipotéticas patrias individuales y de una utópica patria colectiva.



Quando la letteratura si fa veicolo di una determinata ideologia o di uno schieramento politico, l'attività del critico si complica a causa dell'istintiva tentazione di accreditare, o viceversa rifiutare, l'interpretazione della realtà fornita dal testo, rischiando in tal modo di esprimere nel corso della propria analisi dei giudizi di verità. Da questo punto di vista, il romanzo *Patria* di Fernando Aramburu, pubblicato nel 2016 da Tusquets, ha generato un forte dibattito e pareri contrastanti spesso dovuti, almeno in parte, all'evidente compromesso assunto dallo scrittore con l'obiettivo di porre "en marcha la derrota literaria de ETA" (Aramburu, 2016: 554). Queste parole, pronunciate nel libro da un romanziere anonimo intervenuto durante una manifestazione contro gli attentati terroristici dell'ETA, riassumono con grande efficacia lo stesso progetto più volte ribadito dall'autore reale: "Frente a la narrativa que convierte al criminal en héroe, postulo la urgencia de un relato que desenmascare al agresor, revele su crueldad y rebata sus pretextos" (Gascón, 2017). Tuttavia, a prescindere dall'esplicita presa di posizione

di Aramburu, ritengo indispensabile ai fini di una corretta comprensione dell'opera cercare di rispondere per mezzo dell'analisi testuale a una domanda per nulla banale: che cos'è la patria? Infatti, per quanto possa apparire scontato individuare nella patria basca il soggetto del titolo, e di fatto dell'intero romanzo, risulta di gran lunga più problematico definire in cosa realmente essa consista.

La vicenda è ambientata nei Paesi Baschi, durante il conflitto armato divenuto tristemente famoso a livello internazionale per gli attentati compiuti dai militanti di Euskadi Ta Askatasuna (espressione euskera, la cui traduzione letterale sarebbe "Paese basco e libertà"), meglio nota con l'acronimo di ETA. Risale al 1959 l'atto di fondazione di questa organizzazione dal forte stampo nazionalista, nata nel seno degli ambienti accademici di San Sebastián e di Bilbao, dove da quasi un decennio gli studenti universitari del gruppo Ekin (letteralmente "iniziare, intraprendere, fare") stavano cercando di promuovere la lingua e la cultura basca. Il romanzo ripercorre gli ultimi trent'anni della lotta armata - con brevi cenni a eventi accaduti anteriormente - durante i quali il conflitto sembrava a tutti gli effetti inarrestabile e il "principio de la espiral acción-represión-acción", per cui "la represión y la acción revolucionaria crecen juntas y se condicionan mutuamente" (Letamendia Belzunce, 1975: 311), aveva raggiunto il proprio culmine. Fernando Aramburu, nato a San Sebastián proprio nel 1959 e quindi testimone diretto del crescente fanatismo politico che di lì a pochi anni avrebbe contagiato buona parte dei suoi compaesani, sviscera la dimensione umana e privata di questo conflitto, rappresentando nella vita quotidiana degli individui la frattura sociale provocata dal nazionalismo: per questo motivo *Patria* è stato definito da R. Lafuente (Europa Press, 2017), ricalcando la celebre formula balzachiana, "la historia íntima del País Vasco".

Sorprende in particolar modo come l'autore riesca a riprodurre una situazione di conflitto non solo all'interno della narrazione, ma anche nella struttura compositiva del romanzo. Seguendo la terminologia di Gérard Genette (1972: 72) potremmo affermare che la frattura subita dalla società basca si ripercuote in *Patria* tanto sul livello della storia ("histoire"), quanto su quello del racconto ("récit"). Per quanto concerne il primo aspetto, Aramburu narra le vicissitudini di due famiglie, originarie di un piccolo paese della provincia di Guipúzcoa, la cui passata amicizia sembra irrimediabilmente infranta a causa di un attentato: il Txato subisce le estorsioni dell'ETA e in seguito al mancato pagamento viene giustiziato davanti alla porta di casa, proprio sotto gli occhi della moglie, Bittori; non molto tempo più tardi Joxe Mari, il figlio maggiore di Joxian e Miren, amici intimi della vittima, sarà dichiarato colpevole di quella stessa imboscata in quanto appartenente alla cellula terrorista locale.

È il 20 ottobre 2011: la narrazione prende avvio nel momento in cui tutti i media dello Stato trasmettono il comunicato ufficiale della deposizione delle armi annunciata dall'ETA. La fine del conflitto tuttavia non rappresenta l'estinguersi delle ostilità, ma al contrario accentua la frattura sociale, serpeggiante nel silenzio del paese, tra coloro che si considerano vittime del terrorismo e chi, ormai tradito dal naufragio dell'utopia di cui era portatore il movimento per la liberazione di Euskadi (nome vernacolo della regione basca), si sente vittima dello Stato, "ahora somos víctimas de las víctimas" (Aramburu, 2016: 79). È un momento decisivo, poiché la lotta armata si ripercuote a un livello molto più intimo, in quanto scontro tra il rifiuto di rievocare un passato doloroso e il bisogno di riportare a galla tutta la verità sull'accaduto. In questo clima la narrazione si vede costretta a procedere per continui salti temporali, talora spinta dal tormentoso richiamo della memoria individuale, talaltra orientata al superamento collettivo del conflitto. Il ritorno in paese di Bittori, ormai malata e decisa a scoprire la verità sull'omicidio di suo marito prima che sia troppo tardi, suscita incredulità tra gli abitanti, ma soprattutto scatena la rabbia di Miren, fanatizzata "por instinto materno" (Aramburu, 2016: 69) e per questo strenua sostenitrice della legittimità della guerra indipendentista. Questa spaccatura è in un certo senso il rispecchiarsi di una quotidianità afflitta dai drammi privati e

dalle angosce dei rispettivi figli. Infatti le preoccupazioni, i litigi e le discussioni, molto comuni quando non addirittura banali nelle loro dinamiche, quasi sempre risultano acuiti dalla profonda incomunicabilità a cui i rapporti umani sembrano arrendersi, tanto tra le mura domestiche, quanto all'interno di una società più ampia. L'ostinata ricerca di Bittori non trova l'immediato sostegno dei figli, così come la rinuncia alla felicità da parte di Xabier, principale causa del fallimento nella relazione con Aránzazu, si contrappone alla tenace determinazione della sorella, Nerea, disposta a tutto, anche a condividere suo marito con sconosciute amanti occasionali, pur di non sentirsi totalmente privata del piacere. Inoltre l'assenza di comunicazione può essere imposta, come avviene al Txato, emarginato in paese e costretto a tacere in casa per il bene dei propri famigliari. Allo stesso modo Joxe Mari, Arantxa e Gorka subiscono in diversa misura l'atteggiamento autoritario della madre, da cui si proteggono attraverso l'interiorizzazione profonda dei propri sentimenti e un atteggiamento di aperta conflittualità nei confronti di chiunque non rispetti il loro silenzio. In tal senso si rivela emblematico l'isolamento di Joxian: remissivo e taciturno per natura, non solo è portato a evitare sistematicamente il confronto, ma con la morte dell'amico e l'incarcerazione del figlio viene perfino privato di una vera controparte narrativa. Bittori viene costretta a lasciare il paese; il Txato consuma i suoi ultimi mesi nel terrore; Nerea deve rinunciare alla speranza di diventare madre e Xabier si nega qualsiasi forma, anche minima, di felicità; Miren sente su di sé il destino dell'intera famiglia; Joxian si arrende al pensiero di non vivere abbastanza a lungo per assistere alla liberazione del figlio; Gorka nasconde al fratello e ai genitori il suo amore per Ramuntxo; Arantxa è prigioniera del proprio corpo a causa di un ictus tanto quanto lo è Joxe Mari, rinchiuso in carcere per gli errori commessi: la solitudine, in molti casi forzata, è la caratteristica fondamentale di questi personaggi.

Se analizziamo la struttura narrativa notiamo come la persuasività del romanzo sia frutto di un'architettura coerente alle finalità dell'autore. Gli eventi sono narrati da un narratore eterodiegetico a "focalisation interne multiple" (Genette, 1972: 206-211), il quale non solo adotta i diversi punti di vista dei protagonisti principali, ma a più riprese si avvale degli spostamenti prospettici per raccontare il medesimo avvenimento secondo l'esperienza individuale di soggetti differenti<sup>1</sup>. L'alternanza dei punti focali, oltre a determinare la dimensione poliedrica della realtà così narrata, dà vita a un impianto contrastivo in grado di rappresentare efficacemente lo scontro tra i personaggi e le gerarchie delle rispettive famiglie: i diversi punti di vista gravitano intorno alle due "matriarche", Bittori e Miren, che fin dalle prime pagine del libro dominano la scena e appaiono inamovibili nelle loro opposte convinzioni. La risolutezza delle madri viene vinta dalla progressiva indipendenza acquisita dagli altri membri della famiglia, le cui interazioni favoriscono l'incontro tra le due donne e con esse il convergere nel capitolo finale delle loro differenti prospettive. Tanto la storia (significato) quanto il racconto (significante) suggeriscono dunque una lettura del romanzo orientata alla graduale confluenza di posizioni divergenti, costituite dalle diverse esperienze individuali, nell'arduo tentativo di superare lo scontro e di rendere possibile, o per lo meno auspicabile, una futura forma di convivenza.

---

<sup>1</sup>Essendo l'effetto polifonico del testo dovuto al frequente utilizzo del discorso indiretto libero, con cui il narratore riduce al minimo la distanza tra sé e i personaggi in un continuo cambiamento di prospettiva, la natura eterodiegetica dell'entità narrante non presenta alcuna problematicità. Più complesso risulta essere il carattere polimodale del testo: nei singoli capitoli prevale una focalizzazione interna fissa che privilegia il punto di vista di uno specifico personaggio, a cui però si alterna in rare occasioni una focalizzazione variabile o multipla. Ciò nonostante la composizione del testo nella sua totalità assume i connotati di una narrazione a focalizzazione interna multipla (Genette, 1972: 206-224). Infine è necessario precisare come ai punti di vista dei nove protagonisti principali vengano affiancate alcune focalizzazioni secondarie per porzioni relativamente ridotte di testo, come avviene per esempio con il marito di Arantxa, Guillermo, nei capitoli 20 (Aramburu, 2016: 94-97) e 88 (Aramburu, 2016: 427-432).

A partire dal principio contrastivo su cui si fonda la struttura generale del libro, è possibile far emergere dal testo una certa idea di patria, difficilmente riducibile alle definizioni convenzionali del termine e ancor meno a una sua accezione nazionalistica. Quest'ultima nel romanzo viene screditata senza riserve già alla prima ricorrenza della parola, al capitolo 70 (Aramburu, 2016: 337), intitolato "Patrias y mandangas": Josetxo, in preda alla disperazione per la morte del figlio Jokin, esorta Joxian a proteggere la sua famiglia dagli "aprovechados" che "Les meten malas ideas" ai giovani, "Les calientan la cabeza, les dan un arma y, hala, a matar". In tale contesto l'ammissione di disinteresse nei confronti della politica – "En casa nunca hemos hablado de política. A mí la política no me interesa" (Aramburu, 2016: 339) – suggerisce dunque un'amara duplice lettura. Neppure sembra gratuita l'intenzione dell'autore di affidare a un personaggio secondario, e quindi estraneo alle dinamiche familiari dei protagonisti, il rifiuto dei valori ideologici del conflitto, il cui epilogo non riserva ai combattenti altro "premio que la cárcel o la tumba" (Aramburu, 2016: 339). Nelle pagine successive il termine "patria" diventa al tempo stesso la causa e l'oggetto della contesa, continuamente in bilico tra la sua stessa negazione e l'appropriamento illecito operato dalla retorica nazionalista: "el idioma de la patria", tanto invocato da Miren con "su obsesión por el euskera", è degradato a strumento di esclusione, a "una forma de hacerle a Guillermo el vacío" (Aramburu, 2016: 434-435); il silenzio di Gorka "en el país de los callados" si trasforma nel mormorio collettivo del dissenso contro "una salvajada, un derramamiento inútil de sangre", l'assurdità di come "no se construye una patria" (Aramburu, 2016: 462); l'utopia basca, nelle parole dello scrittore anonimo (controfigura fittizia dello stesso Aramburu), degenera in una storia inventata per "convicciones totalitarias", una "excusa política, en nombre de una patria donde un puñado de gente armada, con el vergonzoso apoyo de un sector de la sociedad, decide quién pertenece a dicha patria y quién debe abandonarla o desaparecer" (Aramburu, 2016: 552); agli occhi del fratello minore, "la llamada de la patria" per cui Joxe Mari si immola e sconta la sua pena non è altro che l'inammissibile giustificazione dei delitti perpetrati "en nombre de un pueblo al que nunca habéis consultado" (Aramburu, 2016: 582). Un rapido sguardo alla dimensione del paratesto ci mostra inoltre come il fanatismo nazionalista si ripercuota negativamente persino sul titolo del romanzo, tanto da averne reso sconsigliabile la traduzione in alcuni paesi<sup>2</sup> particolarmente sensibili a questa precisa connotazione ideologica del termine.

Se da un lato la conflittualità tra i personaggi pone in risalto il netto rifiuto di un ideale di patria corrotto dalla politica, le singole esperienze individuali, molto differenti tra loro, ci mostrano una realtà irriducibile a un'unica interpretazione universalmente ammissibile, e con essa una diversa rappresentazione della società. In tal senso il confronto delle prospettive personali dei protagonisti mina la validità generale di una qualsiasi definizione del termine, il cui significato nel corso del romanzo diviene oggetto di un accurato procedimento decostruttivo. Attenendoci a quanto riportato sotto la voce "patria" dal dizionario della Treccani<sup>3</sup> e dal Diccionario de la lengua española della RAE<sup>4</sup>, possiamo notare l'essenziale concordanza su tre aspetti imprescindibili di tale nozione: il territorio, l'elemento storico-culturale in cui il popolo si riconosce, il vincolo affettivo ("se siente ligado") e di appartenenza ("sente di appartenere") sentito dall'individuo. Se da un punto di vista teorico queste definizioni possono sembrare ineccepibili, nel momento della loro applicazione concreta alla realtà quotidiana delle singole

<sup>2</sup> Basti pensare al mantenimento del titolo originale *Patria* nelle edizioni in tedesco (edizione Rowohlt, 2018), in francese (Actes Sud Editions, 2018) e in polacco (edizione Sonia Draga, 2018).

<sup>3</sup> "Il territorio abitato da un popolo e al quale ciascuno dei suoi componenti sente di appartenere per nascita, lingua, cultura, storia e tradizioni" (Diccionario de la lengua española, 2017).

<sup>4</sup> "Tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos" (Vocabolario della Treccani, 2018).

persone mostrano un limite per nulla trascurabile, poiché proprio nella loro necessaria astrazione si annida la potenzialità del conflitto.

Il tentativo di delimitare un "territorio abitato da un popolo" ci pone immediatamente di fronte all'impossibilità di tracciare dei confini reali a quelle che sembrano essere patrie individuali non riconducibili a precise entità regionali o nazionali. In tal senso risulta emblematica l'esperienza di Bittori, costretta a lasciare "su pueblo de siempre" (Aramburu, 2016: 30) per volere del marito e dei figli. Xabier si convince della necessità di comprare un alloggio a San Sebastián ma è consapevole che la madre "no va a estar a gusto en ninguna parte" (Aramburu, 2016: 413), proprio come confermerà il Txato: "Aunque le regales la Alhambra de Granada, esa mujer prefiere quedarse en el pueblo" (Aramburu, 2016: 415). Malgrado il desiderio di Nerea e Gorka sia di natura contraria rispetto a quello di Bittori, entrambi manifestano un'analogia percezione della patria, per cui il semplice allontanamento dal paese natio costituisce una forma di fuga in un ambiente estraneo: pur di "no revelar a nadie que era hija de un asesinado" Nerea "se declaraba natural de San Sebastián" (Aramburu, 2016: 476), mentre per Gorka è sufficiente vivere a Bilbao per realizzare un "Movimiento de Liberación Personal, cuyo objetivo se reduce a un solo punto: lograr mi independencia" (Aramburu, 2016: 358). La patria basca resta dunque una pura astrazione nell'esperienza individuale dei personaggi, molto più legati sia da vincoli affettivi che culturali ai luoghi concreti in cui si esercita la quotidianità. Il succedersi degli avvenimenti principali è scandito dai rintocchi della campana, metronomo pubblico del paese, mentre gli spazi dell'azione si caratterizzano per la forte dimensione privata che assumono nelle differenti prospettive. Se per esempio ci soffermiamo a esaminare il caso di Joxian, noteremo come la sua vita non sia radicata in modo generico entro i confini del paese, ma al contrario acquista un significato preciso solo in relazione ai luoghi della propria esperienza quotidiana: la fonderia dove ha lavorato per anni, il bar Pagoeta dove gioca a mus con gli amici e può leggere liberamente "su *Diario Vasco* de toda la vida" (Aramburu, 2016: 241), le tappe annuali del cicloturismo e soprattutto il piccolo orto in riva al fiume per il quale sente una vera devozione - "La huerta es su religión [...] Que cuando se muera, Dios no le venga con paraísos ni pijadas; que le dé una huerta como la que tiene ahora" (Aramburu, 2016: 56-57). Il conflitto sociale non risparmia nemmeno questa dimensione privata dello spazio che prima diventa il simbolo di un'intimità oltraggiata da un corpo estraneo sotto gli occhi impotenti di Miren, mentre osserva "su casa violada" dalla polizia e infestata di "señales, olor, no sé, las almas sucias de los *txakurras*" (Aramburu, 2016: 301), poi si trasforma nell'oggetto stesso della contesa tra lei e Bittori. In questo clima di tensione anche la messa mattutina diviene teatro dello scontro, in cui "el extremo del último banco de los del bloque de la derecha" rappresenta una posizione strategica da dove è possibile "observar a su salvo a los circunstantes" (Aramburu, 2016: 123). Oppure "Un geranio de tres al cuarto, con dos flores rojas" a decorare un semplice balcone viene spogliato della sua finalità ornamentale e recepito in quanto ostentata provocazione, "como diciendo: he vuelto, aquí pongo mi bandera y ahora me vais a tener que aguantar" (Aramburu, 2016: 111).

Gli usi e i costumi di una popolazione nell'esperienza privata degli individui assumono i toni pacifici e nostalgici di una convivialità perduta, ma si corrompono in motivo di scontro qualora vengano inglobati nella sfera pubblica. I protagonisti si struggono per la privazione del conforto della quotidianità: Nerea, in partenza per Saragozza, ripensa a "las amigas, la cena de los jueves, las vueltas en motocicleta, la discoteca" (Aramburu, 2016: 137); Bittori "se tenía que resignar desde la mañana hasta la noche al malhumor de su marido" costretto ad appendere al chiodo "la bicicleta. La colgó para siempre" (Aramburu, 2016: 211); Joxe Mari resiste alla tortura rifugiandosi nella musica delle sue montagne e cerca di evadere dalla solitudine della prigionia lasciandosi trasportare lontano dal carcere

contando los mismos chistes, cantando a voz en cuello las mismas canciones y bebiendo sidra, calimocho o cerveza en compañía de sus amigos de los viejos tiempos. Cerrados los párpados, era capaz de sentir el olor de su pueblo y el de los puerros que traía su padre de la huerta y otro, que para él era el colmo de la fragancia, el de la hierba recién segada. (Aramburu, 2016: 615)

Tuttavia quando la vita pubblica del paese si intromette nel quotidiano, il sentimento liberatorio cede il passo a un senso di oppressione a cui Arantxa si ribella, irritata da coloro che “viven agarrados como lapas a la tradición” (Aramburu, 2016: 265), e dal quale Gorka scappa letteralmente, per sottrarsi a “un efecto de succión” operato su di lui da “Las fiestas, los actos políticos, las llamadas telefónicas de los amigos” (Aramburu, 2016: 357). Non è per nulla casuale che proprio l’euskera, elemento centrale delle rivendicazioni d’indipendenza, non solo dell’ETA, bensì della maggior parte delle organizzazioni di stampo nazionalista succedutesi per decenni sul territorio basco, sia la componente culturale più rappresentativa della frattura sociale descritta dal romanzo. Nel dominio dell’idioma si concreta il motto “bietan jarrai”, secondo il quale la lotta va condotta lungo due strade parallele: “Una, la fuerza militar, simbolizada por el hacha; otra, la inteligencia o astucia política, simbolizada por la serpiente” (Aramburu, 2016: 643-644). La perfetta padronanza della lingua basca, con cui Gorka vince un concorso letterario e scrive i libri successivi, nel tentativo “de aportar algo a nuestro pueblo, pero algo constructivo” (Aramburu, 2016: 582), è invece vista da Joxe Mari come una potente arma di persuasione per sostenere la causa indipendentista, una capacità da mettere “al servicio de nuestro pueblo” (Aramburu, 2016: 348) secondo le parole del parroco Don Serapio. Viceversa chi non parla euskera è spesso vittima della discriminazione, anche tra gli abertzales<sup>5</sup>. Basti pensare a Patxo, militante nella stessa cellula terroristica di Joxe Mari: “Si no hablas euskera, no eres vasco, le decían, aunque formes parte de ETA” (Aramburu, 2016: 501). Inoltre l’intolleranza linguistica evidenzia la crescente radicalizzazione politica di Miren, tanto più significativa se consideriamo le lacrime versate nel ’75 per la morte di Franco e l’indifferenza con cui in passato lei e Bittori “Se arrancaban a conversar en euskera, pasaban al castellano, vuelta al euskera y así toda la tarde” (Aramburu, 2016: 67). Comportamento diametralmente opposto all’ostilità con cui si scontra il marito di Arantxa, Guillermo – “Hernández Carrizo y no habla euskera. Si eso es ser vasco...” (Aramburu, 2016: 438)– o alle critiche sussurate a Joxian nei confronti di Alfonso e Catalina “principalmente por no hablar euskera”, nonostante fossero “vecinos del pueblo, aunque venidos en los años sesenta de por ahí abajo. Para Miren no tenían de vascos ni el aire que respiran. A la mujer, sobre todo, se le notaba por el acento de dónde era. Les había salido un hijo militante de ETA” (Aramburu, 2016: 561).

Le contraddizioni dell’appartenere a una società in guerra con se stessa si incarnano alla perfezione nel paradosso vissuto dal Txato: lui che fino ai cinque anni “no hablaba ni jota de castellano”, “más vasco que todos ellos juntos” e figlio di un soldato della resistenza antifranquista ferito da una raffica di mitragliatrice “mientras defendía Euskadi en el frente de Elgueta” (Aramburu, 2016: 416), viene ripudiato dalla sua gente. Se sugli spalti dello stadio di Saragozza si sente bersagliato da una pioggia di insulti contro gli “etarras, vascos de mierda, vascos asesinos y así” (Aramburu, 2016: 411), in paese è letteralmente caduto nel mirino degli abertzales, perseguitato da scritte minatorie di ogni tipo, “Txato faxista, opresor, ETA mávalo” (Aramburu, 2016: 212). Prima ancora di soccombere nell’attentato, subisce dunque una lacerante privazione dalla sua identità, riducendosi a un corpo estraneo in qualsiasi contesto sociale. Quando è ormai troppo tardi Joxian sembra rendersi conto dell’assurdità di cui è stato vittima il vecchio amico, “Un vasco, uno del pueblo como tú y como yo” (Aramburu, 2016:

<sup>5</sup> Parola basca traducibile con l’espressione “patriota” o più genericamente “nazionalista”.

232), eppure di fronte a Bittori, molti anni più tardi, dovrà nuovamente arrendersi alla medesima contraddizione: “El pueblo es tan mío como tuyo [...] Pero se ve que me tienes por una de fuera, por una que viene. Te equivocas” (Aramburu, 2016: 236). Questi personaggi condividono in egual misura il desiderio di essere accettati nella loro terra natia in quanto membri della società in cui sono cresciuti. In tal senso l’esperienza dei figli (eccezion fatta per Joxe Mari) si discosta notevolmente da quella dei genitori e pone l’ulteriore problematicità di un senso di appartenenza soffocante, di un vincolo ineludibile con “mi tierra que amé y hoy me es indiferente y a ratos odiosa” (Aramburu, 2016: 315). “El sueño de abandonar para siempre su pueblo natal” (Aramburu, 2016: 359) accomuna Gorka e la sorella, Arantxa, il cui “enorme deseo de abandonar el pueblo” diventa una vera “obsesión” (Aramburu, 2016: 264), ma è ugualmente condiviso da Nerea, sicura che “algún día, no sé cuándo, me marcharé de esta maldita tierra” (Aramburu, 2016: 136), e dai progetti di Xabier, deciso ad andarsene “¿Adónde? No tengo ni idea. Lejos, eso seguro” (Aramburu, 2016: 559).

Se “la società non è un dato ma un’interpretazione” (Giglioli, 2011: 49), la letteratura potrebbe essere definita come l’insieme, potenzialmente infinito, delle chiavi di lettura applicabili alla realtà attraverso il filtro della finzione, dove qualsiasi mondo narrativo è per sua stessa natura un universo ordinato e regolato secondo il volere dell’autore-creatore. In quest’ottica il romanzo di Fernando Aramburu si presenta come “una totalidad autosuficiente” (Vargas Llosa, 2017), il cui equilibrio intrinseco è determinato dall’incessante scontrarsi di prospettive differenti e irriducibili a un’unica verità. In modo analogo a quanto nel testo avviene a livello strutturale, la patria non sembra corrispondere a una rappresentazione sociale universalmente accettata, né alla semplice contrapposizione di due ideologie in aperto conflitto, bensì alla percezione individuale e privata dei singoli personaggi. Per questo motivo i rapporti tra le persone appaiono come il fulcro interpretativo dell’ambiente, della cultura e della società in cui esse vivono. Ogni personaggio è il fautore inconsapevole di una propria patria individuale, con la quale interagiscono gli altri soggetti e le loro rispettive patrie individuali, delineando così il “paisaje humano del lugar” (Aramburu, 2016: 105) o, attraverso lo sguardo amareggiato di Joxian, un “mal panorama” (Aramburu, 2016: 569). Quando una di queste interpretazioni si propone l’obiettivo di imporsi sulle restanti, andando a ledere la libertà di una o più persone, si genera il conflitto. L’autore non si limita alla rappresentazione dello scontro, ma sembra suggerirci la via per intraprendere la costruzione di una patria collettiva, speranza forse utopica ma comunque perseguibile solo mediante il riconoscimento, la comprensione e la tolleranza reciproca.

Le dinamiche appena osservate nel definire la trasformazione delle relazioni umane nel corso del romanzo coinvolgono inevitabilmente la dimensione comunicativa in cui interagiscono i personaggi. Prima però di analizzare i rapporti dialogici dei protagonisti, vorrei soffermarmi sul contesto sociale in cui l’azione si svolge. La vicenda è infatti strettamente influenzata dal clima oppressivo predominante nel paese. Diversamente da quanto avviene in una realtà cittadina, nella piccola comunità di provincia, in cui la vita privata di ogni abitante sembra essere di pubblico dominio, la libertà dei personaggi risulta molto limitata. Per questo motivo il nazionalismo attecchisce più in profondità nei paesi con una popolazione ridotta, perché è essa stessa a esercitare una funzione di controllo sui propri membri e, come sottolinea Aramburu, “se corre un riesgo mucho mayor si uno discrepa” (Calvo, 2017). Nel romanzo il pettegolezzo e lo sguardo indiscreto della collettività sono un fattore sociale di primaria importanza, tanto da essere temuto dai singoli personaggi. Perfino Joxe Mari dal parlatorio del carcere non riesce a sottrarsi allo spettro del giudizio popolare che investe ogni aspetto della vita privata degli individui, relazioni sentimentali comprese: “Y la gente del pueblo, ¿qué dirá? Hostia bendita, antes que oírles prefiero estar aquí [...] Ahora nos convierte a ti en la madre del maricón, a mí en el hermano del maricón, y tira nuestros apellidos por los suelos”

(Aramburu, 2016: 621-622). Con la sua solita laconicità, Joxian, incalzato da Bittori, esprime in modo ancora più netto la pressione a cui si è sottoposti in paese: “Y no le hablaba porque no se le podía hablar” (Aramburu, 2016: 237). L’invadenza della popolazione è tale da portarci a credere che il continuo interrogarsi del narratore – o interrogare la coscienza dei personaggi – sia al contrario una reiterata intromissione di una voce collettiva nella diegesi: “Levantaron la tapia. ¿Quiénes? Joxian, Gorka, que prometió traer un amigo que luego no vino, y Guillermo (¡Guillermo!), por aquellos días todavía yerno simpático y cooperador”; “Tardó en cumplirla. ¿Cuánto? Pues cosa de dos semanas”; “El Txato era rápido discurriendo, tenía ideas. En eso estaba todo el mundo de acuerdo”; “Pues sí, tenía ideas y también tenía un problema. ¿Cuál? Este” (Aramburu, 2016: 58-59).

All’onnipresenza e all’indiscrezione del paese si contrappone la riservatezza e il silenzio che caratterizzano le situazioni dialogiche in cui ai personaggi “había que sacarle las palabras con sacacorchos” (Aramburu, 2016: 42). Oltre a essere un aspetto ricorrente nell’opera di Fernando Aramburu<sup>6</sup>, tanto da farla apparire come una peculiarità propria della cultura basca, la comunicazione stentata, in *Patria*, si arricchisce di un ventaglio di sfumature essenziali per comprendere il profondo cambiamento in atto. Tali differenze si potrebbero ordinare secondo la seguente gerarchia:

- 1- “silenzio escludente”: totale assenza di comunicazione;
- 2- “silenzio imposto”: forzata assenza di comunicazione;
- 3- dialogo: normale ricorso alla parola;
- 4- “silenzio autoimposto”: necessaria omissione della parola (tacito accordo);
- 5- “silenzio inclusivo”: istintiva omissione della parola (tacita comprensione).

Fatta eccezione per il punto 3, le altre situazioni comunicative si caratterizzano per il mancato ricorso alla parola di almeno uno dei personaggi coinvolti e sono orientati secondo un scala ascendente da un grado minimo di comprensione reciproca (punto 1) a un grado massimo (punto 5). Nella prima parte del romanzo Bittori viene descritta come “Fría, distante” (Aramburu, 2016: 23), “Apática. Ella, que era de suyo tan habladora” (Aramburu, 2016: 30-31), taciturna con Xabier (“Y le mandó un beso y ella se lo correspondió y no hablaron más y se despidieron”) e offesa dal comportamento di Nerea che “Ni siquiera se había tomado la molestia de comunicarle si habían llegado a Londres” (Aramburu, 2016: 20); Joxian e Miren si guardano “hostiles, de mal humor, él con los dientes apretados como para retener dentro de la boca alguna palabra fea” (Aramburu, 2016: 28); Joxe Mari accenna un saluto, ma “Esa fue toda la conversación” (Aramburu, 2016: 45), e mentre il padre preferisce “renegar en voz baja y [...] largarse al bar en cuanto olfateaba discordia”, Arantxa riflette sul significato di tanta incomprensione:

«Ama<sup>7</sup>, ¿sabes cuál es el problema de esta familia? Que siempre hemos hablado poco entre nosotros.»

«Bah.»

«Yo creo que no nos conocemos.» (Aramburu, 2016: 44)

Ogni personaggio appare come una monade il cui desiderio di comunicazione, qualora sia sentito, naufraga in un tentativo di condivisione frustrato.

Da questo tipo di silenzio escludente, caratterizzato dal netto rifiuto di comunicare, si differenzia il silenzio imposto da fattori sociali a cui l’individuo deve piegarsi. Il Txato

<sup>6</sup>Si pensi a molti dei personaggi che compaiono nelle sue opere precedenti, in particolare a Vicente, lo zio di Txiki, nel romanzo *Años Lentos* (Aramburu, 2012) e al ragazzo soprannominato Santi, protagonista del racconto «Informe desde Creta» nella raccolta *Los peces de la amargura*, il cui silenzio è “la marca de un prolongado sufrimiento. De un sufrimiento vivido a solas” (Aramburu, 2006: 127).

<sup>7</sup> Parola basca traducibile con “mamma”.

sperimenta più d'ogni altro questa solitudine forzata, subendo il mutismo dei suoi compagni del cicloturismo ("Se produjo en el bar un silencio repentino") e soprattutto di Joxian, dapprima "más callado que de costumbre", poi distaccato "sin decir palabra" (Aramburu, 2016: 159-160). L'isolamento si completa quando, avendo compreso la pericolosità della situazione, il Txato decide di tenere la moglie all'oscuro delle lettere ricattatorie. Mantenere il segreto per proteggere i propri cari, rende inevitabile l'assenza di comunicazione, ma presuppone un forte desiderio di confidarsi. Bittori non ha dubbi in proposito: "Me tuviste en el limbo. Yo creo que no me contaste ni la mitad de lo que te pasaba y de lo que te hacían. Txatito, el día que me coloquen a tu lado tendrás muuucho que contarme" (Aramburu, 2016: 152).

Il processo di avvicinamento tra le rispettive famiglie è innescato dalle donne, non solo per la straordinaria determinazione e intraprendenza delle protagoniste, bensì per una maggiore predisposizione comunicativa e persuasività - "Las mujeres, cómo saben enredarnos" (Aramburu, 2016: 627). Al contrario gli uomini si affidano istintivamente alla muta eloquenza della forza fisica e se Joxian e Josetxo concordano sull'utilità di "dos hostias bien dadas" (Aramburu, 2016: 309) per riportare a casa i figli, Gorka capisce dalla bontà di Ramuntxo che "En este país se arreglan demasiadas cosas a hostias" (Aramburu, 2016: 471).

L'uso della parola si pone in una posizione intermedia tra le condizioni di silenzio appena citate e i loro opposti delle categorie 4 e 5. Questi ultimi due punti simboleggiano l'accresciuto livello comunicativo in assenza di un normale scambio dialogico. Il silenzio autoimposto diventa il principale atteggiamento adottato dai personaggi che, di fronte al rischio di intralciare il fragile cammino del confronto pacifico, rinunciano volontariamente alla parola "como si se hubieran comprometido en un acuerdo tácito de guardar silencio" (Aramburu, 2016: 549). Coi che si dimostra più abile, o forse sarebbe meglio dire tenace, nel ricorso a una tale scomoda postura è Nerea, la cui maturazione culmina nell'ammirevole dimostrazione di autocontrollo del capitolo 119, intitolato per l'appunto "Paciencia". A Bittori viene diagnosticato un tumore all'utero in stadio avanzato e Xabier, titubante nel comunicarlo alla madre, chiede alla sorella "que la visitarás y fueras preparando el terreno", pregandola di essere accomodante: "Hazme un favor. Aunque te lleve la contraria, no discutas con ella" (Aramburu, 2016: 607). L'aspro carattere di Bittori trapela a ogni risposta, ma Nerea mantiene la parola data al fratello e con uno sforzo sempre più arduo si trattiene in continuazione dal ribattere:

Paciencia

[...] Paciencia, paciencia. Se acordaba del ruego de su hermano: que por favor no discutiera con ella.

[...] Lo cual ponía a Nerea cada vez más nerviosa, pero paciencia. Respira hondo, muchacha. Calma y paciencia. (Aramburu, 2016: 607-608)

La costanza della figlia viene premiata e per la prima volta nel corso del romanzo il muro che la separa dalla madre sembra crollare:

«Si no nos comunicamos dentro de la familia, es normal que unos no sepan lo que les pasa a los otros.»

[...] Nerea miraba la cara serena, llena de decisión, de lucidez, de su madre. Y era como si la mirase por primera vez en su vida. Otras veces fijaba la vista en las flores. Y, en efecto, le parecían ahora un ornamento mortuario. (Aramburu, 2016: 609-610)

Quando infine la parola diviene innecessaria, il silenzio si fa manifestazione diretta di una tacita comprensione, muta condivisione di esperienze e sentimenti comuni. Questa dimensione comunicativa è l'espressione inequivocabile della profonda intimità tra due persone,

pertanto si raggiunge solo attraverso il lento operare della quotidianità e si rende possibile unicamente in essa. Il silenzio inclusivo è “un silencio apocado, pensativo” di Joxian che al cimitero “no abre la boca” di fronte a Bittori ed emana “un silencio de fuera hacia dentro, de entonces ahora, en contraste con la insistencia locuaz de ella, que daba al traste con toda la intimidad del lugar y del momento” (Aramburu, 2016: 576). Persino il narratore si piega alla sua richiesta, “¿Me dejas solo, por favor? Un minuto”, e sembra accostarsi alla donna mentre



observaba a Joxian parado ante la tumba de su marido, la extraña y un tanto cómica figura que componía el pobre hombre en la hilera de losas y lápidas y cruces con su colorido indumento de ciclista y con su bicicleta, a la que trata con idéntico mimo a como trataba el Txato a la suya. (Aramburu, 2016: 576-577)

La riconciliazione spirituale tra i due vecchi amici si consuma nel silenzio (“Y si algo dijo, ella no lo pudo oír”), ma la gestualità del “pobre hombre”, incapace di trattenere il pianto, è molto più eloquente di qualsiasi parola: “Cuatro pasos logró dar Joxian antes que se le escapara el primer sollozo. Aceleró el paso. Iba hacia la salida con su bicicleta, la cara gacha y un aparatoso temblor de hombros” (Aramburu, 2016: 576-577). L’essere stato partecipe della vita privata e quotidiana dei personaggi permette al lettore di provare una forte empatia nei loro confronti e soprattutto gli consente, grazie al vincolo di familiarità che ha instaurato con essi nel corso della lettura, di colmare questi silenzi. Tutto ciò è reso possibile dalla marcata caratterizzazione dei protagonisti, rafforzata inoltre da un espediente tecnico di notevole rilevanza che potremmo definire racconto iterativo-ripetitivo<sup>8</sup>. L’insistenza del narratore sui tratti peculiari dei personaggi è ben visibile nel caso del remissivo e taciturno Joxian, la cui inguaribile emotività porta il lettore a presagire il pianto – “Es que se emociona. Es que cada vez que viene suelta la lágrima” (Aramburu, 2016: 452)– e a condividere la monotonia delle sue azioni quotidiane. A tal fine il romanziere adopera dei periodi iterativi – “Hay una señal infalible de que ha bebido: cuando le da por rascarse el costado derecho, como si le picara en la zona del hígado” (Aramburu, 2016: 27)– ripetuti più volte nel corso della narrazione – “los ojos brillantes, rascándose la camisa a la altura del hígado” (Aramburu, 2016: 28); “con el brillo de costumbre en los ojos achispados, rascándose como de costumbre la camisa a la altura del hígado” (Aramburu, 2016: 114); “Joxian llegó rascándose el costado, señal de que había bebido” (Aramburu, 2016: 435) – e ribaditi dalla loro stessa negazione, presentata pertanto come un’anomalia – “No era la de Joxian la ebriedad del borrachingas esclavo de su vino diario y pobretón [...] Pero a lo de hoy, ¿cómo llamarlo? [...] No se rascaba el costado” (Aramburu, 2016: 471).

La valorizzazione del silenzio, la caratterizzazione esplicita dei personaggi e la pressione sociale esercitata dai compaesani sono elementi narrativi fondamentali per avanzare un’interpretazione oggettiva del finale di *Patria*. L’abbraccio finale tra Miren e Bittori è stato segnalato da Vargas Llosa (2017) come un’infrazione al principio di verosimiglianza, “el único episodio de esta hermosa novela que no me pareció la vida misma, sino una pura ficción”. Se da un lato questa affermazione può essere condivisibile, da un’altra prospettiva si presenta più problematica nell’affermare che le due donne “se abrazan, reconciliadas”. Analizzando con attenzione il testo, si può notare come l’incontro di Miren e Bittori non sia affatto volontario, né frutto di un desiderio di riconciliazione. Entrambe “cabezonas [...] como postes” (Aramburu,

---

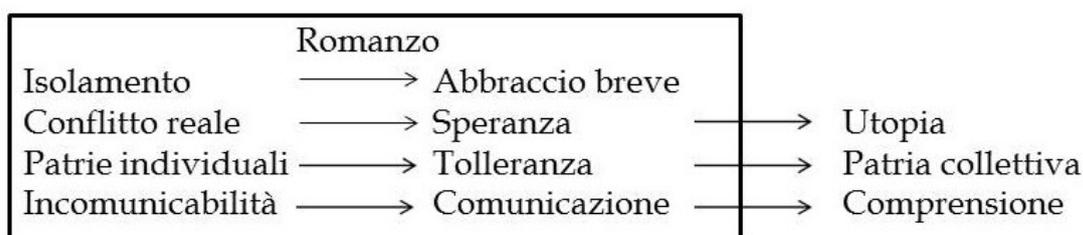
<sup>8</sup> Gérard Genette (1972: 147-148) denomina “*récit itératif*” quel “type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement” e “*répétitif*” quello in cui “le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques [...], mais encore avec des variations de «point de vue»”. Ho proposto di definire iterativo-ripetitivo quel tipo di racconto che presenta entrambe le caratteristiche generando un effetto di ridondanza fondamentale ai fini della narrazione.

2016: 527), per dirlo con le parole di Joxian, si rifiutano di cedere il passo, mosse dalla determinazione che le contraddistingue:

A Bittori le daba en aquel momento el sol en la cara; se puso una mano a modo de visera y, mierda, se habrá dado cuenta de que la he visto; pues yo no me aparto. Miren se acercaba caminando con pasos dominicales, despreocupados, a la sombra de los tilos y esa me está mirando, pero va lista si cree que voy a apartarme. Avanzaban en línea recta la una hacia la otra. (Aramburu, 2016: 642)

Il paese si ferma, punta il suo sguardo indiscreto verso le due donne (“Y la numerosa gente que estaba en la plaza se percató”), ma finalmente il dissenso tace e per la prima volta la memoria sembra in grado di riaffiorare dopo un lungo periodo di oblio e di oppressione: “Entre los adultos se formó un rápido ovillo de bisbiseos”. La popolazione si dichiara favorevole alla riconciliazione e quindi non ostacola gli eventi, ma l’ostinazione di Miren e la tenacia di Bittori trasformano un improbabile incontro in uno scontro inevitabile: “Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada” (Aramburu, 2016: 642). A posteriori si potrebbe leggere l’intero romanzo come la logorante attesa di questo istante, il lento incedere verso l’abbraccio freddo e forzato tra due madri ferite. A mio parere, la brevità e il silenzio dell’incontro sono la misura di un dolore ancora vivo, dell’incapacità di dividerlo e di superarlo. L’abbraccio tra Miren e Bittori non rappresenta la pace conquistata, ma il primo tentativo di uscire realmente dal conflitto: un punto di partenza per costruire una patria collettiva.

Pertanto, alla luce di quanto è emerso nel corso della presente analisi, ritengo che *Patria* possa essere definibile come la rappresentazione di uno stato di conflitto irrisolto, proprio della realtà basca attuale, nel quale l’autore ha voluto introdurre un messaggio di speranza. L’abbraccio finale costituisce il momento conclusivo della narrazione e al tempo stesso il simbolico punto di partenza da cui diventerebbe possibile perseguire l’utopia di una patria collettiva. Una raffigurazione grafica e schematica di quanto osservato, potrebbe dunque essere la seguente:



“Soy de mi soledad, el país que jamás abandono vaya a donde vaya” (Aramburu, 2018: 90). Così scrive Fernando Aramburu nel suo ultimo libro, *Autorretrato sin mí*, mentre in un articolo pubblicato da *El País*, alla domanda “¿cual es su patria?”, risponde:

Tendría que ir a clases de trabajos manuales para hacerme una y sería una patria hecha con pedacitos de algunos países, personas a las que quiero y que me abrazan, metería mis libros y algunos paisajes en los que me gusta reflejarme. Y luego esa patria tendría las puertas abiertas para que entre quien quiera. (Marín, 2018)

Il romanzo *Patria* sembrerebbe il tentativo di colmare la distanza esistente tra la realtà della prima affermazione e l’utopia della seconda, lo stesso cammino metaforicamente vissuto dal lettore nel corpo-prigione di Arantxa, costretta al silenzio dalla malattia e determinata a

riconquistare la propria voce, ricominciando dalla “primera palabra que Arantxa pronunció [...] *ama*, desde luego, antes que *aita*<sup>9</sup>” (Aramburu, 2016: 640).

### Bibliografia

- ARAMBURU, Fernando (2006) *Los peces de la amargura*, Barcellona, Tusquets.
- (2012) *Años lentos*, Barcellona, Tusquets.
- (2016) *Patria*, Barcellona, Tusquets.
- (2018) *Autorretrato sin mí*, Barcellona, Tusquets.
- CALVO, Luis (2017) “*Patria*, el fenómeno del año”, *Tiempo*, <http://www.tiempodehoy.com/espana/patria-el-fenomeno-del-ano> (1 luglio 2018)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017) *Diccionario de la lengua española* s.v. *Patria*, <http://dle.rae.es/?id=SB0N7OP> (1 luglio 2018)
- EUROPA PRESS (2017) “Fernando Aramburu, Premio Francisco Umbral al mejor libro del año por *Patria*”, *Europa Press*, <http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-fernando-aramburu-premio-francisco-umbral-mejor-libro-ano-patria-20170208130850.html> (1 luglio 2018)
- GASCÓN, Daniel (2017) “«La derrota literaria de ETA es la derrota de su relato». Entrevista con Fernando Aramburu”, *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/la-derrota-literaria-eta-es-la-derrota-su-relato-entrevista-fernando-aramburu> (1 luglio 2018)
- GENETTE, Gérard (1972) *Figures III*, Parigi, Seuil.
- GIGLIOLI, Daniele (2011) *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- LETAMENDIA BELZUNCE, Francisco (1975) *Historia de Euskadi: el nacionalismo vasco y ETA*, Parigi, Ruedo Ibérico.
- MARÍN, Maribel (2018) “Fernando Aramburu: «La identidad es una necesidad básica del ser humano»”, *El País*, [https://elpais.com/cultura/2018/03/03/actualidad/1520107768\\_480345.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/03/actualidad/1520107768_480345.html) (1 luglio 2018).
- TRECCANI (2018) *Vocabolario Treccani*, s.v. *Patria*, <http://www.treccani.it/vocabolario/patria> (1 luglio 2018)
- VARGAS LLOSA, Mario (2017) “El país de los callados”, *El país*, [https://elpais.com/elpais/2017/02/02/opinion/1486035878\\_421520.html](https://elpais.com/elpais/2017/02/02/opinion/1486035878_421520.html) (1 luglio 2018)



<sup>9</sup> Parola basca traducibile con “papà”.