



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

in Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXVII

Rete simbolica e dinamiche della memoria nella trilogia della guerra civile di Juan Eduardo Zúñiga

L-LIN/05

Presentata da: Dott.^{ssa} Carla Maria Cogotti

Coordinatore Dottorato: Prof.^{ssa} Cristina Lavinio

Tutor: Prof.^{ssa} Antonina Paba

Esame finale anno accademico 2013 – 2014



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Studi Filologici e Letterari dell'Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2011/2012 - XXVII ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività 1.3.1 "Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell'ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell'energia e dello sviluppo sostenibile, dell'agroalimentare e dei materiali tradizionali".

Carla Maria Cogotti gratefully acknowledges Sardinia Regional Government for the financial support of her PhD scholarship (P.O.R. Sardegna F.S.E. Operational Programme of the Autonomous Region of Sardinia, European Social Fund 2007-2013 - Axis IV Human Resources, Objective 1.3, Line of Activity 1.3.1.).

A chi, vicino o lontano, mi ha sostenuto in questo *camino*.

A chi mi è rimasto accanto e mi ha aiutata ad andare avanti.

INDICE

INTRODUZIONE	1
PRIMA PARTE	
CAPITOLO 1. LA GUERRA CIVILE E IL FRANCHISMO, UNA MEMORIA <i>IN FIERI</i>	7
1. IL CONFLITTO TRA MITO E TRAUMA: DIMENTICARE E RICORDARE IL PASSATO	8
1.1. LA <i>TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA</i> POSTDITTATORIALE	16
2. L'ELABORAZIONE LETTERARIA DEGLI EVENTI STORICI	20
2.1. LA <i>NUEVA NOVELA HISTÓRICA</i> E LA <i>METAFICCIÓN</i>	25
CAPITOLO 2. «SOY UN ESCRITOR LENTO Y MINUCIOSO»	29
1. PER UNA LETTERATURA <i>POETICA</i>	30
2. JUAN EDUARDO ZÚÑIGA, INTRECCIO DI PASSIONI	39
CAPITOLO 3. INTRODUZIONE ALLA TRILOGIA	49
1. IL <i>CORPUS</i>	50
1.1. <i>LARGO NOVIEMBRE DE MADRID</i> (1980)	55
1.2. <i>LA TIERRA SERÁ UN PARAÍSO</i> (1989)	58
1.3. <i>CAPITAL DE LA GLORIA</i> (2003)	61
2. IL RACCONTO, «INQUIETANTE IMAGEN DE ALGO VIVIDO»	63
3. LA TRILOGIA COME CICLO DI RACCONTI	68
3.1. LO SPAZIO	71
3.2. I PERSONAGGI	76
3.3. IL TEMPO	78
3.4. I TEMI	82

SECONDA PARTE

PREMESSA 87

CAPITOLO 4. RETE SIMBOLICA, TRA TRADIZIONE E SIMBOLISMO PRIVATO 89

1. BREVE EXCURSUS TEORICO	91
1.1. APPROSSIMAZIONI: IL SIMBOLO E I TROPI AFFINI	93
1.2. LA PRODUZIONE E LA COMUNICAZIONE DEL SENSO	97
1.3. DIALOGICITÀ E OPERA LETTERARIA	100
2. PER UNA DEFINIZIONE DEL FENOMENO SIMBOLICO NELLA TRILOGIA	103
2.1. DELIMITAZIONE DEL CAMPO	103
2.2. IPOTESI INTERPRETATIVA	105
3. I PERCORSI ISOMORFI DEL SIMBOLO	108
3.1. IL SANGUE, L'ORO E LA CORPOREITÀ	109
3.1.1. IL <i>PRINCIPIUM MORTIS</i> IN "HOTEL FLORIDA, PLAZA DEL CALLAO"	110
3.1.2. CUPIDIGIA ED EROS IN "JOYAS, MANOS, AMOR, LAS AMBULANCIAS"	118
3.1.3. "MASTICAN LOS DIENTES, MUERDEN" E LA BESTIALITÀ UMANA	126
3.2. LA TRIADE "MADRE-CASA-CITTÀ"	133
3.2.1. FUGA E RITORNO IN "EL VIAJE A PARÍS"	135
3.2.2. "ROSA DE MADRID", LA SIMBIOSI TRA DONNA E CITTÀ	143
3.2.3. "LAS ENSEÑANZAS": LA MADRE, IL VITALISMO E L'ILLUMINAZIONE MORALE	149

CAPITOLO 5. DINAMICHE DEL RICORDO E DELL'OBLIO NEI RACCONTI DI GUERRA E

DOPOGUERRA 159

1. IL PUNTO SULLA FENOMENOLOGIA DELLA MEMORIA	161
1.1. CENNI STORICI E LESSICO IN USO	161
1.2. MEMORIA INDIVIDUALE, MEMORIA COLLETTIVA E GRUPPI SOCIALI	166
1.3. GLI ABUSI DELLA MEMORIA E DELL'OBLIO E IL DOVERE DI RICORDARE	169
2. LA MEMORIA RACCONTATA	173
2.1. "LAS ILUSIONES, EL CERRO DE LAS BALAS": I LUOGHI, I GRUPPI, LE MEMORIE	175
2.2. "ANTIGUAS PASIONES INMUTABLES": LA CONDIVISIONE DEL LUOGO GENERAZIONALE E IL RIASETTO IDENTITARIO	188
2.3. IL SONNO E LA VEGLIA, IL RICORDO E L'OBLIO IN "SUEÑOS DESPUÉS DE LA DERROTA"	196

2.4.	“NOVIEMBRE, LA MADRE, 1936”: LA FIGURA DELLA DONNA	205
2.5.	LA FOTOGRAFIA, <i>IMAGO AGENS</i> : “RUINAS, EL TRAYECTO: GUERDA TARO”	214
	CONCLUSIONI	227
	BIBLIOGRAFIA	233

INTRODUZIONE

Il presente lavoro è il risultato di una ricerca triennale attinente alla figura e all'opera di Juan Eduardo Zúñiga, condotta col duplice obiettivo di rendere conto della complessità intellettuale dell'autore e di offrire una lettura critica della parte più significativa della sua produzione, ovvero i racconti della guerra civile di *Largo noviembre de Madrid* (1980), *La tierra será un paraíso* (1989) e *Capital de la gloria* (2003), riuniti in trilogia nel 2007¹ e nel 2011².

A questo proposito, è stato necessario ricostruire il percorso *sui generis* dello scrittore madrileni, articolatosi in varie direzioni nel corso di un'attività pluridecennale, condotta sotto il segno della "segretezza" e dedicata soprattutto al recupero dei ricordi legati al passato recente della Spagna. Autore di racconti, romanzi, saggi, ma anche di guide alle città e traduzioni, Zúñiga è uno scrittore in continua evoluzione, la cui traiettoria, eterogenea, frastagliata e spesso lontana dalle tendenze del momento, non è inscrivibile all'interno delle usuali categorie della storiografia letteraria. La necessità di tale ricostruzione, inoltre, costituisce una premessa imprescindibile giacché, nonostante l'attenzione che la critica gli ha rivolto negli ultimi anni e la conseguente esistenza di una discreta bibliografia, è da segnalare l'assenza di uno studio unitario che ne riconosca pienamente il merito.

Lontani da qualsiasi pretesa di esaustività e consapevoli della sfida che lo studio di un'opera come la trilogia della guerra civile comporta, con l'animo di trarre profitto da questa condizione iniziale di svantaggio, abbiamo intrapreso un'indagine che, pur privilegiando alcuni aspetti della produzione dello scrittore madrileni, non trascura gli altri vari *cotés* del suo percorso intellettuale. Da una prospettiva policentrica, si avrà modo di dimostrare che le diverse fasi della sua formazione, analizzate nella loro totalità, sono, in realtà, tappe di un unico

¹ Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria* a cura di Israel Prados, Madrid, Cátedra, 2007.

² Zúñiga, Juan Eduardo, *La trilogía de la guerra civil*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2011.

cammino che dimostrano la levatura di una personalità fortemente *comprometida* con il suo tempo e con la sempre attuale problematica della *memoria histórica*. Se, infatti, per alcuni aspetti, Zúñiga è da considerarsi controcorrente rispetto al panorama socio-letterario in cui, per ragioni anagrafiche, si colloca (si pensi anche solo alla scelta del genere racconto laddove i suoi contemporanei prediligevano il romanzo, o alla subordinazione della macrostoria rispetto alla microstoria), tale atteggiamento non deve essere letto come un'elusione dell'impegno, tutt'altro: grazie a un personale impiego dei codici con i quali elaborare e poi veicolare i contenuti della realtà, egli ha mantenuto un dialogo costante con la sua epoca analizzandola mediante la lente del realismo simbolico al fine d'indagare non solo l'evento storico in sé ma, principalmente, le ripercussioni della guerra e della dittatura sul vissuto degli abitanti di Madrid, di cui, attraverso il testo, recupera la voce.

La vastità della ricerca, all'interno della quale confluiscono i vari campi di studio che necessariamente implica lo scandaglio della trilogia, ci impone di articolare la tesi in due macrosezioni, corrispondenti rispettivamente a una prima parte di avvicinamento all'opera e a una successiva di analisi testuale. Nella prima, si offrono le coordinate storico-letterarie in cui opera il nostro autore, ovvero il co-testo in funzione sia della miglior comprensione della trilogia in sé, sia delle molteplici interpretazioni che dell'opera di Zúñiga sono state avanzate in sede critica.

Nel primo capitolo, sono richiamati gli eventi storici più significativi della Spagna contemporanea – a partire dall'insurrezione militare del luglio del 1936 fino all'attualità –, che mantengono uno stretto legame con la gestione della memoria della guerra civile, una memoria censurata e manipolata e, pertanto, conflittuale e traumatica se osservata dalla prospettiva dei *derrotados* repubblicani. La riflessione sul passato recente è stata efficacemente riassunta da Carmen Moreno-Nuño, secondo la quale nella società spagnola postbellica si è originata, ed è tuttora in corso, una tensione dialettica tra il ricordo e l'oblio, tra la necessità di ricordare e la volontà di dimenticare. A tale proposito, ci soffermeremo brevemente sull'elaborazione letteraria che le varie generazioni di scrittori hanno offerto riguardo al conflitto al fine di raccontare la loro esperienza

di *hijos* e di *nietos de la guerra* e per mettere in discussione la *narrazione* ufficiale elaborata e imposta dal regime franchista.

Nel secondo capitolo, ci avvicineremo alla figura di Juan Eduardo Zúñiga per tracciarne il profilo e segnalare lo scarto esistente tra lui e gli autori a lui contemporanei, dovuto all'adozione del racconto (insieme a uno stile personale) per la trattazione creativa del dato storico. Discostatosi dalla *generación del 50*, egli, infatti, ha rivolto il suo interesse verso il passato della guerra civile e della dittatura al fine di contribuire alla preservazione della memoria storica, un imperativo etico e morale, questo, che è la cifra non solo della più recente trilogia ma anche del poco compreso romanzo *El coral y las aguas* (1962), allegoria degli avvenimenti del 1936 che, proprio poiché lontano dalla prosa realista, a suo tempo non venne apprezzato dalla critica e dai lettori (ma riuscì a eludere la censura franchista).

Il terzo capitolo è stato concepito come un'introduzione generale ai volumi di *Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* e *Capital de la gloria*. Seguendo le suggestioni narratologiche, in special modo le categorie chatmaniane di "storia" e "discorso", s'intende evidenziare la specificità dei racconti. In primo luogo, infatti, tratteremo le caratteristiche inerenti al piano del contenuto delle singole raccolte per poi illustrarne la forma del discorso, soffermandoci, in particolare, sulla dialogicità che intercorre tra la parte e il tutto, avvalendoci delle categorie analitiche proposte da Forrest L. Ingram a proposito del *short story cycle*, il "ciclo di racconti". È nel macrotesto, infatti, che la trilogia si conferma come un universo coeso e organico che vari elementi strutturali e tematici (quali lo spazio, i personaggi, il tempo, l'iterazione di motivi) contribuiscono a rendere tale.

Tracciati i confini entro cui contestualizzare l'autore e l'opera, proseguiremo nella seconda parte con l'analisi di quelli che si ritiene siano i due aspetti che qualificano e identificano i racconti, vale a dire della particolare trattazione che Zúñiga offre del simbolo e, successivamente, del tema della memoria. Queste due invarianti narrative appaiono così connesse e interconnesse tra loro da risultare quasi inseparabili, dando evidenza al *tessuto*, fitto di trame, a cui riconduce l'etimo di testo. Il nostro obiettivo sarà, dunque, a partire da un nucleo di racconti,

operare una loro scissione per esaminare attraverso quali modalità e dinamiche essi agiscano nel testo. Sia il simbolismo, sia la memoria, sono due vasti ambiti interdisciplinari che hanno motivato una selezione funzionale da parte nostra degli strumenti teorici da applicare nel corso della ricerca.

Il quarto capitolo, pertanto, si occuperà dello studio del fenomeno simbolico nella trilogia, da condursi seguendo una triplice direttrice. *In primis*, si tratterà un quadro delle principali teorie che hanno per oggetto di studio il simbolo nella tradizione e il suo funzionamento all'interno dell'opera letteraria in quanto operatore semiotico che rimanda a un senso "altro" che il lettore è invitato a decifrare. A questo preambolo, seguirà la formulazione di un'ipotesi esegetica del simbolo così come esso agisce all'interno della raccolta, con particolare attenzione alla declinazione tutta personale che caratterizza l'opera di Zúñiga. Quest'operazione sarà condotta isolando degli specifici "oggetti-simbolo" la cui ricorrenza, si vedrà poi, crea una vera e propria rete di sensi relativi al vissuto privato dei personaggi così come al contesto storico di riferimento.

Nel quinto capitolo, infine, s'intende offrire preliminarmente un inquadramento teorico inerente alla fenomenologia della memoria, ambito di per sé multi e interdisciplinare, strettamente connesso alla specificità del caso spagnolo e della trilogia in esame. Partendo dagli studi sulla memoria collettiva e individuale e i gruppi sociali (Maurice Halbwachs) e dalle riflessioni sugli abusi della memoria e dell'oblio (Paul Ricoeur) verrà creato l'humus nel quale collocare la successiva analisi della memoria raccontata. Come nel caso del simbolismo, l'attenzione critica si concentrerà su quei racconti in cui le dinamiche della memoria e dell'oblio giocano un ruolo di primo piano nella diegesi: gli strumenti per decifrarne l'operatività faranno riferimento alla teoria dei mediatori del ricordo e delle metafore spaziali e temporali (Aleida Assmann), grazie alla quale verranno illustrati, in particolare, i procedimenti di costruzione e decostruzione della memoria.

Un ringraziamento doveroso va, oltre alle istituzioni già citate, alle numerose biblioteche che hanno ospitato la ricerca (le strutture del Distretto dell'Area Umanistica dell'Università degli Studi di Cagliari e la Biblioteca Nacional de España). Si ringrazia, in particolare, la professoressa Antonina Paba, tutor solerte

la cui esperienza e dedizione sono state fondamentali per la realizzazione di questo lavoro di tesi.

PRIMA PARTE

CAPITOLO 1

LA GUERRA CIVILE E IL FRANCHISMO, UNA MEMORIA IN

FIERI

«La Guerra Civil de 1936 a 1939 fue, sin duda alguna, el acontecimiento histórico más importante de la España contemporánea y quién sabe si el más decisivo de su historia. Nada ha conformado de tal manera la vida de los españoles del siglo XX y todavía está lejos el día en que los hombres de esta tierra se puedan sentir libres del peso y la sombra que arroja todavía aquel funesto conflicto».

(Juan Benet, *¿Qué fue la guerra civil?*)

Qualsiasi studio che si occupi, seppur trasversalmente, della guerra civile spagnola non può prescindere da una disamina delle principali questioni storico-culturali a essa collegate, in particolar modo riguardo alla *memoria histórica*¹. Le ripercussioni del conflitto sulla società civile, infatti, sono state di enorme portata e hanno causato la frattura del paese in due fazioni contrapposte che, dal 1939 a oggi, sembrano non essere ancora giunte alla riconciliazione. I crimini franchisti, inoltre, sono attualmente oggetto di un'indagine condotta dall'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Diritti Umani e il governo spagnolo è stato sollecitato in varie occasioni ad applicare e a rendere effettiva la tanto discussa *Ley de Memoria Histórica*² a favore delle vittime repubblicane.

¹ Con il termine *memoria histórica* ci si riferisce al riconoscimento e alla riabilitazione delle vittime della guerra civile e del franchismo. Durante la dittatura, i caduti di parte repubblicana non ricevettero mai una sepoltura pubblica e non fu loro accordata pari dignità con gli insorti dalla storiografia ufficiale della nuova Spagna franchista. I fedeli alla Repubblica, i vinti della guerra, dovettero patire in patria ogni tipo di violenza, sia fisica sia intellettuale, e la loro memoria fu infangata e violata. La repressione non diminuì con la fine del conflitto ma, al contrario, fu una pratica vigente fino almeno agli anni Sessanta del secolo scorso, quando i lavori forzati o il carcere erano ancora largamente diffusi in Spagna. Da circa tre lustri, è in corso un acceso dibattito pubblico riguardante la localizzazione e l'apertura delle migliaia di fosse comuni dislocate nell'intera penisola iberica, un dibattito che si è esteso all'intera sfera socio-politica del paese come si avrà modo di esporre nelle pagine che seguiranno.

² La legge condanna i crimini del franchismo e sancisce, fra le varie misure, l'aiuto alle vittime e alle loro famiglie, la collaborazione nel processo di localizzazione e riesumazione dei cadaveri, la

Come sarà illustrato nel seguente capitolo, le dicotomie di “mito-trauma” e “oblio-ricordo” hanno contrassegnato l’evoluzione politica della Spagna contemporanea e, in particolare, l’eredità della memoria traumatica del conflitto. Si ripercorreranno brevemente, dunque, i principali eventi del paese dal 1936 ai nostri giorni, per poi prendere in esame il rapporto che si è instaurato fra storia e letteratura in relazione all’elaborazione del conflitto.

Trattasi di un panorama conflittuale e in continua trasformazione che costituisce il contesto imprescindibile nel quale inserire Juan Eduardo Zúñiga e la trilogia di racconti della guerra civile.

1. IL CONFLITTO TRA MITO E TRAUMA: DIMENTICARE E RICORDARE IL PASSATO

Gli avvenimenti che culminarono nell’insurrezione dei vertici militari dell’esercito spagnolo nell’estate del 1936 affondavano le loro radici in un clima di profonda conflittualità sociale che piegava il paese fin dalla seconda metà del diciannovesimo secolo. Il fallimento della prima Repubblica (1873-1874), la perdita delle ultime colonie (1898), la guerra in Marocco (1911-1927) e, infine, la dittatura di Miguel Primo de Rivera (1923-1930), furono i fattori scatenanti di quel lento processo di polarizzazione della società e dei rispettivi schieramenti politici che culminò nell’opposizione tra estrema destra antidemocratica e sinistra repubblicana, le protagoniste del più cruento scontro armato che la Spagna contemporanea abbia affrontato sinora³.

soppressione delle effigi franchiste, la riqualfica del Valle de los Caídos e la concessione della nazionalità spagnola per i Brigatisti Internazionali. Il testo completo è consultabile presso la pagina web dell’Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22296 (*Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*) e sul sito dedicato del Governo spagnolo <http://www.memoriahistorica.gob.es/LaLey/index.htm>.

³ Per approfondimenti sull’epoca prebellica, cfr. Ranzato, Gabriele, “El peso de la violencia en los orígenes de la guerra civil de 1936-1939”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t. 20 (2008), pp. 159-182.

La guerra civile spagnola⁴ catturò presto l'attenzione delle grandi potenze mondiali, a quell'epoca già contrapposte in fascismi e antifascismi. Se l'Italia e la Germania, alla vigilia della seconda guerra mondiale, riconobbero in Francisco Franco l'alleato perfetto col quale consolidare l'asse nazionalsocialista su scala europea, l'Unione Sovietica aderì alla lotta dell'esercito repubblicano schieratosi in difesa della democrazia sostenendo i combattenti del governo legalmente eletto con i battaglioni delle Brigate Internazionali⁵, legate al Comintern. La Francia e l'Inghilterra, invece, scelsero di sottoscrivere un patto di non belligeranza che portò, nel 1938, alla smobilitazione delle Brigate⁶. La Spagna diventò, in questo modo, il campo di battaglia di una guerra intestina che ne avrebbe segnato le sorti e in cui anche le grandi potenze combattevano la loro personale lotta in aiuto degli schieramenti coinvolti, seppur sempre interessate ai propri affari interni. L'impatto internazionale del conflitto fu notevole e i maggiori esponenti del giornalismo dell'epoca decisero di stabilirsi a Madrid durante l'intera durata degli

⁴ Per approfondimenti, Casanova, Juliá - Preston, Paul (coords.), *La Guerra Civil española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2008.

⁵ La bibliografia riguardante l'intervento armato delle Brigate Internazionali a favore della Repubblica è copiosa e indaga svariate questioni non solo di natura politica, ma anche storica, culturale e antropologica. Si ricordi che le Brigate presero parte alle principali battaglie del conflitto (Jarama, Guadalajara, Brunete, Teruel e la difesa di Madrid) e, dopo la loro dissoluzione, molti volontari parteciparono poi alla seconda guerra mondiale. Per approfondimenti sull'interpretazione mitica della guerra civile, una delle più diffuse tra l'opinione pubblica del tempo e strettamente legata all'intervento internazionale, cfr. Ranzato, Gabriele, "Ripensare la guerra di Spagna", *Storia e memoria*, num. 1 (1998), pp. 69-78. Nel saggio, lo storico spiega come il conflitto assunse, sin da principio, una connotazione mitico-romantica in cui lo spirito d'avventura e lo scontro tra il bene (antifascismo) e il male (fascismo) delinearono l'aura leggendaria attorno alle Brigate, presenti a Madrid dal novembre del 1936. L'esercito volontario, nato come organizzazione politica combattente, era animato, invece, da un forte fattore ideologico di stampo sovietico, nonostante che in Spagna i sostenitori della Repubblica fossero anarchici, socialisti, operai e affiliati al Frente Popular. Per informazioni sull'organizzazione dei battaglioni, si consulti Capponi, Nicolò, *I legionari rossi. Le Brigate Internazionali nella guerra civile spagnola (1936-1939)*, Roma, Città Nuova, 2000, volume in cui è presa in esame la composizione delle brigate, tenendo a mente l'elevata percentuale degli affiliati al comunismo, i più organizzati ed esperti riguardo alle mobilitazioni sociali e grazie anche ai quali l'ideale di lotta antifascista conquistò una grossa fetta dell'opinione pubblica, tra cui intellettuali, giornalisti e artisti che sostennero attivamente l'intervento in Spagna. Furono all'incirca trentacinquemila gli stranieri che combatterono con la Repubblica (francesi, italiani, tedeschi, americani, ebrei e delle più svariate estrazioni sociali) distribuiti in numerosi battaglioni, fra cui spiccarono, per fama, il Lincoln, il Garibaldi, il Thälmann e l'André Marty.

⁶ Per approfondimenti, cfr. Ranzato, Gabriele, "La democrazia indifesa: la Spagna repubblicana tra rivoluzione e «non intervento» (1936-1939)", *Ricerche di Storia Politica*, 3(2007), pp. 281-300.

scontri per offrire al mondo la loro testimonianza di quella che fu definita all'unanimità *The Last Great Cause*⁷.

Il golpe dei militari ribelli⁸, estesosi dalle isole Baleari alla penisola fra il 17 e il 18 luglio del 1936, aveva l'obiettivo di far crollare la Repubblica, proclamata a seguito delle elezioni del febbraio precedente. La rivolta colse di sorpresa il governo, con sede a Madrid, ma nella capitale il tentativo insurrezionale fu prontamente soffocato nel sangue e la Repubblica riuscì a sopravvivere fino al 1939, durante tre lunghi anni che segnarono il più lungo ed eroico assedio del conflitto⁹. Neppure Barcellona si arrese agli insorti e le due personalità di spicco della rivolta, i generali Emilio Mola e Francisco Franco, si resero conto che solo un'azione di conquista avrebbe potuto cambiare l'evoluzione della guerra. Prese, così, avvio un cruento conflitto interno in cui la violenza esercitata nei confronti del rispettivo nemico segnò quella che, col tempo, è stata definita la memoria traumatica della guerra civile spagnola¹⁰, caratterizzata da una violenza senza

⁷ Preston, Paul, *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, 2^a ed., Barcelona, Debolsillo, 2011, volume dedicato al ruolo dei corrispondenti internazionali che lavorarono, in particolare, a Madrid e in cui lo studioso indaga i rapporti, spesso conflittuali, che essi intrattennero con gli esponenti del governo repubblicano, gli addetti alla censura e allo spionaggio.

⁸ I capi dell'esercito insorto iniziarono a tramare contro la Repubblica già dai primi mesi del 1936 dopo essersi sentiti minacciati dalle riforme di Manuel Azaña, i cui piani prevedevano una redistribuzione all'interno dei vertici militari a partire dall'abolizione della Guardia Civil e la sua sostituzione con la Guardia de Asalto, destinata al controllo urbano. Azaña cercò di limitare il potere dei generali dislocandoli in precise regioni militari lontane dal centro del potere: Francisco Franco fu destinato alle Canarie, Emilio Mola a Pamplona e Manuel Godea alle Baleari. Per Franco il trasferimento fu un vero e proprio esilio e torto nei suoi confronti da parte di Azaña.

⁹ La conquista di Madrid era il principale obiettivo di Franco, consapevole che la vittoria avrebbe ribaltato le sorti del conflitto e sancito la fine della resistenza repubblicana. La battaglia nella capitale, però, fu la più lunga di tutto il conflitto a causa della resistenza condotta dalla popolazione, la quale trasformò la città nella roccaforte dell'antifascismo: nonostante gli attacchi dell'aviazione tedesca (che si servì dei ripetuti bombardamenti aerei a cadenza giornaliera per sperimentarne gli effetti psicologici sui civili), la fame e il clima particolarmente rigido, i madrileni difesero la città sostenendo l'esercito repubblicano e i volontari internazionali. I quartieri più popolosi furono rasi al suolo (Argüelles, Tetuán, Chamberí), mentre i più abbienti (Salamanca) in cui si rifugiavano i *quintacolumnistas* e i sostenitori dell'esercito nazionalista furono preservati. Per approfondimenti sulla Madrid assediata e sui luoghi della memoria del conflitto (il Cuartel de la Montaña, la Cárcel Modelo, la Prisión de Mujeres de las Ventas, etc.), cfr. Romero García, Eladi, *Lugares de la memoria e itinerarios de la Guerra Civil española. Guía del viajero curioso*, 3^a ed., Barcelona, Laertes, 2009 e Reverte, Jorge M., *La batalla de Madrid*, Barcelona, Crítica, 2004.

¹⁰ Cfr. Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006. Come punto di partenza per la successiva indagine sulla memoria del conflitto, si consideri che non essendosi mai prodotta una

precedenti che condusse le due parti coinvolte a compiere mattanze, esecuzioni di massa, *paseos* e qualsiasi altro tipo di atto repressivo¹¹. La soppressione del nemico comportò la distruzione dei legami familiari e nazionali nell'ottica di una spietata guerra totale¹²:

Cosa indica dunque, cosa anticipa la guerra di Spagna? Indica in primo luogo che se la sola logica militare, il puro obiettivo di prevalere sul nemico – indipendentemente da ogni considerazione sulla sua nocività e indegnità – già conduceva la guerra del secolo XX a trasformarsi in un'immorale guerra contro i civili, questa pratica immorale ha trovato stimolo e viatico dal fatto che la 'guerra totale' ha incontrato il 'nemico totale', un nemico connotato più da caratteri politico-ideologici che nazionali, contraddistinto cioè da una radicale differenza di concezione del mondo e di finalità politico-sociali. Talché la linea di fronte che divide l'amico dal nemico non coincide più con le frontiere dei paesi ma passa al loro interno.¹³

I crimini commessi da entrambe le fazioni furono efferati, sebbene lo scarto tra lo schieramento repubblicano e l'esercito franchista sia individuabile nella dettagliata pianificazione delle azioni repressive condotte contro il "nemico

riconciliazione tra le due parti coinvolte, la memoria delle vittime repubblicane è stata ricostruita a partire un trauma sempre vivo perché non superato.

¹¹ Sulle azioni repressive contro il nemico nella capitale assediata, cfr. Cervera, Gil, *Madrid en guerra: la ciudad clandestina, 1936-1939*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 2006. L'escalation di violenza che seguì al golpe dei militari ribelli vide protagonisti di numerosi crimini sia i ribelli insorti, sia i repubblicani. A Madrid, le armi requisite dopo l'assalto al Cuartel de la Montaña furono distribuite fra i cittadini e il governo repubblicano dovette affrontare la problematica questione della *justicia por consenso*, per la quale la popolazione appoggiava qualsiasi tipo di giudizio sommario esercitando la propria giustizia e, perciò, opponendola alla legge. La repressione contro gli insorti raggiunse l'apice fra il luglio e il dicembre del 1936 e la pratica più diffusa fu quella dei processi farsa nelle *checas* e i successivi *paseos*. Le *checas* avvenivano in serata, in modo che poi i *paseos* potessero essere portati a termine nelle prime ore dell'alba successiva; erano queste vere e proprie passeggiate della morte, del tutto incontrollate e, spesso, organizzate dagli anarchici. Nelle carceri, invece, i detenuti erano spesso vittime delle *sacas de presos*, detenzioni di massa come nel caso di Paracuellos del Jarama. La risposta degli insorti portò a una violenza senza fine e la mappa delle fosse comuni in cui giacciono i resti delle vittime repubblicane è fitta e lunga dal dirsi completa.

¹² Per approfondimenti, cfr. Ranzato, Gabriele, "El «descubrimiento» de la guerra civil", *Ayer*, 22 (1996), p. 25: «No es, pues, el fratricidio aquello que manche con la "guerra civil" todos los conflictos intrasociales que revisten estos caracteres. [...] Es, en cambio, esa violencia indomable e insaciable, esa violencia que en tiempo de paz va trampeando en las microguerras civiles cotidianas».

¹³ Ranzato, Gabriele, "Guerra civile e guerra totale: dalla guerra di Spagna al secondo conflitto mondiale", *Storia e memoria*, num. 1 (2000), p. 111.

rosso»¹⁴, portate avanti durante e dopo il conflitto. In piena dittatura, infatti, le vittime nazionaliste ricevettero degna sepoltura e onori, laddove le vittime repubblicane furono cancellate dalla storia e la loro memoria venne negata e infangata. Da questa disparità di elaborazione del lutto e dalla sua controversa gestione storico-politica deriva, appunto, il trauma della guerra civile, cui è legata una memoria violata e non riappacificata.

La dittatura del *generalísimo* basò l'azione di controllo della nuova Spagna sulla violenza e sulla repressione. L'annullamento dei repubblicani, fisico e intellettuale, portò a una vera e propria pratica di mnemonicidio: l'onnipresente censura, il terrore della delazione e la violenza fisica (attraverso la tortura o i lavori forzati¹⁵) confinarono i *vencidos* nel silenzio o, nei casi più estremi, nell'esilio e nella resistenza clandestina da condursi nei centri urbani ma soprattutto nelle montagne. Nel riassetto dello stato, un ruolo centrale era ricoperto dalla storiografia: i dati storici furono manipolati e censurati attraverso una sapiente operazione di propaganda con l'obiettivo di elaborare una nuova

¹⁴ Cfr. Blake, John, *La guerra de los idealistas, Battleground for idealists*, documentario nel quale si ripercorrono le tappe principali del conflitto grazie a numerose testimonianze di personalità più o meno note che ne presero parte. Francisco Poyatos López, riguardo ai crimini commessi durante il triennio, pone l'accento sui fattori stimolanti di tale violenza e spiega che alla *pasión popular* dei repubblicani i nazionalisti risposero con una *autoridad fría* per condurre la loro santa crociata in nome di Dio e legalizzare ciò che, in realtà, legale non era.

¹⁵ Riguardo ai lavori forzati, alla redenzione e all'espiazione della colpa, cfr. Agudo, Mariano, *Disciplina y resistencia. Trabajos forzados en la España de Franco* (2011), documentario in quattro capitoli in cui sono mostrate le misure repressive nei confronti degli ex-repubblicani e delle loro famiglie, inaspritesi, in particolare, nell'immediato dopoguerra. Lo stato fascista, sotto l'egida della Chiesa, condannò i nemici della Spagna ma, allo stesso tempo, ne cercò la redenzione destinandoli, di frequente, ai lavori di ricostruzione del paese: i lavori forzati divennero, per il regime, un'immensa fonte di mano d'opera da impiegarsi nell'edificazione di opere urbanistiche e architettoniche (come il complesso del Valle de los Caídos). I morti a causa delle condizioni estreme di lavoro, maltrattamenti e violenze fisiche furono migliaia. Nel documentario, s'indagano i casi di quattro comunità autonome: l'Andalusia e le opere del Canal del Bajo Guadalquivir dal 1939 al 1962; la Navarra e la costruzione della rete stradale regionale nei Pirenei; Fabrero del Bierzo (León) e i lavori nelle mine; le isole Canarie, infine, e l'apertura di strade nelle montagne. María Villa Cuadrado, figlia di un detenuto, afferma: «El no hablar de algo va borrando huella y la va sustituyendo por otra cosa», frase che ben riassume lo stato della questione a oggi riguardo alla memoria storica del conflitto e la questione dei lavori forzati. A proposito, si ricordi che la Spagna è spesso stata contrapposta alla Germania per la disparità di politiche del ricordo adottate dai due paesi: se, infatti, le cancellerie tedesche hanno promosso negli anni la commemorazione pubblica delle vittime della seconda guerra mondiale e dell'Olocausto e la conservazione dei luoghi della memoria (campi di concentramento e di lavoro), contribuendo alla sensibilizzazione della popolazione, in Spagna, al contrario, la tendenza generale dei governi è stata non appoggiare una politica attiva del ricordo, con conseguenze gravi in quanto a memoria storica del conflitto, conservazione dei luoghi della memoria e commemorazione delle vittime.

memoria collettiva in linea con il discorso ufficiale. La guerra civile era il mito di fondazione primigenio del regime, il primo di tante costruzioni ideologiche volte a mascherarne l'illegittimità. L'operazione storiografica, «azione sociale nella sua capacità di produrre il legame sociale e le identità»¹⁶, condannò i vinti a un oblio comparabile alla *damnatio memoriae* degli antichi¹⁷.

Come ha messo in evidenza Carmen Moreno-Nuño¹⁸, terminato il conflitto si fece palese una notevole tensione dialettica fra le due parti coinvolte che ne rese evidente la polarizzazione in vincitori e vinti: emerse, in questo modo, la contrapposizione tra il mito e la volontà di dimenticare, da una parte, e il trauma e il desiderio di ricordare, dall'altra. Per i vincitori, padroni assoluti del nuovo Stato, la guerra civile era un mito da collocare nel passato; i vinti, al contrario, erano legati nel presente a un ricordo traumatico del conflitto. A riguardo, è necessario osservare, però, che il termine “mito”, nella sua polisemia, ben riflette la peculiarità del caso spagnolo: il termine, difatti, può riferirsi sia a una storia narrante le vicende all'origine del cosmo e del mondo, sia a un discorso posto al servizio dell'ideologia. Con Roland Barthes si può affermare che il fine del mito è render naturali ed eterne le cose, essendo questo un discorso creato *ex novo* per legittimare una costruzione culturale¹⁹. Proprio questo è il caso della Spagna, in cui il discorso legittimante del regime franchista fece *tabula rasa* del passato cancellando la storia repubblicana e imponendo ai cittadini una nuova e univoca visione del passato. La storiografia esaltava valori quali il nazionalismo, il cattolicesimo, l'eroismo, il militarismo, la guerra, il sacrificio e il pericolo; il soldato nazionalista era considerato lo sposo della morte, la guerra una seconda *Reconquista* o una Crociata per liberare la Spagna dal comunismo ma, soprattutto, una lotta fratricida²⁰. Per i vinti, la guerra civile era un trauma, un passato

¹⁶ Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, edizione italiana a cura di Daniella Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 550.

¹⁷ Per il concetto di *damnatio memoriae*, cfr. Weinrich, Harald, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, traduzione di Francesca Rigotti, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 48-49.

¹⁸ Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil*, cit., pp. 83-115.

¹⁹ Barthes, Roland, *Miti d'oggi*; con uno scritto di Umberto Eco, traduzione di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1994, pp. 191-238.

²⁰ Cfr. Aguilar Fernández, Paloma, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 285-286. La storiografia ufficiale impiegò svariate metafore, parallelismi e paragoni per accentuare il carattere intrinseco della guerra civile e la contrapposizione fra

paradossalmente presente proprio poiché irrisolto e, dunque, in aperta opposizione al mito.

Ci permettiamo, ai fini di una maggiore chiarezza nel trattamento dell'argomento, di richiamare i termini clinici con cui, in campo psichiatrico, è definito il trauma, termine con il quale si designa non solo un evento drammatico in sé, ma anche la risposta del soggetto coinvolto in tal evento. Il trauma è causato da una forza esterna che può agire o sul corpo o sulla psiche in maniera talmente violenta da impedirne l'elaborazione delle conseguenze da parte dell'individuo, il quale sviluppa in seguito il “disturbo post traumatico da stress”²¹ per il quale i meccanismi di difesa cognitivi e affettivi crollano e l'esperienza non può essere metabolizzata. Il trauma è, così, destinato a ripresentarsi in maniera inconscia poiché è stato ritenuto dalla psiche e si manifesta sottoforma di ricordi ossessivi e traumatici (sogni, incubi o allucinazioni) o condotte compulsive²². È stato Sigmund Freud a tracciare un quadro organico in cui situare il trauma mettendolo in relazione ai concetti di latenza, inconscio, repressione, compulsività e sogno: quando la vittima non lo supera, si avrà irrimediabilmente un oblio non pacificato e, perciò, in conflitto²³.

Gli eventi legati alla prima guerra mondiale, alla tragedia dell'Olocausto e alla guerra del Vietnam, hanno generato espressioni come “trasmissione transgenerazionale” del trauma, per cui l'esperienza è ereditata dai figli delle

nazionalisti e repubblicani, un'opposizione che si riduceva alla lotta fra la Spagna e l'anti-Spagna. Il riferimento a Caino e Abele, a proposito, si deve alle radici autoctone dello scontro e alla violenza con cui si combatté. Durante la transizione democratica, ancora, si diffuse l'espressione *guerra de los locos* per indicare la presenza di una sorta d'infermità mentale collettiva che s'impadronì della popolazione.

²¹ Per approfondimenti, cfr. American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5^a ed.), Washington, American Psychiatric Publishing, 2013.

²² Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, *Dizionario della memoria e del ricordo*, traduzioni di Andrea Borsari, Antonio Caridi, Riccardo Lazzari, Massimo Mezzanzanica, Marco Russo, Elisa Tetamo, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002, pp. 598-600.

²³ Per un approccio alla teoria psicanalitica di Sigmund Freud cfr. Weinrich, Harald, *Lete*, cit., pp. 181-187. All'origine dell'oblio vi è tutto ciò che causa dispiacere e che conseguentemente viene rimosso tramite il processo di rimozione (o dissociazione): il dato traumatico, però, non viene definitivamente cancellato ma diventa latente e agisce sulla psiche fino a divenire patogeno. Lo psicanalista deve condurre il paziente a rievocare l'oblio in modo da ripercorrere insieme le fasi che hanno portato alla rimozione e recuperare il dimenticato, ora non-dimenticato. Freud non sviluppò ulteriormente la teoria ma si può presumere che gli esiti possibili della terapia possano condurre al successo o al fallimento, ciò che Weinrich indica con i termini di “oblio pacificato” e “oblio non pacificato”, corrispondenti rispettivamente all'oblio dopo e prima del trattamento.

vittime²⁴, “sindrome cronica del campo di concentramento” o “sindrome del sopravvissuto”. Rifacendoci al caso spagnolo:

Así, la teoría del trauma se enfrenta a numerosos problemas: la afirmación del trauma como vía directa de acceso a la verdad de la Historia, la identificación de Historia y testimonio – afirmando el testimonio como método infalible de investigación histórica –, la utilización del trauma como escapismo nostálgico frente a las demandas del presente, la politización del trauma y la universalización de la victimización, la transformación de la empatía hacia la víctima en sobreidentificación, la identificación entre biografía y trauma – cuando la vida es precisamente un continuo adaptarse a lo traumático – y, a nivel de la representación cultural, el cultivo excesivo de un lenguaje hiperbólico, de un tono moralizador y de una mirada apocalíptica sobre la realidad.²⁵

Le vittime, testimoni degli eventi, attraverso la loro esperienza sono in grado di avviare una comunicazione anche con chi è estraneo ai fatti. In Spagna, per i vinti non fu facile preservare e trasmettere la propria memoria (individuale e collettiva), e i ricordi furono di frequente confinati nella dimensione familiare: i *derrotados* vissero in solitudine, da reietti della società, e il silenzio fu uno dei più efficaci metodi di repressione che la dittatura impiegò per costringerli a interiorizzare la colpa e la loro condizione d’inferiorità. Nel ristretto nucleo familiare, è verosimile che la memoria sia stata trasmessa non solo attraverso il dialogo, ma anche grazie alle stesse omissioni, agli aneddoti e ai numerosi oggetti commemorativi con funzione di mediatori del ricordo (quali foto, lettere o bandiere) che resero ancor più veridici i fatti narrati²⁶. Il silenzio, tuttavia, fu anche un’ancora di salvezza poiché permise loro di sopravvivere e dimenticare volontariamente il passato per uniformarsi al discorso ufficiale del regime.

Con riferimento alla memoria collettiva del conflitto, meritano un breve accenno i fenomeni dell’esilio e della lotta clandestina citati poc’anzi. In entrambi i casi, si ricordi che si produssero discorsi delegittimanti al di fuori dei confini nazionali, i quali rappresentarono un’ulteriore frammentazione della memoria

²⁴ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 596-598.

²⁵ Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil*, cit., p. 105.

²⁶ Luego, Ana, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004, pp. 83-86.

collettiva dei vinti, nel caso degli esiliati una pratica particolarmente complessa per la mancanza di referenti fisici e cronologici in cui fissare i ricordi²⁷.

In generale, si può concludere questo primo punto affermando che, parallelamente all'evolversi e all'esaurirsi della dittatura, il recupero delle memorie individuali e collettive è stato graduale ma, a conseguenza della disparità di gestione ed elaborazione del trauma tra vincitori e vinti, la memoria collettiva spagnola è ancora fortemente eterogenea, divisa tra il ricordo e l'oblio e lungi dal volersi confrontare criticamente col passato.

1.1. LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA POSTDITTATORIALE

Alla morte di Franco, avvenuta il 20 novembre del 1975, la Spagna intraprese il cammino verso la democrazia. La *transición democrática* condusse il regime verso la liberalizzazione e l'apertura in un contesto generalizzato di colpevolezza per l'esperienza fallimentare della Repubblica e il drammatico epilogo della guerra civile, un contesto in cui, purtroppo, non si produssero fenomeni risolutivi di delegittimazione della memoria ufficiale.

Grazie al benessere economico, la Spagna dell'epoca vantava, però, una maggiore stabilità sociale rispetto agli anni Trenta, nonostante i numerosi atti terroristici, le rivendicazioni indipendentiste e gli scontri fra partiti, un panorama sul quale gravava la minaccia di un nuovo golpe militare²⁸. I primi governi

²⁷ Per comprendere il dramma dell'esule e la condizione stessa dell'espatrio, cfr. Said, Edward W., *Dire la verità: gli intellettuali e il potere*; traduzione di Maria Gregorio, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 60-61: «la difficoltà consiste non soltanto nell'essere costretti a vivere lontano da casa, ma nel fatto che, per come è oggi il mondo, innumerevoli cose ricordano che si è in esilio, che la patria non è poi tanto lontana, e che i normali scambi dell'odierna vita quotidiana mantengono in costante ma perennemente negativo e quindi frustrante contatto con gli antichi luoghi. L'esule vive pertanto in un territorio intermedio: non del tutto assuefatto dal nuovo ambiente, né completamente svincolato dal vecchio, è tormentato da coinvolgimenti e distacchi compiuti sempre soltanto a metà; nostalgico e sentimentale, per un verso, abile a mimetizzarsi o segretamente reietto dall'altro».

²⁸ Hermet, Guy, *Storia della Spagna nel Novecento*; traduzione di Andrea De Ritis, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 219-232. Gli anni immediatamente precedenti la morte di Franco e la successiva caduta della dittatura furono caratterizzati da un'agitazione sociale diffusa dovuta, principalmente, alle rivendicazioni nazionaliste dei Paesi Baschi e della Catalogna, caratterizzate da due linee d'azione differenti. Da una parte, negli anni Sessanta si costituì l'organizzazione basca Eta (*Euskadi Ta Askatasuna*), responsabile di numerosi attentati in tutto il territorio spagnolo e della frattura fra regime franchista e Chiesa, avvenuta nel 1974 a seguito dell'esecuzione dell'anarchico

democratici optarono per un sistema basato sul consenso in cui la guerra civile era da recepirsi come insegnamento politico, evitando qualsiasi tipo di discorso che potesse favorire l'insorgere di nuove tensioni. In realtà, venne interpretato più come un alibi per non affrontare apertamente la problematica della memoria, dato che era alquanto improbabile che si potesse verificare un nuovo scontro armato²⁹. La classe dirigente che guidò la transizione democratica, nelle cui fila vi erano numerose personalità di formazione franchista, non seppe e non volle affrontare la questione e la memoria delle vittime venne gestita attraverso un diffuso *pacto del olvido*, «una consapevole messa da parte della guerra civile dopo averne elaborato un'interpretazione che ne consentiva il superamento definitivo»³⁰. Una lettura della transizione in chiave amnesica sarebbe semplicistica, dunque, e l'affermazione dello storico Gabriele Ranzato richiama la responsabilità diretta di politici e cittadini in un consapevole processo di cancellazione del passato.

La coppia oppositiva di mito e trauma, specchio della divisione della società in vincitori e vinti, consente di analizzare anche il periodo della transizione, ritenuta dai suoi artefici un grande successo, nonché modello politico da esportare ad altri contesti ex dittatoriali. I legami con il franchismo e la propaganda ufficiale, in questo senso, appaiono più che mai consolidati: gli indulti e le amnistie proclamati in quegli anni dovevano rappresentare la fine del passato doloroso della Spagna e la possibilità di una riconciliazione, ma questa versione della storia fu contestata da chi aveva patito le conseguenze più drammatiche del conflitto giacché per i vinti la transizione si era dimostrata incapace di risolvere la problematica della memoria. Ne venne, quindi, posto in discussione il carattere esemplare poiché essa mirò a una costante costruzione dell'oblio³¹.

Puig Antich. Dall'altra, gli indipendentisti catalani condussero la loro battaglia sul campo politico e la Chiesa funse da mitigatrice delle relazioni fra la *Generalitat* e il governo centrale. In un clima tale d'instabilità e violenza, era diffuso il timore di un nuovo intervento armato dell'esercito, sebbene l'ultima azione violenta del regime (il secondo processo di Burgos) coincise con l'aggravarsi dello stato di salute del dittatore e l'incoronazione di Juan Carlos de Borbón, re dal 1975 al 2014.

²⁹ Aguilar Fernández, Paloma, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, cit., p. 226.

³⁰ Ranzato, Gabriele, *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Roma, GLF editori Laterza, 2006, p. 49.

³¹ Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil*, cit., pp. 40-55.

A differenza di altri paesi, in Spagna non è mai stata attuata una politica del ricordo e vi è una diffusa ignoranza riguardo al passato, soprattutto nelle generazioni più giovani. Le argomentazioni di carattere mitico si rivelano ancora in grado di fare presa sull'immaginario collettivo e sono, nel presente, diffuse e accettate: molti spagnoli ritengono che il franchismo sia stato, sì, un regime autoritario, ma non per questo repressivo (una questione strettamente connessa al dibattito sulla natura fascista o meno della dittatura³²). Pertanto, la Spagna, nel nuovo millennio, appare ancora profondamente divisa:

La lógica subyacente es que el olvido es el único medio para superar el trauma colectivo generado por la terrible represión franquista; y la esperanza es que el olvido terminará generando un efecto catártico a nivel individual y colectivo. [...] Así el éxito de la democracia se obtiene mediante el sacrificio de la memoria de la Guerra Civil, víctima de una política de negligencia en vez de objeto de una política de recuerdo que contribuyera a la dignificación de los vencidos y al reconocimiento del pasado histórico. Debido a la institucionalización del silencio, la memoria de la Guerra continúa siendo para muchos – especialmente para los vencidos y los hijos de los vencidos – una herida en la memoria, o lo que es lo mismo, una memoria traumática.³³

La legalizzazione dell'oblio (si ricordi la *Ley de Amnistía* del 1977, con la quale furono estinti i reati anteriori al 15 dicembre del 1976³⁴) non ha giovato al trauma, il quale ha trovato la sua via di sfogo in una nuova pratica della memoria attiva che è andata progressivamente imponendosi dagli anni Ottanta in poi e

³² Per approfondimenti sulle pratiche di lutto e memoria dell'Europa postbellica, cfr. Winter, Jay, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*; traduzione di Nicola Rainò, Bologna, Il Mulino, 1998. Ci si ricollega qui alla questione delle politiche della memoria, elaborazione e gestione del lutto che, nel caso spagnolo, furono delle pratiche negate ai vinti e destinate esclusivamente ai vincitori. Dopo la guerra del '14-'18, infatti, in Europa si era diffuso il recupero dei simboli tradizionali della guerra per esprimere il dolore ed elaborare il lutto non solo a livello individuale, ma anche comunitario; i monumenti erano il nucleo della rammemorazione, delle cerimonie e dei rituali e commemorare era un atto civico in cui proclamare l'appartenenza alla medesima comunità, escludendo i valori, i gruppi e gli individui che la mettevano a rischio. Dopo il 1945, considerata l'eccezionalità dei fatti dell'Olocausto, non si produsse un'analoga gestione del lutto e, dal canto suo, la Spagna già aveva interrotto la comunanza della partecipazione collettiva escludendo gran parte della popolazione e ghettizzandola. Il caso dei monumenti spagnoli è emblematico poiché stravolse la geografia del paese, sia nell'architettura, sia nella toponomastica: esempi sono il Valle de los Caídos, l'Arco de la Victoria o il controverso Monumento a los Caídos por España.

³³ Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil*, cit., p. 67.

³⁴ *Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía*. Il testo è consultabile all'indirizzo <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-24937>.

culminata negli anni Novanta in un vero e proprio fenomeno culturale della memoria. Se, dapprima, furono i testimoni a riportare la loro visione del conflitto, in un secondo momento sono stati i loro figli e nipoti, *los hijos e los nietos de la guerra*, a farsi carico delle conseguenze della guerra e a denunciare le incongruenze della storia. Raccontare è diventato un atto performativo nonché una terapia catartica collettiva grazie alla quale agevolare l'assimilazione del trauma e in cui recuperare la voce degli oppressi corrisponde all'instaurazione di un dialogo col passato, nell'ottica di continua preservazione della memoria collettiva postulata da Maurice Halbwachs secondo la quale il ricordo è una costruzione sociale che parte dal presente verso il passato al fine di rinnovare il legame col gruppo originario d'appartenenza³⁵.

A conclusione di questo breve excursus di carattere storico, si ritiene necessario menzionare due avvenimenti recenti che hanno segnato una nuova presa di posizione della politica e della società spagnola in merito alla *memoria histórica* e che ci consentono di aggiornare lo stato della questione. In primo luogo, è da ricordare la pionieristica attività condotta dalla *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH), grazie alla quale, dal 2000 a oggi, sono state localizzate migliaia di fosse comuni³⁶ su tutto il territorio e sono stati riesumati i resti di numerose vittime repubblicane, riconsegnati poi alle loro famiglie³⁷. «En este pueblo hay más muertos fuera del cementerio que dentro»³⁸ è

³⁵ Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*; a cura di Paolo Jedlowski; postfazione di Luisa Passerini, Milano, Unicopli, 1987, p. 144.

³⁶ Cfr. Winter, Ulrich, ««Localizar a los muertos» y «reconocer al otro»: lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea» in Resina, Joan Ramon, *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2005, pp. 17-39.

³⁷ L'ARMH è stata fondata nel 2000 a seguito della riesumazione di tredici vittime repubblicane fucilate dai franchisti nel 1936 nella località di Priaranza del Bierzo (León). Nel 2002 l'ARMH si è rivolta all'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Diritti Umani per chiedere l'applicazione del diritto internazionale ai casi di sparizioni forzate della Spagna franchista e, nel settembre del 2013, è stato pubblicato il dossier del gruppo di lavoro che si dedica alla questione, in cui si afferma che: «En todos los sitios visitados durante esta semana el Grupo de Trabajo se ha reunido con centenares de familiares. Prácticamente todos han manifestado una profunda frustración frente a los obstáculos administrativos y las dificultades a acceder a la información necesaria para esclarecer la suerte y el paradero de sus seres queridos. Dado el trascurso del tiempo desde que la mayor parte de las desapariciones forzadas comenzaron a ejecutarse y la edad muy avanzada de muchos testigos y familiares es urgente que el Estado ponga como una inmediata prioridad la búsqueda de la verdad y en particular sobre la suerte y el paradero de las personas desaparecidas. [...] Existe una obligación absoluta de tomar todas las medidas necesarias para encontrar a la

la testimonianza riportata da Emilio Silva, fondatore dell'ARMH, che efficacemente riassume la situazione attuale riguardo alle vittime del franchismo. Nel 2007, inoltre, il governo del *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE) ha sancito l'entrata in vigore della *Ley de Memoria Histórica*, nel cui testo sono riconosciuti e ampliati i diritti delle vittime del franchismo. A otto anni dalla sua promulgazione, la legge sembra, però, essere bloccata da un'impasse istituzionale a causa della mancanza di fondi e dell'ostruzionismo da parte degli ultimi governi, come denunciato dall'associazione *Jueces para la democracia* nell'ottobre del 2013³⁹. La stessa ha reso noto che la Spagna è il secondo paese al mondo dopo la Cambogia in quanto a numero di vittime di sparizioni forzate i cui resti non sono stati né recuperati, né identificati⁴⁰.

2. L'ELABORAZIONE LETTERARIA DEGLI EVENTI STORICI

Delineato il panorama di riferimento, dedichiamo ora la nostra attenzione alle ripercussioni che la guerra civile e la dittatura hanno avuto sulla produzione letteraria spagnola, tenendo a mente che l'evoluzione politica del paese rappresenta il contesto imprescindibile in cui situare il fenomeno in prospettiva storica.

persona, pero no existe una obligación absoluta de obtener resultados. De hecho, en determinados casos, el esclarecimiento es difícil o imposible [...] El Grupo de Trabajo desea llamar la atención especialmente sobre el limitado alcance de la Ley de Memoria Histórica y la carencia de presupuesto para su implementación, la vigencia de la Ley de Amnistía, la impunidad para todos los casos de desapariciones forzadas, la ausencia de un delito autónomo de desaparición forzada, la falta de una ley de acceso a la información y la dificultad para acceder a los archivos, la carencia de un plan nacional de búsqueda de personas desaparecidas, entre otros. El Grupo de Trabajo subraya que los derechos procesales a una investigación, a la verdad y a la justicia son igualmente fundamentales para la percepción de reparación de las víctimas. Incluso, en algunos casos, el proceso de verdad y justicia puede constituir en sí mismo una forma de reparación». Il testo è consultabile al sito "Observaciones preliminares del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias de la ONU al concluir su visita a España", (<http://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=13800&LangID=S>).

³⁸ Silva, Emilio, *Las fosas de Franco: crónica de un desagravio*, 1ª ed., Madrid, Booket, 2006, p. 21.

³⁹ L. R. N., "Sin dinero para la memoria histórica", 02/10/2012, *La Razón*, http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_491089/1786-sin-dinero-para-la-memoria-historica#.Ttt1eyeyL8iXFLS.

⁴⁰ Junquera, Natalia, "Jueces para la democracia acusa al Gobierno de incumplir la ley de memoria", *El País*, 09/10/2013, http://politica.elpais.com/politica/2013/10/09/actualidad/1381322308_843838.html.

Maryse Bertrand de Muñoz affermava nel 2001:

Hoy día han llegado a mi conocimiento y he analizado cerca de mil quinientos libros que tocan los hechos bélicos de los años treinta de cerca o de lejos, enteramente o de forma episódica, desde el mismo tiempo de las hostilidades, los años de posguerra o desde el posfranquismo y los años actuales.⁴¹

L'ispanista ha classificato buona parte della produzione romanzesca sul conflitto in uno studio che costituisce un'opera di riferimento essenziale per chi si accinga ad analizzare la letteratura sulla guerra civile⁴² e la stessa ha voluto escludere dalla sua indagine memorie, autobiografie, racconti o romanzi brevi per dedicarsi esclusivamente al romanzo, genere a cui gli scrittori spagnoli hanno fatto maggiormente ricorso per narrare gli avvenimenti collegati al loro passato recente.

La guerra civile è andata rivelandosi negli anni una fonte inesauribile per la creazione artistica⁴³ forse proprio in ragione del fatto che rappresenta il grande trauma irrisolto della Spagna. Nella società spagnola è emerso, a poco a poco, il desiderio di conoscere e ricordare e se i governi democratici hanno eluso il

⁴¹ Bertrand de Muñoz, Maryse, *Guerra y novela: la guerra española de 1936-1939*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2001, p. 7.

⁴² Cfr. Bertrand de Muñoz, Maryse, *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada*, Madrid, J. Porrua Turanzas, 1982-1987 (3 voll.). Benché la pubblicazione risalga agli anni Ottanta, è ancora un'importante fonte di dati utili alla schedatura dettagliata dei romanzi che passa in rassegna in cui Bertrand de Muñoz si propone d'offrire una classificazione che serva da punto di riferimento per indagini specialistiche successive riguardo agli aspetti formali e tematici delle opere prese in esame. I romanzi sono qui classificati secondo la prospettiva dalla quale gli autori raccontano il conflitto: guerra vissuta, ovvero intrecci strettamente connessi all'evolversi degli avvenimenti storici; guerra annunciata, in cui si hanno i primi presagi dello scontro futuro, sia nella vita politica sia nella società; guerra rievocata, in cui vi è il focus sulle conseguenze del conflitto all'indomani della sua fine; guerra raccontata, riferimento ormai lontano sia nel tempo sia nello spazio. Bertrand de Muñoz si somma alle voci che pongono l'accento sull'importanza della guerra civile come avvenimento principale della storia della Spagna contemporanea nonché evento che stimolò il processo creativo di scrittori non solo spagnoli ma anche stranieri (Hemingway, Huxley, Dos Passos, Saint-Exupéry). In *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*, sono raccolti, invece, la maggior parte dei saggi che l'ispanista ha pubblicato durante la sua carriera accademica (riviste scientifiche, partecipazioni a congressi, etc.) e in cui sono affrontate questioni di carattere teorico e narratologico.

⁴³ Bertrand de Muñoz, Maryse, "Las novelas recientes de la guerra civil española" in Maxime Chevalier, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, vol. 1, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, 1977, p. 199: «el fantasma que alucina a los creadores de ficción de la península ibérica [...] fuente histórica inagotable».

proprio passato è stata la letteratura a farsi carico della revisione critica della storiografia al fine di confutare le basi della memoria imposta e dell'ideologia dominante. Il testo letterario è elevato, dunque, a *lieu de mémoire*, termine coniato da Pierre Nora che indica «the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it»⁴⁴. Negli ultimi anni, il termine ha trovato un'originale applicazione al caso spagnolo e sono stati numerosi gli studiosi che ne hanno analizzato le caratteristiche in relazione alla produzione letteraria contemporanea. I luoghi di memoria sono «puntos de cristalización de la identidad colectiva de una nación [...] puntos de referencia esenciales»⁴⁵ che emergono «en el momento en el que se separa la “memoria verdadera” (“mémoire”) de la historia (“histoire”)»⁴⁶.

Fino agli anni della *transición*, si è detto che non vi è stato un progetto comune di recupero e riabilitazione della memoria storica del conflitto, sebbene dagli anni Novanta in poi sia andata diffondendosi e affermandosi la cosiddetta teoria revisionista⁴⁷, grazie alla quale mettere in discussione i punti chiave dell'ideologia franchista e della storiografia ufficiale per recuperare le versioni alternative della storia. La letteratura è, così, diventata il luogo in cui far dialogare il passato e il presente in nome di una memoria collettiva libera da influenze ideologico-politiche e il testo letterario è divenuto lo spazio concreto in cui fissare la

⁴⁴ Nora, Pierre, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26. *Memory and Counter Memory*, 1989, p. 7, *apud* Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil*, cit., p. 16.

⁴⁵ Jünke, Claudia, “«Pasarán años y olvidaremos todo»: la guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales” in Ulrich Winter *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*, cit., p. 102.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil*, cit., pp. 98-99: «El renovado interés en el reciente pasado español suscitado en los últimos años no es solamente producto de una mayor labor historiográfica, sino que es sobre todo resultado de un amplio movimiento social y político [...] que pretende rescatar la memoria de la Guerra del abandono político del que había sido objeto desde la Transición a la democracia. Este movimiento pretende también terminar con la realidad residual franquista, entendiendo que hoy día se es franquista no por desear una vuelta a la dictadura, sino por identificarse con ella o defenderla. Debido al desarrollo paulatino de una nueva mirada sobre el pasado, parte de la producción cultural de los últimos años sobre la Guerra – literaria, cinematográfica e historiográfica – puede clasificarse de revisionismo histórico. Esta producción cultural revisionista es sobre todo fruto de una segunda e incluso de una tercera generación de españoles quienes, paradójicamente, intentan participar de un pasado del que no fueron parte para recuperar nostálgicamente una memoria – la de sus padres o predecesores – que creen perdida».

memoria, di pari passo all'imporsi della rappresentazione della guerra civile come trauma. A proposito, le riflessioni avanzate nel paragrafo precedente del presente capitolo riteniamo che possano trovare ora complemento in due nuove coppie oppositive che ci riserviamo di proporre, le quali, vincolate al mito e al trauma, arricchiscono di nuovi significati il fenomeno di tensione dialettica fra ricordo e oblio. Si tratta delle dicotomie di "chiusura-apertura" da una parte e "memoria individuale-memoria collettiva" dall'altra. Vediamo come esse operano.

Considerando un asse cronologico che parta approssimativamente dagli anni Trenta fino ai giorni nostri, osserviamo, infatti, che la produzione letteraria avente come oggetto il conflitto sia andata gradualmente evolvendo in linea con i cambiamenti politici della Spagna⁴⁸. Il primo dopoguerra coincise con un'epoca di forte repressione politica e violenza sociale in cui l'autarchia, la chiusura e la diffusa sterilità del panorama culturale privarono il paese della ripresa intellettuale post-bellica e dei contatti con l'estero, tanto che si creò «un verdadero cordón sanitario que impidió la recepción general del pensamiento extranjero y encorsetó la evolución del propio»⁴⁹. In un clima di tale arretratezza, la *generación del '36* rappresentò, attraverso le correnti del *tremendismo* e dell'esistenzialismo, il pessimismo e la miseria dell'epoca; alcuni scrittori non nascosero la loro vicinanza al regime ma i più videro le loro opere bloccate dalla censura. A prevalere fu la visione dei vincitori, mentre i vinti poterono testimoniare la loro esperienza per lo più dall'estero, da esiliati. Quando, negli anni Cinquanta, la Spagna iniziò ad aprirsi lentamente all'Europa e al mondo⁵⁰, l'editoria di nuovo in

⁴⁸ Per approfondimenti, cfr. Scorpioni Coggiola, Valeria, *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*, Torino, Il Segnalibro, 1995; Pittarello, Elide, "Il romanzo" in Profeti, Maria Grazia (a cura di), *L'età contemporanea della letteratura spagnola: il Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 2001, pp. 531-659; Morelli, Gabriele - Manera, Danilo, *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

⁴⁹ Mainer, José-Carlos, *Historia y crítica de la literatura española, 6: Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 6-7.

⁵⁰ Nel 1952, la Spagna entrò a far parte dell'Unesco, nel 1955 dell'Onu e nel 1953 firmò il concordato con la Santa Sede e gli accordi con gli Stati Uniti. La fine del dopoguerra viene generalmente situata intorno alla metà degli anni Cinquanta, quando avvenne la più importante crisi del regime, causata dalle rivalità fra i ministri cattolici e i loro avversari liberali e al termine della quale i gruppi della falange furono demilitarizzati. La modernizzazione vera e propria cominciò alla fine degli anni Cinquanta, col rimpasto governativo del 1957 che portò al "miracolo spagnolo": fu favorita l'industrializzazione in centri quali Siviglia, Saragozza, Madrid e Valladolid e il settore del turismo visse la sua fase di maggior sviluppo. Le condizioni di vita della

attività consentì la diffusione delle opere degli autori spagnoli all'estero e viceversa. L'apporto maggiore giunse dalla diffusione delle opere dei romanzieri italiani (Alberto Moravia, Cesare Pavese o Elio Vittorini) e dal cinema neorealista, dalla *lost generation* (Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos) e dall'esistenzialismo francese. Gli scrittori della *generación del 50* non presero attivamente parte al conflitto per questioni anagrafiche (vissero la guerra durante l'infanzia o l'adolescenza, sono i cosiddetti *niños de la guerra*) ma poterono analizzarne le conseguenze sulla società, in particolare l'opposizione fra borghesia e classe operaia. Anche se il romanzo sociale si esaurì in pochi anni, è da rilevare la tematica sociale in esso sviluppata, che permise a questi scrittori di ricollegarsi al tema della guerra civile seppur indirettamente.

I cambiamenti maggiori, tuttavia, giunsero solo negli anni Sessanta, quando la *Ley de Prensa* ridefinì la censura e in Spagna giunsero le opere degli esiliati e quelle degli scrittori sudamericani. La prospettiva sulla guerra, contemporaneamente, slittò dall'interpretazione mitica a quella traumatica e iniziarono a diffondersi numerose opere in cui si analizzavano le conseguenze del conflitto sull'uomo e sulla società. Dalla memoria individuale si passò al focus sulla memoria collettiva e il testo letterario divenne il luogo fisico in cui contrastare la dimensione passata del mito in rapporto al presente del trauma. La forma caotica del romanzo rifletteva le problematichità della psicologia umana, spesso in relazione al passato della guerra; il linguaggio non convenzionale e temi quali la solitudine, la necessità di comunicare o la ricerca angosciata della propria identità si ricollegavano indirettamente al trauma o al senso di colpa, trasmesso di generazione in generazione.

Con la morte di Francisco Franco e la successiva proclamazione della nuova Costituzione, avvenuta nel 1978, per la Spagna ebbe inizio una nuova epoca, sebbene i cambiamenti politici non giunsero nell'immediato. Il mondo culturale, nonostante ciò, poté beneficiare del crollo del regime e gli scrittori, finalmente liberi da qualsiasi coercizione sia fisica sia intellettuale, combinarono stili e generi letterari tradizionali per esplorare la problematica individuale e i rapporti

popolazione migliorarono notevolmente e la classe media, composta di un numero maggiore di tecnici rispetto al passato, si rafforzò.

interpersonali, introducendo anche la funzione testimoniale indiretta riguardo alle tematiche sociali. In questo modo, la guerra civile veniva collegata alle numerose problematiche dell'esistenza umana (la ricerca dell'identità, il disagio esistenziale, i rapporti interpersonali o la dissociazione della personalità), spesso configurandosi come sfondo degli intrecci o come episodio secondario della narrazione. Alle soglie del nuovo millennio, predominava come uno dei temi ricorrenti della letteratura di metà secolo, evidente riflesso di una preoccupazione collettiva che la società spagnola non poté più ignorare.

2.1. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA E LA METAFICCIÓN

Il fenomeno della letteratura della memoria raggiunse il suo apice tra gli anni Ottanta e Novanta, a mezzo secolo di distanza dal golpe⁵¹. Il panorama letterario spagnolo possedeva allora i tratti di un "arcipelago" in cui la finzione romanzesca si divideva fra narrazioni storiche, *pastiche*, metaletteratura e romanzi polizieschi⁵². Complici la ripresa dell'economia e la nascente globalizzazione, il pubblico, dopo tanti anni di chiusura e di austerità, reclamava delle opere d'intrattenimento ma anche di carattere storico, al fine di recuperare i fatti degli anni appena trascorsi.

I vinti furono coadiuvati nel processo di recupero delle loro memorie individuali dal diffondersi di una produzione letteraria di denuncia e di catarsi collettiva per superare il passato e giungere, così, all'assimilazione del trauma. Fautrici di questa inversione di rotta sono state le generazioni più giovani di scrittori, i *nietos de la guerra*, i nipoti di vincitori e vinti che della distanza temporale di postmemoria hanno analizzato e messo in discussione la storia impiegando la guerra civile come tema dai risvolti universali. A differenza dei loro predecessori, protagonisti o testimoni diretti del conflitto, questi autori hanno plasmato delle opere in cui il discorso politico è passato in secondo piano rispetto

⁵¹ Bertrand de Muñoz, Maryse, "Presencia y transformación del tema de la guerra civil en la novela española desde los años ochenta", *Ínsula*, 589-590 (1996), p. 11: «abundancia notable de publicaciones de toda clase, hasta se habló de un *boom*».

⁵² Sanz Villanueva, Santos, "El archipiélago de la ficción", *Ínsula*, 589-590 (1996), p. 3.

all'analisi dell'animo umano e alle diverse percezioni della guerra e la *nueva novela histórica* è il genere del quale si sono maggiormente serviti per riappropriarsi del passato e, emblematicamente, farlo proprio. Di fondamentale importanza è il dialogo che hanno instaurato con i testimoni, il cui coinvolgimento diretto ha spesso consentito di recuperare esperienze traumatiche non solo personali, ma anche collettive⁵³. Vi è, dunque, una preoccupazione per il trascorrere del tempo, per salvare dall'oblio le storie di coloro che ancora attendono sia fatta giustizia prima che i testimoni stessi vengano a mancare.

Anticipando alcune nozioni sulla fenomenologia della memoria – tematica alla quale è dedicato il quinto capitolo della presente ricerca –, si tenga brevemente conto del rapporto che intercorre tra la memoria individuale e la memoria collettiva, poiché le singole memorie rappresentano delle varianti della seconda⁵⁴. In quest'ottica, comprendiamo come la repressione esercitata sui vinti abbia comportato la cancellazione di migliaia di memorie individuali che, solo con la fine della dittatura si sono potute lentamente recuperare per offrire una versione della storia contraddittoria ma complementare al discorso ufficiale:

Las épocas de mayor turbulencia social, las situaciones históricas más caóticas y conflictivas conllevarían una mayor exigencia y demanda de historización, es decir, de organización narrativa para una desbordante avalancha de vivencias que el individuo no alcanza entera o perfectamente a asimilar o entender, y que está pidiendo a gritos historia. La guerra civil española ha sido uno de esos episodios sociopolíticos que suscitaron la creación de una biblioteca de historias de la historia, y para sus plúteos siguen aún manando de las imaginaciones versiones que ora fingen verdades, ora hacen las ficciones verosímiles.⁵⁵

La *nueva novela histórica*⁵⁶ si differenzia dal romanzo storico tradizionale poiché confuta la storiografia ufficiale e sottopone a modifica il dato storico: esistono più versioni alternative che devono essere esaminate in modo da

⁵³ Corredera González, María, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid-Frankfurt., Iberoamericana Vervuert, 2010, pp. 12-14.

⁵⁴ Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, cit., pp. 120-121.

⁵⁵ Soldevila-Durante, Ignacio, “Esfuerzo titánico de la novela histórica”, *Ínsula*, 512-513 (1989), p. 8.

⁵⁶ Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 164-201.

aumentare le possibilità interpretative dei fatti, in particolar modo quando a raccontare sono i vinti o le minoranze. Ciò significa che prediligere una tradizione testuale implica accettare una specifica versione della realtà a scapito di altre interpretazioni possibili. La *nueva novela histórica* si ricollega, così, a una storia già elaborata in altri discorsi precedenti (quali cronache, documenti, leggende o racconti) citando o no la fonte; gli anacronismi sono moltiplicati in modo da distruggere la successione temporale della storiografia perché, recuperando la memoria, si pone l'accento sul carattere individuale ed emotivo delle vicissitudini: si vuole ricostruire il passato a partire da una prospettiva discordante. Si contesta, in aggiunta, la pretesa di assoluta veridicità della storiografia data la sua stretta dipendenza dal narratore, influenzato dalla propria ideologia e cultura e in qualche modo sempre dipendente dal potere vigente. Dato che i racconti storici tendono a legittimare il potere imposto, sia esso religioso, politico o ideologico, le fonti non possono essere considerate attendibili, ma devono essere interpretate criticamente, confutate e interrogate riguardo alle omissioni effettuate. Quando l'autore esamina degli avvenimenti recenti, condivide col lettore, comprensibilmente, una quantità d'informazioni maggiore rispetto alla narrazione di un passato remoto e il coinvolgimento emotivo e ideologico raggiunge il suo apice quando gli episodi sono stati tratti non solamente da documenti storici ma sono stati vissuti o presenziati direttamente dall'autore o gli sono stati raccontati da terzi. Molti lettori possono aver assistito allo stesso avvenimento e, dato che la storia contemporanea è ancora in fase di elaborazione, il romanziere può mostrare il processo di costruzione della storia, le versioni differenti, l'interazione fra le fonti e il peso del potere politico. Il patto di lettura della *nueva novela histórica* implica, pertanto, che la verosimiglianza sia modulata tra una finzione assicurata pragmaticamente e un contenuto narrativo che rimandi ad altri discorsi, carico d'istruzioni referenziali che possano essere verificate dai lettori o contrastate dalle versioni più o meno ufficiali.

Demolendo le basi della storiografia ufficiale per offrire delle possibilità interpretative ulteriori, il genere si contraddistingue per la metatestualità, ovvero il "romanzo sul romanzo", scrittura autocritica che mostra l'artificio del processo

creativo esigendo un lettore attento, cocreatore del testo⁵⁷ che, esattamente come l'autore, si ponga delle questioni sul rapporto tra arte e vita, tra finzione e realtà. La metafinzione trasforma la riflessione sulla natura della letteratura in oggetto di studio ed essa emerge quando lo scrittore, durante il processo creativo, inizia a porsi degli interrogativi riguardo all'opera: talvolta, egli indaga l'origine delle fonti; altre, si domanda quale possa essere l'orizzonte d'attesa del lettore. Nel caso de *los nietos de la guerra* è stata proprio questa duplice preoccupazione a innescare la ricerca storica perché quelle che per tanto tempo sono state considerate come le fonti indiscusse della storiografia possiedono, in realtà, delle zone d'ombra in cui l'autore deve addentrarsi per recuperare le voci dissidenti o intenzionalmente dimenticate.

Un'operazione di tale portata implica il discorso sulla responsabilità autoriale e sul ruolo della finzione come strumento per l'elaborazione letteraria del dato storico. In una situazione come quella della Spagna, in cui il concetto di memoria collettiva si riferisce non tanto alla sua origine sociale quanto all'uso che ne è stato fatto in termini di coinvolgimento della società, la letteratura e i romanzi storici sono stati i principali veicoli d'informazione per i cittadini poiché facilmente reperibili (in particolare dopo il 1975). Gli spagnoli sono stati propensi a interpretare e assimilare la finzione letteraria come parte della storia del loro paese anche quando la guerra civile è stata utilizzata semplicemente come sfondo per gli intrecci o determinati fatti sono stati taciuti dal discorso storico⁵⁸.

In definitiva, la più recente produzione sul conflitto ha tentato di offrire una visione critica degli avvenimenti storici attraverso un'interpretazione discordante rispetto al discorso ufficiale al fine d'instaurare un dialogo critico con un passato che non si vuole e non si deve dimenticare. Come si avrà modo di dimostrare nel corso del presente studio, risponde a questo imperativo anche l'opera di Juan Eduardo Zúñiga.

⁵⁷ Dotras, Ana María, *La novela española de metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, p. 22.

⁵⁸ Rosa, Isaac, "La construcción de la memoria reciente sobre la Guerra Civil la dictadura en la ficción española reciente" in *Guerra y Literatura. XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2006, pp. 57-70.

CAPITOLO 2

«SOY UN ESCRITOR LENTO Y MINUCIOSO»

«Mis relatos fueron antes fragmentos que me llegaron de ese mundo circundante, país, ciudad, calles, habitantes que caminaron por la historia de unos terribles años de mediados del siglo. Luego, revestidos tales fragmentos por herencia cultural, por substancias personales y propuestas estéticas, pasaron a la escritura en un intento tenaz de transformarlos en literatura».
(Juan Eduardo Zúñiga, “Destellos de la memoria”)

Juan Eduardo Zúñiga si è contraddistinto fin dagli esordi letterari per lentezza e riservatezza, due qualità che sono confluite in un personale e originalissimo *modus operandi* degno di un *autor secreto*¹. L'espressione, coniata dalla critica in riferimento all'estrema discrezione con cui il nostro autore si è distinto nel panorama letterario spagnolo del dopoguerra (rifuggendo, in particolare, dalla popolarità e dalle tematiche sociali affrontate della *generación del 50*) non deve trarre in inganno e farci pensare a una condizione d'isolamento rispetto alla congiuntura storica del suo tempo. Al contrario: come si avrà modo d'illustrare, a Zúñiga va il merito di avere consegnato alla pagina scritta la memoria storica della guerra civile e degli anni della dittatura franchista, a testimonianza di un profondo interesse e coinvolgimento nelle questioni più problematiche della Spagna contemporanea.

Tuttavia, un tale riserbo, sia in ambito pubblico, sia privato, non rende agevole l'operazione di ricostruzione biografica, considerata anche la reticenza dello stesso autore a sciogliere i nodi essenziali riguardanti la sua vita e la sua poetica. Come sottolineato da Israel Prados «cualquier intento de análisis de su trayectoria parece tener algo de intromisión clandestina»², motivo per cui anche noi, in questa

¹ Prados, Israel, “Juan Eduardo Zúñiga. De símbolos y batallas”, *Reseña: revista de crítica cultural*, 353 (2003), p. 4.

² *Ibid.*

ricerca, ci limiteremo a ordinare i dati a nostra disposizione al fine di situare lo scrittore nel suo tempo e, soprattutto, per cogliere quegli elementi che già prefigurano (o autorizzano a parlo come ipotesi di studio) un singolare percorso narrativo proprio di tutta la sua opera, i cui singoli aspetti saranno oggetto d'approfondimento specifico nei capitoli dedicati all'analisi della trilogia della guerra civile.

In quest'impresa di ricostruzione del profilo biografico e letterario dello scrittore, ci avvarremo delle informazioni rilasciate direttamente dallo stesso Zúñiga in interviste, riportate in sede epistolare o, ancora, ricavate da rassegne e recensioni di carattere scientifico³. L'attenta valutazione di ogni singola tessera potrà favorire il riordino di un percorso che, fino ad oggi, sembra sottrarsi a una facile classificazione, storiografica o poetica⁴, come ben ha recentemente colto Santos Sanz Villanueva, secondo il quale vi è una «seria dificultad para inscribir su figura en nuestra historia literaria, imposible de encajar en grupos, tendencias o generaciones específicos»⁵.

1. PER UNA LETTERATURA POETICA

«Tenía 17 años y estudiaba idiomas en la academia Berlitz, lo que no era muy normal entre los jóvenes cuando comenzó la guerra civil»⁶: madrilenio, classe 1919⁷, Juan Eduardo Zúñiga apparteneva al ceto medio della società spagnola

³ L'opera di Juan Eduardo Zúñiga ha suscitato a più riprese l'attenzione di critici letterari e commentatori, dando luogo alla produzione di un materiale vasto ed eterogeneo. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di recensioni di taglio giornalistico e di brevi articoli apparsi in quotidiani (quali *El País*, *Diario 16*, *El Mundo*), spesso in coincidenza della pubblicazione delle raccolte dei racconti. I saggi critici sono, invece, abbastanza limitati sia da un punto di vista quantitativo, sia qualitativo. Ciò ha indotto gli stessi studiosi ad affrontare nelle sedi più varie le principali questioni di carattere teorico-metodologico relative alla produzione dell'autore, come si avrà modo di esporre nelle prossime pagine.

⁴ Alfaya, Javier, "El regreso del primer Zúñiga", *El Independiente*, 10/05/1990, p. 6: «Zúñiga es un escritor de difícil, por no decir imposible, clasificación».

⁵ Sanz Villanueva, Santos, "La narrativa de J.E. Zúñiga: apuntes encadenados" in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga, Turia*, 109-110 (2014), p. 184.

⁶ Montoliú Camps, Pedro, *Madrid en la guerra civil. Los protagonistas*, v. II, Madrid, Sílex, 1999, p. 493.

⁷ Del Val, Fernando, "Biocronología de Juan Eduardo Zúñiga" in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 286: «1929 es el año más veces atribuido a su nacimiento. En orden a las publicaciones y al número de idiomas que maneja parece imposible. Algunos apuntes biográficos

degli anni Trenta, considerato l'alto livello d'istruzione che la famiglia poteva assicurargli pur in un'epoca di crisi economica e sociale. Insieme ai genitori e alla sorella maggiore, la sua infanzia trascorse quasi in solitudine in un *chalé* lontano dal centro cittadino di cui lui occupava il secondo piano, interamente destinatogli. Quest'ambiente riservato fece sì che Zúñiga sviluppasse una particolare introversione, oltre ad influire in maniera decisiva sulla sua crescita: egli, infatti, non frequentò la scuola e la sua prima formazione fu da autodidatta. È lui a ricordare che nella sua cameretta «Nadie entraba. Estaban mis juguetes y mis cuentos. Un sitio frío, poco acogedor y con una bombilla colgando del techo»⁸, uno spazio che aveva arredato con una piccola libreria decorata con due immagini di Pietro il Grande e dei cosacchi. Emerse, così, la passione per la Russia, insieme all'interesse per i classici dell'infanzia (tra cui Emilio Salgari e Jules Verne), i *tebeos* dei paesaggi innevati⁹ e le numerose riviste che trovava per casa. Questo clima di quasi isolamento, sia fisico, sia psicologico, rafforzò in lui l'inclinazione per la lettura e la letteratura, stimolando la riflessione interiore e l'apertura verso mondi fantastici.

In particolar modo, l'autore ha ricordato in differenti sedi un avvenimento che cambiò il corso della sua vita e segnò per sempre la sua vocazione di scrittore, rivelandone la predisposizione all'osservazione:

recortan la fecha hasta en dos décadas. El misterio rodea al autor, pues, desde el comienzo. [...] Clarificar la edad al cien por cien, de momento, a la espera de revelaciones, sigue resultando imposible». Accogliendo la suggestione critica dello studioso e, in particolare, analizzando la traiettoria letteraria di Zúñiga, riteniamo inverosimile che l'autore sia nato nel 1929, sembrandoci più lecito che la data da considerare esatta sia il 1919, come ipotizzato anche da Santos Sanz Villanueva: «Por fecha de nacimiento (dando por bueno el año 1919 que declara la sobrecubierta de *El coral y las aguas*)». Cfr. Sanz Villanueva, Santos, «La narrativa de J.E. Zúñiga: apuntes encadenados» in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 186.

⁸ Cruz, Juan, «España está empobreciéndose», *El País*, 26/06/2013, http://elpais.com/elpais/2013/06/26/eps/1372244653_011493.html.

⁹ Cfr. Beltrán Almería, Luis, «El origen de un destino. Entrevista a Juan Eduardo Zúñiga», *Riff Raff*, 2ª época, 10 (1999), pp. 104-105: «Luego ha habido otros impulsos, por ejemplo, la lectura de un cuento que me produjo una gran emoción y que pudo ser determinante de mi pasión literaria: un cuento en el que se relata que en una casa había en el desván una máquina a la que llegaba una cinta que venía del cielo. Los ancianos de la casa subían a ver que les traía esa cinta y solo eran fragmentos negros, grises, equivalentes a la tristeza de la vejez. En cambio, cuando suben los jóvenes, esa cinta les trae colores vivos, muy alegres. No sé bien por qué, a mí a los siete años aquello me emocionó, acaso me dió la noción de la fatalidad irremediable, que todos tenemos algún día que presenciar en esa cinta que llegaba del cielo».

Un día encontré un libro sobre el antiguo Egipto y me dediqué a estudiarlo. Imagínate, tan chico y egiptólogo, algo que en España nadie había hecho (bueno, un cura), y fue una maravilla. Rápidamente pasé a las lecturas de adultos. Seguía teniendo los cuentos infantiles. Pero un día me ocurrió algo extraño. Estaba en el jardín y vi que aparecía por debajo de la puerta de casa un folleto, lo cogí y era de una editorial que se anunciaba con una novela, *Nido de nobles*, de Iván Turgueniev. En aquella soledad en la que yo vivía fue una sacudida emocional enorme: me descubrió el mundo de los adultos.¹⁰

E ancora:

Fue la primera vez que leía un libro para adultos. Seguramente la traducción de «Vida de nobles» no era buena, pero a mí me cautivó el sentido de la historia, un amor frustrado narrado con una gran precisión y riqueza de imágenes. Tenía entonces doce o trece años y el libro – un fascículo que habían dejado junto a la verja del jardín donde vivíamos – me causó una gran emoción. Lo leí y lo releí varias veces y pienso que en él se forjó mi vocación literaria. Creo que como escritor le debo a Turguéniev ese impulso que tuve tan temprano de contar y narrar la vida.¹¹

Il percorso di Juan Eduardo Zúñiga subì, in questo modo, un'inversione di rotta: iniziò a dedicarsi con passione alla letteratura russa e alle lingue slave (che apprese consultando grammatiche e dizionari per francesi e inglesi) e a scrivere i primi racconti, prediligendo come luoghi in cui dedicarsi all'attività intellettuale la Biblioteca Nazionale di Spagna e l'Ateneo di Madrid. Diventò un assiduo lettore dei grandi scrittori russi e Ivan Turgenev, Anton Cechov e Aleksandr Pushkin furono i maestri dai quali imparò a osservare la realtà con particolare attenzione. Per un certo periodo, frequentò anche il Círculo de Bellas Artes ma, alla fine, fu l'interesse per gli studi letterari a prevalere e a imporsi come sbocco professionale.

A pochi anni dall'illuminante scoperta di Ivan Turgenev, Zúñiga si ritrovò a vivere, poco più che adolescente, lo scoppio della guerra civile (erano quelli gli anni in cui, probabilmente, frequentava l'accademia Berlitz, dove ebbe modo di

¹⁰ Cruz, Juan, "España está empobreciéndose", cit.

¹¹ Fontana, Antonio, "Juan Eduardo Zúñiga: «Los relatos son como el ritmo de mi respiración»", *ABC Cultural*, 18/02/2013, <http://www.abc.es/cultura/cultural/20130218/abci-juan-eduardo-zuniga-relatos-201302181059.html>.

studiare francese e matematica¹²). La sua famiglia all'epoca risiedeva nel centro di Madrid, nel quartiere di Chamberí, una posizione privilegiata per osservare gli avvenimenti bellici in veste di testimone:

En aquellos años – del 36 al 39 – yo era casi un adolescente, y con ello quiero señalar que como tal tenía una gran capacidad de retentiva para todos los acontecimientos extraños y admirables que se producían delante de mis ojos: las calles bombardeadas, los barrios desiertos, el hambre, los peligros del Madrid de entonces; todo constituía una cantera enormemente rica de temas literarios.¹³

Il totale disinteresse per l'azione armata e l'inadeguata fisicità ne comportarono l'esclusione dalle truppe destinate al fronte e Zúñiga venne destinato ai rinforzi cittadini degli *inútiles totales*, squadriglie di supporto alla popolazione civile composte di riformati non idonei alla vita militare¹⁴. Quest'esperienza gli permise di vivere in prima persona il lungo assedio di Madrid, divenendo, così, un attento indagatore della psicologia umana: fisicamente, egli non si allontanò mai dalla capitale e la quotidianità a stretto contatto con la popolazione gli consentì d'immergersi nella tragedia del conflitto osservandolo dalle molteplici prospettive che l'*intrahistoria*¹⁵ metteva a sua disposizione. Lo scrittore ricorda che quella fu

¹² Montoliú Camps, Pedro, *Madrid en la guerra civil*, cit., p. 498: «Yo seguí estudiando Francés y Matemáticas. Me preparaba en una academia particular a la que iban muchachos de mi edad que, como yo, no tenían intención de participar en la guerra. Estábamos esperando que todo terminara. Mi caso es un poco especial pues siempre he sido un maniático de la lectura. Por eso uno de mis lugares predilectos era Claudio Moyano donde iba a buscar libros viejos. Los puestos siguieron abiertos durante toda la guerra. Si hubiera tenido dinero habría comprado cosas preciosas. También iba a la Gran Vía, al cine que está en el edificio Madrid-París, y a otro que está en Marqués de Cubas en el que veía películas francesas. Con un amigo iba a algún café, aunque no había café pues servían malta con un poco de sacarina. En general, no salía mucho porque era una persona dedicada sobre todo a estudiar. Por entonces empecé con el Árabe y el Inglés. En fin, llevaba una vida sencilla esperando que terminara aquel horror».

¹³ Nuñez, Antonio, "Encuentro con Juan Eduardo Zúñiga", *Ínsula*, 406 (septiembre 1980), p.12.

¹⁴ Montoliú Camps, Pedro, *Madrid en la guerra civil*, cit., p. 500: «Fue a finales del año 38, sería en el otoño, pero como me declararon inútil total por mi delgadeza extrema – entonces tenía una figura muy poco marcial – me metieron en servicios auxiliares por lo que nunca llegué a ir al frente. Iba por las mañanas a la comandancia que estaba frente a la basílica de Atocha. Por allí había unas ruinas donde formábamos y hacíamos un poco de instrucción. Luego realizábamos algún trabajo sencillo del que, si podía, escurría el bulto pues no había una auténtica disciplina. Íbamos sin uniforme pues éramos inútiles totales, es decir deficientes físicos e incluso personas anormales. También había homosexuales que, probablemente, estaban allí aislados del Ejército y, por último, estaban los enchufados, pero con un aspecto macilento y depauperado».

¹⁵ Real Academia Española, "Intrahistoria" in *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., edición del tricentenario, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 1259: «(De *intra-* e *historia*, voz

«una etapa realmente triste, sombría, cargada de desesperación, de llorar de hambre y de frío»¹⁶, sebbene, grazie alla posizione del padre¹⁷, medico presso l'ospedale della Croce Rossa, la sua famiglia non subì né violenze né repressioni e non dovette abbandonare Madrid. Il giovane Zúñiga, in questo modo, poté muoversi per la città senza nessuna restrizione, «de una manera casi inconsciente»¹⁸.

La guerra civile e gli anni della dittatura franchista ne segnarono profondamente la vita. I ricordi legati a quella lunga epoca non sono un argomento che lo scrittore affronta con facilità, nonostante costituiscano l'universo narrativo di riferimento della maggior parte della sua opera. Il conflitto fu un trauma che lo rese conscio dei limiti dell'uomo e della sua capacità per odiare e distruggere i suoi simili, ma egli non fu mai pervaso completamente dalla paura; al contrario, era consapevole della portata collettiva di quell'immenso dramma, un destino comune che era condiviso da milioni di spagnoli, nella vittoria così come nella sconfitta. La dedizione quasi esclusiva alla letteratura fu la sua ancora di salvezza («Escribir me salvó de aquel frío»¹⁹, ha dichiarato) e gli permise di giungere all'elaborazione di un pensiero critico sulla congiuntura socio-politica del suo tempo, pensiero per il quale furono determinanti le numerose letture che lo accompagnarono durante gli anni del conflitto. La sua presa di posizione riguardo alla guerra civile è inequivocabile: «no distingo bandos políticos, fuimos heridos para siempre. Resultó muy destructor en todos los sentidos»²⁰. I giovani furono coloro che ne pagarono le conseguenze più aspre e la dittatura, poi, troncò sul nascere qualsiasi tipo di libertà: l'unico obiettivo da

creada por el escritor español Miguel de Unamuno). f. Vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible».

¹⁶ Montoliú Camps, Pedro, *Madrid en la guerra civil*, cit., p. 493.

¹⁷ Valls, Fernando, "El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga" in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 166: «Su padre, secretario de la Real Academia de Farmacia y farmacéutico tuvo como mancebo al joven Ramón J. Sender, era un hombre religioso, monárquico; conservador, en suma».

¹⁸ Montoliú Camps, Pedro, *Madrid en la guerra civil*, cit., p. 494.

¹⁹ Cruz, Juan, "He escrito para salvarme del frío de la guerra", *El País*, 04/06/2009, http://elpais.com/diario/2009/06/04/cultura/1244066403_850215.html.

²⁰ Castilla, Amalia, "A mi generación se le hizo una putada, y no distingo bandos", *El País*, 09/12/2011, http://elpais.com/diario/2011/12/09/cultura/1323385203_850215.html.

raggiungere per gli spagnoli era la sopravvivenza, spesso scendendo a patti con il proprio passato, ricordando o dimenticando quanto era accaduto.

Zúñiga appartiene a questa generazione spezzata. Negli anni dell'immediato dopoguerra, si destreggiò tra vari impieghi, tra cui quello di commentatore e traduttore di testi in lingua russa, bulgara²¹ e portoghese; fu questa una tappa fondamentale per la sua crescita professionale, nonché per il suo sostentamento economico. Si dedicò alla scrittura e allo studio delle lingue straniere, che poté perfezionare grazie alla pratica della traduzione, attività nella quale ha ottenuto risultati eccellenti: «Considero la traducción un ejercicio de enorme utilidad para agilizar los recursos del idioma y siempre me ha parecido que se amplían las perspectivas vitales con el conocimiento de otras lenguas»²². A questo proposito, Carlos Fortea osserva che si tratta di «Una curiosidad en marcha, inextinguible, inabarcable»²³ che ha consentito al nostro autore di coniugare sapientemente scrittura, traduzione e lettura. Furono questi, inoltre, gli anni delle due «rarezas arqueológicas»²⁴ de *La historia y la política de Bulgaria. Las reivindicaciones de Macedonia y Tracia e Hungría y Rumanía en el Danubio: las luchas históricas en Transilvania y Besarabia*, del 1944; del 1945 è la recensione a *Nada* di Carmen Laforet²⁵. Costante, inoltre, la sua attività di traduttore: nel 1950 pubblicò *Taipei. Una narración de los mares del sur* di Herman Melville con lo pseudonimo di J. Dóriga; nel 1963 *Introducción a la literatura inglesa* di Hyppolite Taine; tra gli anni Sessanta e Settanta, ancora, si dedicò agli scrittori lusitani, curando le edizioni de *La crisis de la conciencia pequeño burguesa en Portugal* di Augusto da Costa, *Realismo, arte de vanguardia y nueva cultura* di Urbano Tavares, *Irmão Juazeiro* di Francisco Julião (con lo pseudonimo di Ramón Reinoso), *Introducción a la pintura* di Mario Dionisio e *Prosas y poesías selectas* de Antero

²¹ Longares, Manuel, "Una charla con Juan Eduardo Zúñiga" in *Juan Eduardo Zúñiga: memoria y fábula (homenaje)*, *Quimera*, 227 (marzo 2003), p.38. Lo scrittore ricorda che in quegli anni ebbe modo di conoscere vari scrittori bulgari di gran fama, fra cui il romanziere Dimiter Dimov, biologo che si specializzò presso l'Instituto Ramón y Cajal di Madrid: «su amistad fue para mí valiosa porque encontré un pensamiento europeo, racionalista y muy encariñado con España». Dimov è uno dei protagonisti del primo racconto de *La tierra será un paraíso*, "Las ilusiones: el Cerro de las Balas".

²² *Ivi*, p. 39.

²³ Fortea, Carlos, "El ancho mar de la literatura" in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 228.

²⁴ Goñi, Javier, "Lectores de libros rusos" in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 199.

²⁵ Valls, Fernando, "El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga", cit., p. 165.

de Quental. Nel 1983, infine, pubblicò la traduzione dal bulgaro di *Viento de medianoche* di Peyo Yavorov²⁶.

Nei due decenni tra il 1950 e il 1970, Juan Eduardo Zúñiga si dedicò anche alla scrittura di numerosi racconti che furono pubblicati sulle riviste letterarie più prestigiose del momento. Il primo fu “Marbec y el ramo de lilas”, apparso in *Ínsula* nel gennaio del 1949²⁷, cui vanno sommate varie collaborazioni con *Índice de Artes y Letras*, *Acento*, *Triunfo*, *El Urugallo* e il prologo all’antologia *Relatos de siempre*. Nel 1959 *El coral y las aguas* vinse il premio come miglior romanzo breve indetto da *Acento*, mentre nel 1963 il racconto “Un ruido extraño” vinse il concorso indetto da *Triunfo*²⁸.

Negli anni Cinquanta, il nostro autore entrò a far parte del gruppo degli scrittori del *socialrealismo*, accomunati dall’ideologia antifranchista. Negli incontri che si tenevano nei caffè Lisboa e Pelayo, nel centro di Madrid, discutevano della situazione politica della Spagna e del malessere della società e le questioni teorico-letterarie, come noto, non furono al centro delle preoccupazioni dei realisti, cosicché Zúñiga, in quanto ad estetica, si ritrovò ben presto agli antipodi²⁹. La sua preoccupazione maggiore, come artista e come testimone del suo tempo, fu recuperare il passato recente della Spagna focalizzandosi non tanto sul dato storico-sociale, quanto sul fattore antropologico, ovvero sull’essere umano colto in una situazione di crisi quale la guerra civile, da intendersi come alterazione e stravolgimento della quotidianità. Zúñiga non era interessato alla contingenza storica e alle sue cause ma alle ripercussioni psicologiche ed esistenziali sugli individui. Il suo intero percorso, così, è stato caratterizzato da una profonda convinzione: la storia e la letteratura sono chiamate a cooperare

²⁶ Fortea, Carlos, “El ancho mar de la literatura”, cit., p. 229.

²⁷ Valls, Fernando, “El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga”, cit., p. 166. Il racconto, col titolo “El ramo de lilas”, è presente in Zúñiga, Juan Eduardo, *Brillan monedas oxidadas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 39-44.

²⁸ Sanz Villanueva, Santos, “La narrativa de J.E. Zúñiga: apuntes encadenados”, cit., pp. 187-189. Il racconto è stato successivamente raccolto in Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid*, Barcelona, Bruguera, 1980, pp. 143-153.

²⁹ Echevarria, Ignacio, “Todos somos seres perdidos”, *El País*, 02/11/2002, http://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197551_850215.html: «Poco a poco me fui distanciando de la opción estética que había representado nuestro grupo, cuyos postulados fui yo el que menos compartió, dada mi inclinación personal hacia una literatura más simbólica. Como también me fui distanciando del partido. En ello tuvo que ver la patente falta de eficacia... ».

affinché alla società possa essere offerta una visione totale dei fatti. La storia consente, infatti, di alimentare e d'arricchire la finzione letteraria richiamando l'attenzione sui personaggi anonimi e sui fatti ed è proprio nelle persone comuni che è possibile individuare un'eterogenea gamma di caratteristiche psicologiche proprie della specie umana che, attentamente analizzate, offrono utili elementi all'immaginario dello scrittore per tracciare un profilo dell'uomo sotto pressione, indipendentemente dalla realtà storica particolare in cui si svolge la sua esistenza:

Creo en la literatura de ficción cargada de responsabilidad. La Historia sirve para enriquecer la invención literaria. Es una valoración de los hechos desde la intrahistoria, poco atendida por los historiadores. Lo que se busca es recrear la cotidianidad que arma la Historia y que puede utilizarse en la literatura para ver todo desde dentro hacia fuera.³⁰

Si tratta, come appare evidente, di formulare una feconda simbiosi tra Storia e Letteratura e, soprattutto, di attuare un cambio di prospettiva seguendo la direttrice *desde dentro hacia fuera*, dall'interiorità del personaggio verso il contesto storico e sociale in cui egli agisce. Distante, per scelta volontaria, dalle convenzioni estetiche del realismo sociale, egli adeguò il proprio strumento letterario per quanto attiene alla forma dell'espressione senza rinunciare allo sguardo sul reale. La letteratura era, ed è, per lui un'attività estetica nella quale manifestare il proprio interesse per la *res publica* in funzione di un miglioramento sociale e politico e partendo dall'analisi del passato recente.

Tuttavia, lungi dal voler abbozzare una teoria poetica che ne riassume l'intero percorso – obiettivo che esula dal proposito di questo lavoro e che allo stato degli studi sull'autore giudichiamo ancora prematuro – accogliamo e, in parte, sviluppiamo alcune osservazioni avanzate da Fernando Valls³¹ e Santos Sanz Villanueva³². I due studiosi ritengono che l'autore abbia saputo forgiare un proprio inconfondibile stile realista-simbolista attraverso il quale rendere la

³⁰ Manrique Sabogal, Winston, "La Historia enriquece la invención literaria", *El País*, 15/02/2003, http://elpais.com/diario/2003/02/15/babelia/1045270221_850215.html.

³¹ Valls, Fernando, *Son cuentos. Antología del relato breve español 1975-1993*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 19: «entre el realismo y la fantasía».

³² Sanz Villanueva, Santos, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010, p. 225: «la conversión del objetivismo en realismo simbólico».

complessità dell'esistente, sottraendosi, in questo modo, a quella poetica realista *tout court* degli anni Cinquanta e Sessanta che basava l'esercizio letterario sulla copia fedele del reale, inteso quest'ultimo soprattutto come epoca storica definita. Valgano ancora una volta le dichiarazioni in prima persona:

ese realismo me hubiera obligado a utilizar imágenes de una época conocida, contemporánea e incluso histórica. Yo me quise alejar para potenciar incluso estilísticamente lo que sucedía en España cuando yo escribía eso. No era necesario acudir a un realismo demasiado explícito. Yo quería hacer literatura, y para mí era muy importante la carga poética de una narración. Estaba cansado del realismo que se nos venía imponiendo.³³

Queste parole aiutano a comprendere meglio l'epiteto *secreto* con cui la critica ha definito Zúñiga. La sua prosa, certamente complessa per la forte carica simbolica, si fa veicolo di valori universali accettati e condivisi. E, forse, è proprio in questa densità retorica del piano del significante che va ricercata una delle possibili ragioni per cui l'opera del nostro autore, in un primo momento, non ha conquistato critica e lettori. In una particolare fase storica in cui si chiedeva alla letteratura un atto di testimonianza esplicita riguardo alla società, non era agevole per il pubblico, ma anche per gli studiosi, cogliere l'originalità e la portata di una scrittura e di un impegno declinati in maniera del tutto atipica, rispetto sia alle consuetudini, sia alle attese. L'apporto dell'originale poetica del madrilenico al panorama letterario della Spagna del dopoguerra consiste, in definitiva, nell'aver saputo intrecciare il filo della storia con quello della letteratura, le suggestioni del realismo con quelle del simbolismo; nell'aver saputo, ancora, valorizzare il dato oggettivo investendolo di significati latenti di ampia estensione e riconoscimento.

In questo senso, l'aggettivo *secreto* sta a indicare quella che è stata una precisa scelta di vita dell'autore, il cui percorso si è snodato in modo silente, appartato dalle correnti maggioritarie e obbligate del momento, senza rinunciare a un'intima forma di coinvolgimento sociale e alla costante riflessione, *sui generis*, questo sì, sul proprio tempo.

³³ Iglesias, Amalia, "Juan Eduardo Zúñiga: «Los jóvenes no deben resignarse»", *Diario 16*, 22/04/1995, p. 5.

2. JUAN EDUARDO ZÚÑIGA, INTRECCIO DI PASSIONI

L'opera narrativa di Zúñiga (dodici volumi, la maggior parte racconti, da cui vanno escluse le ristampe, le edizioni della trilogia e le opere saggistiche sugli autori russi) è andata articolandosi durante quasi sessant'anni: il suo percorso editoriale, apparentemente lento, non è che il riflesso del profondo interesse per il passato, da elaborarsi attraverso la *fiction* e da comunicare attraverso il racconto breve. Due sarebbero, secondo Israel Prados, i fondamenti della narrativa di Juan Eduardo Zúñiga: da una parte vi è la memoria, grazie alla quale egli ha recuperato nel tempo i ricordi per convertirli in materiale narrativo e, dall'altra, il racconto, il genere che gli ha consentito di rappresentare simbolicamente gli eventi più straordinari dell'esistenza³⁴. Sia la tematica memorialistica, sia il racconto, sono alla base di una profonda unità semantica e formale riscontrabile, in particolare, nei racconti della trilogia.

Allontanatosi dal realismo, gli esordi di Zúñiga non furono particolarmente soddisfacenti. Il suo primo romanzo, *Inútiles totales* (1951), presentava, dal punto di vista dell'architettura testuale, un ventaglio di caratteristiche che sarebbero diventate poi delle costanti nel suo discorso letterario. Prima fra tutte, l'ambientazione cittadina della Madrid sotto assedio, lo spazio in cui si muovono i due giovani protagonisti Carlos e Cosme, animati dalla speranza di poter conquistare un giorno la *femme fatale* Maruja Fidel perché «en la vida llega todo y, aunque tarde, es un triunfo el haber tenido la constancia de desearlo día tras día»³⁵. I due amici sono *inútiles totales* arruolati nella stessa squadriglia e, appassionati di cultura, nel tempo libero sono soliti recarsi presso una libreria in cui sono organizzati dibattiti e incontri letterari. Qui conoscono per caso Maruja ed entrambi se ne invaghiscono, mettendo in crisi la loro amicizia. I pensieri dei due giovani sono rivelati da gesti quotidiani e apparentemente banali quali sotterfugi, silenzi e bugie, fino ad arrivare al climax finale in cui è svelato il tradimento di Carlos nei confronti di Cosme. In *Inútiles totales* Zúñiga ha tentato per la prima volta non solo di descrivere la capitale in guerra narrando le

³⁴ Prados, Israel "Introducción" in Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 27.

³⁵ Zúñiga, Juan Eduardo, *Inútiles totales*, Madrid, Taller Gráf. Fernando Martínez, 1951, p. 15.

vicissitudini private dei suoi abitanti, i veri protagonisti del conflitto, ma anche d'indagare la psiche umana per captarne i meccanismi interni e le crisi. Verosimilmente, il romanzo si conclude con la fine dell'amicizia tra i due ragazzi e l'imminente entrata delle truppe nazionaliste a Madrid, in un finale aperto: «Pocos meses después terminó la guerra, los frentes se rompieron, los soldados dejaron de serlo y las personas fueron dispersadas como briznas de paja en un remolino de verano»³⁶. Il romanzo passò totalmente *desapercibido* fra i vari titoli del realismo, nonostante Luis Mateo Díez lo abbia recentemente elogiato in quanto anticipazione della trilogia della guerra civile: «un bellissimo relato integrado en ese patrimonio vital e histórico que nuestro autor ha sabido contar como nadie, el de las vicisitudes de la ciudad cercada en el largo noviembre, tan real y tan simbólico»³⁷.

Non più fortunata fu la seconda esperienza letteraria che lo vide impegnato, dieci anni dopo, in un'opera più matura e solida in quanto a estetica. Nel 1962 la casa editrice Seix Barral pubblicò il romanzo *El coral y las aguas*, elaborazione letteraria della guerra civile in chiave simbolista grazie anche alla quale Juan Eduardo Zúñiga poté eludere la censura³⁸. L'ambientazione nella Grecia classica e l'indecifrabilità della prosa ne ostacolarono la diffusione e il romanzo fu totalmente incompreso dalla critica per il suo apparente discostarsi dai problemi sociali del tempo³⁹; venne, altresì, presentato come un libro di racconti.

³⁶ *Ivi*, p.61.

³⁷ Díez, Luis Mateo, "Una novelita de Zúñiga" in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 243.

³⁸ Si prendano in analisi alcuni frammenti tratti dall'introduzione ad opera dello stesso autore, cfr. Zúñiga, Juan Eduardo, *El coral y las aguas*, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 7-8: «El rostro de la verdad se enmascaraba tras la careta, lo que había visto y escuchado con espanto durante años, lo que había envenenado mi adolescencia, iba viniendo a mi boca con un sabor distinto al que hubiera precisado el odio para ponerme un hierro a los labios. Lo que había acumulado durante años, brotaba convertido en una materia inesperada. Poco a poco escribí este libro. Después de escrito, pensé que con sus enigmas expresaba mis miedos y los de mi pueblo, también cercado por amenazas y peores tratos, también refugiado, tantas veces, en la embriaguez. Con un lenguaje secreto daba noticia de los que habían sido sometidos y de los que fueron insumisos, de su intransigencia y su incertidumbre. Al final de haberlo contemplado mucho comprendí que no era una pieza ajena al trabajo de mis manos. Como un documento cifrado había escrito este relato en el que son mencionados hechos y hombres que forman un sólo cuerpo conmigo. Los subterráneos deseos de los otros, son mis deseos y los misteriosos personajes son hombres como yo y lo incomprendible, es diáfana claridad».

³⁹ Beltrán Almería, Luis, "El origen de un destino. Entrevista a Juan Eduardo Zúñiga", cit., pp. 107-108: «Como usted dice, fue casi un error su publicación porque originó una incomprensión total, pues esta novela yo pensé hacerla con un método simbolista pero aludiendo a los problemas

L'intreccio prende avvio in un inquietante contesto archetipico in cui la giovane protagonista Parataca è, suo malgrado, la prescelta destinataria di un terribile presagio che annuncia l'imminente distruzione dell'isola in cui vive, Tarsys, a causa delle mire espansionistiche della vicina Macedonia: «La tierra temblará. Todo será deshecho»⁴⁰. Ictio, il suo compagno, dopo essersi ribellato al suo padrone, le dona un ramoscello di corallo simboleggiante la forza vitale in grado di resistere alle avversità: il ramoscello passa di mano in mano fra gli abitanti dell'isola, contemporaneamente al diffondersi del presagio di morte. Il simbolismo del corallo, grazie al cromatismo del rosso e dell'azzurro, accomuna la lotta dei personaggi a quella dei combattenti antifranchisti grazie ai parallelismi che vedono il ramoscello rosso come il colore della lotta clandestina e il mare che deve affrontare, invece, azzurro come il colore della dittatura⁴¹. Il narratore descrive gli effetti del presagio sulla popolazione attraverso undici capitoli e altrettante prospettive, offrendo in questo modo una visione plurale e dialettica dei fatti⁴². Solo Parataca e Ictio si salveranno dalla catastrofe, divenendo il simbolo della ribellione e della speranza nella gioventù nonché dimostrando di essere forti come quel corallo che, passando dal mare alla terra, diventa prezioso⁴³. Secondo Luis Beltrán Almería, si deve proprio all'insuccesso de *El coral y las aguas* il definitivo distanziamento di Juan Eduardo Zúñiga dal gruppo degli scrittori realisti, così come il progressivo delinarsi nell'autore di un'estetica centrata sull'essere umano e le sue problematiche più intime⁴⁴.

Zúñiga tornò alle stampe nel 1967 firmando l'introduzione⁴⁵ agli *Artículos sociales* di Mariano José de Larra, un volume dedicato allo scrittore romantico

españoles, el ámbito que a nosotros tanto nos preocupaba de la política española. La situé en la Grecia clásica pero los episodios eran la guerra civil, nuestra postguerra, las persecuciones policíacas. Todo esto quedaba reflejado en la novela pero no fue percibido porque entonces el lector estaba muy determinado por el realismo clásico, el realismo social, el estilo directo e informativo. Era imposible percibir esas alusiones simbólicas a un mundo extranjero. Así que pasó sin pena ni gloria, no tuvo ninguna crítica, solamente una, me acuerdo, que el crítico decía: «el autor delira» y así quedó certificada la mala suerte de ese libro».

⁴⁰ Zúñiga, Juan Eduardo, *El coral y las aguas*, cit., p. 14.

⁴¹ Prados, Israel, "Introducción", cit., nota 57, p. 35.

⁴² Prados, Israel, "Juan Eduardo Zúñiga. De símbolos y batallas", cit., p. 5.

⁴³ Malaguzzi, Silvia, *Oro, gemme e gioielli*, Milano, Electa, 2007, p. 364.

⁴⁴ Cfr. Beltrán Almería, Luis, "El origen de un destino. Entrevista a Juan Eduardo Zúñiga", cit.

⁴⁵ Zúñiga, Juan Eduardo, "Introducción" in De Larra, Mariano José, *Artículos sociales: antología*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 7-9. Nel profilo di Larra tracciato da Zúñiga, ritroviamo gran parte delle

morto suicida così come i racconti del più recente *Flores de plomo* (1999). Per unità tematica, *Flores de plomo* è riconducibile alla struttura unitaria del romanzo, nonostante, in realtà, gli undici racconti siano indipendenti seppur prendano avvio dall'episodio del suicidio dello scrittore, avvenuto il lunedì di Carnevale del 13 febbraio del 1837. Sullo sfondo della Spagna del Romanticismo e a partire da questo evento straordinario, l'autore esplora come le azioni del singolo possano ripercuotersi sulla collettività⁴⁶: Larra è protagonista unicamente del primo racconto, mentre nei successivi numerosi personaggi realmente esistiti o di finzione (fra cui Ramón de Mesonero Romanos e José Zorrilla) reagiscono in modi diversi alla notizia della sua morte. Larra è il filo rosso che li accomuna e ognuno di loro è costretto a indagare nel proprio animo e a far chiarezza sui propri conflitti e drammi personali. Israel Prados, a tale proposito, ha posto l'accento sulla doppia valenza del volume: memorialistica, da una parte, poiché l'autore ripercorre il tempo di crisi in cui visse Larra per svelare l'origine del malessere sociale che sarebbe poi esploso in epoca posteriore, e, dall'altra, critica-simbolica nei confronti della società romantica⁴⁷.

caratteristiche stilistiche e formali del madrilenio: «Lo que dejó escrito sobre costumbre y características sociales de España tiene tal sello de modernidad que lo creeríamos de un pensador contemporáneo; parece que nos habla a nosotros mismos por su concepción realista de la vida. [...] su ideología, para su época y aun para la nuestra, es la de un rebelde, condición que también hoy asume el escritor al tratar de eludir los condicionamientos que le impone su mundo [...] su crítica se dirigía a puntos neurálgicos de la estructura del país, y por este motivo se vio obligado – para que le fuera permitida – a enmascararla [...] Larra vino a ser el testigo de cargo de su época. Y por ello no es admisible la idea de que fuera un solitario cáustico, como tantas veces se le ha presentado; no se mantuvo aparte de la sociedad madrileña: perteneció a ella, estuvo unido a sus avatares». Larra e l'*autor secreto* sono accomunati dalla medesima prospettiva realista che ha permesso loro di esercitare una costante critica della società dissimulata da uno stile allusivo (in Larra l'ironia, in Zúñiga l'allegoria e i simboli).

⁴⁶ Castro, Antón, “Juan Eduardo Zúñiga: entrevista y homenaje”, 04/06/2009,

<http://antoncastro.blogia.com/2009/060404-juan-eduardo-zuniga-entrevista-y-homenaje.php>:

«Tanto Larra como el suicido casi son dos elementos secundarios, en realidad lo que motiva el libro y lo orienta es una meditación acerca de la repercusión que tiene nuestro comportamiento en el alma ajena, en la sensibilidad que nos rodea. Estamos responsabilizados de nuestros actos no sólo con nuestra propia vida sino también con la de aquellos que conviven con nosotros o que, más o menos, nos contemplan. Y tomé esa figura pública que tuvo una importancia muy grande en el Madrid del siglo XIX porque vi que era máxima su responsabilidad. Al matarse era como si no fuera consciente que desencadenaba un dolor o cualquier reacción plenamente emotiva en las personas de su entorno. Es cierto que no son cuentos aislados, porque hay como una trama con un personaje fundamental que es un suicida, cuya sombra se percibe siempre

⁴⁷ Prados, Israel, “Introducción”, cit., pp. 44-49.

Il grande successo di pubblico e di critica è arrivato, però, con i tre volumi della trilogia della guerra civile, tra le opere più importanti riguardo al conflitto e grazie alle quali Juan Eduardo Zúñiga è stato elogiato come «el mejor cuentista español contemporáneo»⁴⁸. Nei trentacinque racconti di *Largo noviembre de Madrid* (1980)⁴⁹, *La tierra será un paraíso* (1989)⁵⁰ e *Capital de la gloria* (2003)⁵¹, l'autore esplora il recupero e la gestione della memoria traumatica del conflitto a partire dall'elaborazione letteraria del dato storico, concedendo particolare attenzione alla prospettiva dell'*intrahistoria*. In quanto nucleo centrale della presente ricerca, i capitoli successivi, ai quali rimandiamo, saranno interamente dedicati allo studio e all'analisi delle principali caratteristiche stilistiche e formali di tale *corpus*.

Ricordiamo, inoltre, che nel 1990 la casa editrice Destino pubblicò *Sofia*, una guida sulla città bulgara facente parte della collezione “Las ciudades” cui l'autore si dedicò con grande impegno e interesse, considerate soprattutto le sue precedenti esperienze professionali in qualità di traduttore e di studioso di lingue e letterature slave. Due anni dopo vide la luce il volume di racconti *Misterios de las noches y los días*, considerato una sorta di teoria poetica romanziata⁵² data la rilevanza del simbolo per lo sviluppo degli intrecci. Nei quaranta racconti, infatti, il simbolo è sempre oggettivo e manifesto (può essere un talismano, un orologio, la notte) e mette a nudo le passioni umane, i meccanismi sotterranei della storia e messaggi dal carattere universale.

Nei volumi *El anillo de Pushkin* (1983) e *Los imposibles afectos de Ivan Turguéniev* (del 1977 ma ripubblicato nel 1996 col titolo *Las inciertas pasiones de Ivan Turguéniev*) Zúñiga ha reso omaggio ai due grandi maestri della tradizione letteraria russa. In entrambe le raccolte vi sono saggi e racconti dedicati agli autori ma anche a diversi personaggi del panorama culturale russo. Nel 2010 sono stati ripubblicati in un unico volume dal titolo *Desde los bosques nevados*.

⁴⁸ Rodríguez, Emma, “Antonio Muñoz Molina: «Zúñiga es uno de los grandes, un pionero, un raro, un innovador a destiempo»” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 249.

⁴⁹ Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, Barcelona, Bruguera, 1980.

⁵⁰ Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, Madrid, Alfaguara, 1989.

⁵¹ Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, Madrid, Alfaguara, 2003

⁵² Prados, Israel, “Introducción”, cit., p. 39.

Memoria de escritores rusos, in cui qualche sezione appare modificata rispetto ai due volumi originari⁵³.

Del 2010 è *Brillan monedas oxidadas*, definito dall'autore in questi termini: «este “recién nacido” se caracteriza por una variedad de espacios y épocas que me ha dado gran libertad para convocar a una realidad más secreta»⁵⁴. In effetti, egli sembra qui compiere un viaggio nel tempo e nello spazio a partire dall'ossimoro del titolo: l'accostamento fra la brillantezza e l'ossidazione rappresenta lo scorrere del tempo che apparentemente erode la memoria perché questa, in realtà, è in grado di resistere e di ricoprire con significati inaspettati lo spazio, il tempo e gli oggetti che i personaggi e il lettore sono invitati a decifrare.

Attualmente, il nostro scrittore sta portando a termine la stesura delle sue memorie che, verosimilmente, saranno presto date alle stampe in un volume di cui egli ha offerto una breve ma intensissima anticipazione nel recente contributo dal titolo “Fragmentos de unas *Memorias íntimas*”⁵⁵. A tale proposito, ha inoltre dichiarato: «Recupero mi pasado, intento descubrir el significado de mi destino en mi época y en los que he tenido cerca»⁵⁶. Ancora una volta, dunque, ritroviamo l'autore impegnato nella difficile impresa del recupero della memoria, un lavoro che «le está resultando más difícil que el de cualquier otro libro porque tiene que bucear en sus propios recuerdos e irlos contrastando»⁵⁷, come ha affermato il suo agente Joan Tarrida.

⁵³ Dal 2002, inoltre, sono apparsi nella versione digitale de *El País* i racconti: “Sublime ejemplo. Una fábula moral”, 15/06/2002, http://elpais.com/diario/2002/06/15/babelia/1024097969_850215.html; “Benéficas aguas del olvido”, 26/10/2002, http://elpais.com/diario/2002/10/26/babelia/1035589163_850215.html; “Odio, amor y puñales”, 04/01/2003, http://elpais.com/diario/2003/01/04/babelia/1041640761_850215.html; “Miles de ojos cegados”, 07/06/2003, http://elpais.com/diario/2003/06/07/babelia/1054942758_850215.html; “Arquímedes intelectual comprometido”, 10/07/2004, http://elpais.com/diario/2004/07/10/babelia/1089416356_850215.html.

⁵⁴ Zúñiga, Juan Eduardo, “Brillan monedas oxidadas”, *El País*, 22/12/2010,

http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/201012/22/cultura/20101222elpepucul_1_Pes_PDF.pdf.

⁵⁵ Zúñiga, Juan Eduardo, “Fragmentos de unas *Memorias íntimas*” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., pp. 275-285.

⁵⁶ Cruz, Juan, “España está empobreciéndose”, cit.

⁵⁷ Rodríguez, Emma, “Joan Tarrida: «Me rindo ante la coherencia de Juan Eduardo Zúñiga»” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 266.

Juan Eduardo Zúñiga risiede a Madrid in un appartamento che si affaccia sul parco del Retiro e solo recentemente sono emersi alcuni dettagli sulla sua vita che gettano altra luce su un percorso che, come si è avuto modo d'illustrare, è stato caratterizzato dalla discrezione e dalla riservatezza più estreme. La scrittrice Felicidad Orquín è divenuta sua moglie nel 1956⁵⁸ e Adriana, la loro figlia, coadiuva il padre nel processo di scrittura, un vero rituale da condursi con calma e dedizione in cui egli è solito affidare alla pagina bianca e alla matita una prima versione del testo che, solo in seguito, sarà dattiloscritto e consegnato alla figlia per la conversione in documento digitale. In varie interviste, è stato lo stesso autore a descrivere il suo *modus operandi*, strettamente collegato a una personale concezione della letteratura e del ruolo dello scrittore nella società. Egli si dedica quotidianamente alla scrittura durante la mattinata ed è solito lasciare “riposare” i testi in modo che le successive letture possano beneficiare di una certa decantazione e distanza dalla quale apportare eventuali modifiche. Ha riconosciuto il suo essere «lento y minucioso»⁵⁹ nella costante ricerca dell'espressione perfetta, di un suono o di un ritmo nella frase che svelino la *verità occulta* delle parole. Comprensibilmente, l'autore non è solito intervenire con delle revisioni drastiche sui testi già pubblicati, non solo data la meticolosità con la quale si adopera per giungere a una prosa “definitiva” (dopo un accurato lavoro di analisi, affinamento e depurazione della parola poetica) ma in particolare poiché ogni testo è stato concepito in determinate circostanze e stati d'animo che egli mira a preservare nella loro autenticità. Nell'attività della scrittura, inoltre, vi è un'importante dose di solitudine che egli ritiene sia necessaria per dedicarsi a una disciplina così ferrea come la creazione intellettuale⁶⁰.

⁵⁸ De Val, Fernando, “Felicidad Orquín, luz detrás la puerta” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, cit., pp. 267-274.

⁵⁹ Fontana, Antonio, “Los relatos son como el ritmo de mi respiración”, cit.: «Soy un escritor lento y minucioso, escribo todos los días por la mañana y no ahorro papel en las varias versiones que voy elaborando. Me esfuerzo en conseguir la verdad oculta de las palabras, claridad y un ritmo en las frases, un sonido. Rompo y guardo mucho, porque no publico todo lo que escribo y a veces ese material lo vuelvo a utilizar posteriormente».

⁶⁰ Ojeda, Alberto, “Siempre he querido escribir como Turgueniev”, *El Cultural*, 22/02/2013, <http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Juan-Eduardo-Zuniga/581>: «No estoy encerrado en una torre de marfil pero necesito calma, tiempo y una cierta soledad, como muchos escritores. Quizás una mayor exposición personal no me vendría mal pero hay que pagar un precio que quizás no me compensara. Soy un escritor lento, impulsado por el placer de escribir, de encontrar una

Per Juan Eduardo Zúñiga, la letteratura permette all'artista di manifestare il suo coinvolgimento nella società ed egli, però, non deve prenderne le distanze: al contrario, lo scrittore deve sapersi muovere nella cultura del suo tempo in modo da arricchire con essa le sue opere⁶¹. In questo modo, nell'attività dello scrittore convergono sia la preoccupazione estetica, sia civica ed egli potrà fornire ai suoi lettori dei testi capaci di veicolare non solo nuove conoscenze, ma anche di risvegliare il puro piacere della lettura così come la soddisfazione, l'arricchimento morale e l'educazione. Egli considera la scrittura come la reazione a un impulso di correzione del mondo che ci circonda, impulso che chi ha una qualche inclinazione letteraria può esprimere attraverso la pagina scritta. Nel suo caso, è stata una forma per rendere palese quel dissenso che in lui si era manifestato durante la giovinezza, sintomo di un chiaro attrito con l'ambiente circostante⁶².

L'apparente lentezza che ha caratterizzato la sua intera opera e la conseguente limitata produzione possono essere meglio intese grazie alle parole dello stesso Juan Eduardo Zúñiga, che lo avvicinano a Italo Calvino nella ricerca della perfetta espressione verbale⁶³:

Una de las cosas que me he propuesto, uno de los aspectos que se me han planteado como dificultad a vencer, y quizá por eso he escrito poco, es que

historia, las palabras exactas, el sonido de una frase, y que intenta medir cuanto de lo que escribe tiene un interés general».

⁶¹ Nuñez, Antonio, "Encuentro con Juan Eduardo Zúñiga", cit., p. 12: «He creído siempre que el escritor no puede permanecer a solas con su inspiración, ajeno a lo que le rodea. Creo que debe poseer – y procurarsela por todos sus medios – la cultura del siglo, tanto de su país como de los más lejanos, lo que en la mayoría de los casos reportaría un enriquecimiento para su obra. Como la experiencia literaria se forma con tan diversos elementos – ideas morales, problemas íntimos, aceptación de estereótipos, opsción a la sociedad, etc. – ¿por qué no pedirle al escritor un conocimiento del mundo, que sin duda irá acompañado de amor y de tolerancia?».

⁶² *Ibid*: «He llegado a la conclusión de que se escribe por un impulso de corrección del mundo que nos rodea. Pero esta actitud no es un mero acto contestatario, sino que es algo más remoto, más inicial. No nos satisface la vida de nuestros primeros años, y una forma de combatirla, una forma de expresar ese desacuerdo cuando ya es inútil es el escribirlo. Otras personas con diferente carácter buscarán diferentes canales para expresar este rechazo de lo circundante; pero el hombre predispuesto a expresarse literariamente ve como su único vehículo, su pasivo vehículo, la escritura. Y te digo esto porque yo comencé a escribir siendo un muchacho, y en las cosas ligeras e ingenuas que hacía entonces había ya esta latencia de no pactar con el medio al que la vida me había traído».

⁶³ Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 35^a ed., Milano, Mondadori, 2009, pp. 55-56: «la riuscita sta nella felicità dell'espressione verbale, che in qualche caso potrà realizzarsi per folgorazione improvvisa [...] della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significato».

sea perfectamente comprensible la frase, el párrafo, esto es, dónde no hay palabras accesorias, sino que cada palabra cumple una función, que no está puesta para rellenar un período, o conseguir una cadencia, al contrario, que su uso, precisamente allí, esté plenamente justificado.⁶⁴

Zúñiga è tra gli autori contemporanei spagnoli che godono di maggiore considerazione⁶⁵, sebbene la sua opera non abbia beneficiato ancora di un'indagine critica esaustiva che le renda merito. Fernando Valls, a proposito, si è espresso in termini di «inexplicable desinterés»⁶⁶ in riferimento agli studi sull'autore, benché il successo della trilogia della guerra civile abbia rappresentato un'inversione di rotta in questo senso. Dal 2003, anno di pubblicazione di *Capital de la gloria*, sono apparsi, infatti, alcuni significativi contributi scientifici ad opera d'illustri esponenti del mondo accademico spagnolo, in parte raccolti nel numero monografico della rivista letteraria *Quimera*, *Juan Eduardo Zúñiga. Memoria y fábula (homenaje)*⁶⁷. Ma è a Israel Prados che si deve finora l'apporto critico più importante per estensione e profondità di analisi: lo studioso ha curato, infatti, l'introduzione alla prima edizione della trilogia edita da Cátedra nel 2007 (qui già citata), che, per completezza e rigore, appare indispensabile per chi si voglia occupare della trilogia. In essa, egli ripercorre le tappe del percorso letterario del madrilenos così come le principali cifre stilistiche della sua prosa, indicando fra tutte la valenza simbolica. A quest'aspetto si è dedicato anche Luis Beltrán Almería, autore del volume *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga* (2008)⁶⁸. Infine, è da ricordare il recente omaggio della rivista *Turia* nella sezione

⁶⁴ Vidal, Juan Carlos, "El milagro de las pequeñas cosas. Entrevista con Juan Eduardo Zúñiga", cit., pp. 27-28.

⁶⁵ Nel concreto, di Zúñiga è elogiata la sua indiscussa maestria di scrittore di racconti, un genere che in Spagna è risorto dall'oblio a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso e che trova nello scrittore madrilenos uno dei suoi migliori rappresentanti. Zúñiga è considerato dai suoi colleghi una guida e un modello da seguire, una personalità d'altri tempi che ha saputo preservare la propria originalità grazie ad una discrezione che è andata confermandosi come imperativo etico e morale e fondamento di una poetica personale dai tratti profondamente umani.

⁶⁶ Valls, Fernando, "El profundo bosque sombrío del alma: la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga", *Turia*, 89-90, 2009, p. 9.

⁶⁷ AA.VV., *Juan Eduardo Zúñiga. Memoria y fábula (homenaje)*, *Quimera*, 227, marzo 2003, numero coordinato da Luis Beltrán Almería che ospita contributi di Luis Mateo Díez, Antonio Soler, Ramón Jiménez Madrid, Danilo Manera, José Antonio Escrig Aparicio, Fernando Valls e Manuel Longares e dello stesso Almería.

⁶⁸ Beltrán Almería, Luis, *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, Edicions Vitel·la, Belcaire d'Empordà, 2008.

*Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*⁶⁹, un dossier in cui i principali specialisti ne analizzano e ripercorrono il lungo percorso letterario.

Un breve ma necessario accenno va riservato, infine, ai numerosi riconoscimenti pubblici e ai premi che hanno contribuito in maniera decisiva alla consacrazione di Zúñiga come uno degli autori di maggior peso nella narrativa spagnola contemporanea, tra i quali il Premio Nazionale di Traduzione nel 1987 per *Poesías y prosas selectas* de Antero de Quental, il Premio Ramón Gómez de la Serna nel 2000 per *Flores de plomo*, i premi della Critica, Salambó e NH Hoteles per *Capital de la gloria* e la medaglia d'oro alla carriera del Círculo de Bellas Artes.

Si tenga presente, inoltre, che la quasi totalità della bibliografia dell'autore è stata ristampata in tempi recenti, nonostante alcuni titoli siano ormai fuori catalogo o difficilmente reperibili. Numerose opere sono state tradotte in lingue straniere e in Italia si devono a Danilo Manera i principali contributi critici sull'autore⁷⁰ e le edizioni de *L'anello di Pushkin*⁷¹ e *La terra sarà un paradiso*⁷².

A conclusione di questo excursus sulla parabola creativa dell'autore, crediamo risulti evidente come Juan Eduardo Zúñiga segni uno scarto netto con le generazioni di scrittori a lui contemporanei, benché la sua originalità sia stata solo recentemente apprezzata e l'indagine scientifica si trovi ancora in uno stato embrionale. Tuttavia, il riconoscimento della sua opera e l'attenzione crescente che la critica va riservandogli sono i sintomi di una fiduciosa espansione dell'attività di studio relativamente alla sua intera produzione, proposito al quale intende contribuire anche questo lavoro di tesi.

⁶⁹ AA.VV., *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga* in *Turia*, 109-110, 2014, pp. 165-297. Ritroviamo gli studiosi che già in *Quimera* si erano occupati della narrativa dello scrittore, cui si aggiungono ora Santos Sanz Villanueva, Javier Goñi, Israel Prados, Carlos Fortea, Irene Andres-Suárez, Emma Rodríguez, Rafael Chirbes, Fernando del Val e lo stesso Juan Eduardo Zúñiga.

⁷⁰ Manera, Danilo, "Misterios de las noches y los días de Juan Eduardo Zúñiga", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n.18/20 (1993), pp. 164-166.

⁷¹ Zúñiga, Juan Eduardo, *L'anello di Pushkin*, a cura di Danilo Manera, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994.

⁷² Zúñiga, Juan Eduardo, *La terra sarà un paradiso*, a cura di Danilo Manera, traduzione e postfazione di Tonina Paba, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994.

CAPITOLO 3

INTRODUZIONE ALLA TRILOGIA

«No hay casi nadie verdaderamente grande que no esté un poco al margen, que no quede algo esquinado con respecto a las “corrientes”. Zúñiga es perfectamente singular, es uno de los grandes, un pionero, un raro, un innovador a destiempo. Cuando hace unos años se puso tan de moda decir que prácticamente hasta la época de Zapatero nadie se había atrevido a escribir sobre la Guerra Civil, a mí me gustaba recordar que *Largo noviembre de Madrid* es una obra de 1978».
(Antonio Muñoz Molina)

Delineato il panorama storico-letterario entro il quale collocare il nostro autore, proseguiamo nel presente capitolo con l'analisi delle differenti direttrici che sono alla base della trilogia, un sistema narrativo complesso in cui il singolo racconto, oltre che testo compiuto e finito, è da intendersi come parte di un più ampio e fortemente irrelato macrotesto¹. La raccolta, infatti, si configura come un grande testo unitario in cui la microstruttura è compresa all'interno della macrostruttura, il cui significato globale oltrepassa i singoli testi grazie alla presenza di precisi elementi che assicurano coesione alla raccolta. Organica è anche la progressione del discorso autoriale: la posizione di ogni testo non è casuale ma pienamente giustificata.

Oggetto di studio della ricerca sarà, pertanto, lo studio delle invarianti narrative che compongono la trilogia, vale a dire delle costanti che formano l'ossatura dell'opera e le conferiscono coesione e sistematicità. A questa ricognizione seguirà una più puntuale e circoscritta analisi dei racconti (cui è dedicata la seconda parte del lavoro) da condursi attraverso l'esame di due tra le funzioni ricorrenti che, oltre a essere basilari nella poetica dell'autore, riteniamo siano

¹ Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 40-42; Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, 6ª ed., Milano, Bompiani, 1997, pp. 145-147.

anche veicolo della sua riflessione sul piano più propriamente etico, ovvero il simbolismo e il tema della memoria.

In questa sezione, si metterà in luce come i racconti instaurino un dialogo costante tra loro creando una fitta rete di rimandi intra e intertestuali in grado di delineare il grande affresco che è l'*intrahistoria* di Madrid. Alla studiata articolazione dell'impianto strutturale corrisponde, infatti, una composita rete narrativa costituita da vari elementi (quali il tempo e lo spazio, i personaggi e i temi) che l'autore intreccia dal primo all'ultimo racconto al fine di rappresentare letterariamente la molteplicità della dimensione oggettiva del reale in un particolare frangente storico di crisi quale la guerra civile spagnola.

1. IL CORPUS

La critica ha già delineato, parzialmente, le peculiarità stilistiche e narratologiche che costituiscono l'ordito della trilogia (definita anche "ciclo della distruzione della terra natale"² o "ciclo della memoria"³), in cui Juan Eduardo Zúñiga ripercorre gli anni del conflitto e dell'immediato dopoguerra a Madrid dalla prospettiva della popolazione civile che visse da protagonista le conseguenze fisiche e psicologiche del conflitto prima e le violenze e le restrizioni del regime franchista poi. Israel Prados, a proposito, «centra il bersaglio»⁴ nel sottolineare la duplice intenzionalità dei racconti, perché, da una parte, Zúñiga è autore impegnato e partecipe della realtà sociale e politica della Spagna, un *modus operandi* questo che, trasferendosi dal piano intellettuale ed etico, diviene base della cifra realistica dei trentacinque intrecci; dall'altra, a tale figura di "intellettuale organico"⁵ corrisponde una precisa elaborazione letteraria del

² Beltrán Almería, Luis, *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 57.

³ Prados, Israel, "Introducción", cit., p. 52.

⁴ Manera, Danilo, "Recensione a Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la Gloria*", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane* – Seconda serie: Tintas, n. 31 (2007), p. 139.

⁵ Il coinvolgimento costante dell'autore nella realtà sociale, politica e culturale della Spagna ci autorizza a fare uso dell'espressione gramsciana, sebbene manchi in Juan Eduardo Zúñiga il ruolo di primo piano dell'ideologia politica come momento fondatore della propria attività (per lo meno, non esplicitato direttamente sul piano dei contenuti). Per il concetto di "intellettuale organico", cfr.

referente oggettivo, declinato secondo la dimensione ora simbolica, ora metaforica.

I tre volumi sono stati dati alle stampe in momenti differenti del percorso del madrileño e, in linea con le affermazioni dello stesso, non si tratterebbe di tappe premeditate ma, piuttosto, del risultato dell'evoluzione del suo discorso narrativo. Si presti attenzione, a proposito, agli anni di pubblicazione: *Largo noviembre de Madrid* è stato edito nel 1980, *La tierra será un paraíso* è del 1989 e *Capital de la gloria* del 2003. In questo esteso intervallo di tempo, l'autore ha costantemente lavorato al recupero attivo dei propri ricordi per convertirli in materia letteraria: «Estos cuentos los fui escribiendo lentamente»⁶, ha dichiarato, affermazione che ci autorizza a porre come ipotesi interpretativa che i racconti abbiano visto la luce in un periodo precedente alla loro data di pubblicazione (come nel caso del già menzionato “Un ruido extraño”). Ciò potrebbe mettere in discussione il ruolo della volontà autoriale nell'organizzare e creare uno spazio narrativo coeso che, nel caso della trilogia, sembra essere emerso *a posteriori* come momento conclusivo del processo creativo. Il fatto che il cronotopo dei volumi veda alternarsi l'epoca della guerra civile, il dopoguerra e di nuovo la guerra civile, ci lascia ipotizzare, difatti, che Juan Eduardo Zúñiga non abbia originariamente concepito i racconti come facenti parte di un'opera che più avanti sarebbe confluita in una trilogia, perché il tempo della storia dell'intero ciclo sembra dipendere strettamente dalle condizioni, sia individuali, sia collettive, che hanno influito sulle fasi della creazione letteraria.

Gramsci, Antonio, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi Editore, 1948 e Baratta, Giorgio, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2003.

⁶ Beltrán Almería, Luis, “El origen de un destino. Entrevista a Juan Eduardo Zúñiga”, cit., pp. 108-109: «Estos cuentos los fui escribiendo lentamente. La experiencia de la guerra civil en España había sido algo tan intenso, tan importante, tan lleno de riqueza literaria, que debía contarse. Lo que vivieron los madrileños en los tres años en que la ciudad estuvo sitiada – con sólo una carretera para evacuar la población, traer el material de guerra, el escaso alimento – creaba un clima casi kafkiano. Era una ciudad alucinante; continuamente estaba bombardeada y los riesgos de morir eran constantes. En este clima surgían tipos excepcionales que ya por sí eran figuras literarias. Es seguro que en otras ciudades europeas durante la Segunda Guerra Mundial hubo peripecias idénticas, pero Madrid fue la primera y en ese sentido quise aprovechar lo que había vivido aquel tiempo. Pensé que el cuento era más apropiado que una novela porque la fugacidad de las impresiones rápidas, de las noticias que llegaban, de lo que se veía en la calle, lo recogía mejor un cuento».

Lo stesso autore ha affermato che l'esperienza di testimone diretto dei fatti è stata il motivo fondante della scrittura, aspetto questo che certamente, dal piano biografico, ha avuto delle ripercussioni successive nell'organizzazione dei volumi⁷:

Aquellos largos meses de la Guerra Civil fueron una época de gran intranquilidad y de muchas lecturas, entonces comencé a anotar lo que veía y oía y esos fueron los primeros apuntes de lo que después serían los relatos sobre la contienda. Viví con desconuelo el horror de una guerra que hizo de mí un pacifista a ultranza. Y aquellas experiencias nutrieron el núcleo central de lo que sería mi obra y a la vez conformaron una especial sensibilidad ante el sufrimiento de miles de personas en una ciudad cercada.⁸

Nel 2007, la casa editrice Cátedra ha riunito i tre testi in trilogia⁹, benché siano stati mantenuti in questa edizione i titoli delle singole raccolte e l'originaria cronologia: *Largo noviembre de Madrid* ha per sfondo l'*intrahistoria* della città durante i primi mesi del conflitto; in *La tierra será un paraíso* il focus si sposta all'immediato dopoguerra e, infine, in *Capital de la gloria* un'ormai agonizzante e apocalittica Madrid, insieme alla popolazione, sono in procinto di capitolare dopo tre anni di resistenza.

Recentemente, la casa editrice Galaxia Gutenberg¹⁰ ha curato una nuova edizione in trilogia, in cui vi sono alcune novità rispetto alla precedente di Cátedra: vi è un titolo che riunisce i tre volumi, fattore questo che apporta ulteriore organicità tematica e strutturale, ma è applicato anche un nuovo criterio d'organizzazione interno alla trilogia stessa, ordinata ora secondo la cronologia degli eventi storici cosicché la guerra civile precede l'ambientazione del dopoguerra. L'edizione, inoltre, giova dell'intervento attivo dell'autore, il quale ha integrato i trentatré racconti originari con ulteriori due testi rispettivamente in

⁷ Cfr. Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., pp. 38-41. La studiosa segnala come determinati eventi particolarmente significativi nella vita di un autore possono contribuire alla struttura narrativa delle sue opere in quanto «aspetti biografici distintivi» e «indici extratestuali» fondamentali anche per condurre l'analisi e giungere all'interpretazione del senso.

⁸ Fontana, Antonio, "Juan Eduardo Zúñiga: «Los relatos son como el ritmo de mi respiración»", cit.

⁹ Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria*, cit.

¹⁰ Zúñiga, Juan Eduardo, *La trilogía de la guerra civil*, cit.

*Largo noviembre de Madrid*¹¹ e *Capital de la gloria*¹², portando il totale a trentacinque¹³.

Sintomatico del costante lavoro di recupero della memoria è che, come evidenziato, le due raccolte organizzino la materia narrativa secondo due criteri cronologici differenti che consentono di approdare ad altrettante infraletture del ciclo, come opportunamente rilevato da Santos Sanz Villanueva:

con ello declara también su condición global de recreación panorámica de la contienda. Parece un detalle editorial menor, pero tiene su trascendencia. Apunta la labor prolongada en el tiempo en pos de un rescate vivencial global de la experiencia histórica integrada por la sublevación militar y sus consecuencias. El proyecto no responde a una acotación previa de fechas y en él se han ido sumando acontecimientos revivido-imaginados según misteriosas solicitudes mentales se lo reclamaban al autor.¹⁴

La trilogia, pubblicata in un'epoca in cui la società spagnola vedeva la propria memoria collettiva dissolversi rapidamente¹⁵ a conseguenza dell'amnesia collettiva del *pacto del olvido*, è tra le opere più significative della narrativa dedicata al conflitto e parte integrante della *memoria histórica*, «una de las más singulares y certeras miradas que la literatura haya dirigido a la guerra civil española»¹⁶. La sobrietà e la moderazione di Juan Eduardo Zúñiga sono affidate sulla pagina scritta ai vari narratori che, racconto dopo racconto, riportano le vicissitudini dei protagonisti, sullo sfondo delle quali si combatte e si avverte la minaccia degli scontri, sebbene la guerra civile sia percepita come secondaria rispetto alla centralità delle esperienze personali (come osservato da Carmen Martín Gaité¹⁷ e Santos Sanz Villanueva¹⁸). Benché essa non possa esser intesa

¹¹ “Caluroso día de julio” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La trilogía de la guerra civil*, cit., pp. 30-35.

¹² “Invención del héroe” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La trilogía de la guerra civil*, cit., pp. 225-237.

¹³ Secondo quanto esposto, l'approccio critico che seguiremo prediligerà l'ordine di pubblicazione dei singoli volumi rispetto alle edizioni in trilogia, alle quali, tuttavia ci rifaremo quando queste apportino dati utili per l'analisi.

¹⁴ Sanz Villanueva, Santos, “La narrativa de J. E. Zúñiga: apuntes encadenados”, cit., p. 189.

¹⁵ Ferreira, Lola, “Juan Eduardo Zúñiga: el culto al relato corto”, *Leer*, 60 (01/1993), p. 25.

¹⁶ Prados, Israel, “El pulso de la resistencia”, *Reseña: revista de crítica cultural*, 348 (5/2003), p. 26.

¹⁷ Martín Gaité, Carmen, “La herencia de sobrevivir”, *Diario 16*, 19/05/1980, p. 17: «La guerra, desencadenante de la mudanza radical operada en el ambiente de la ciudad y en las costumbres de los ciudadanos, no viene contada ni apenas mencionada sino mediante alusiones tangenciales,

come nucleo della narrazione non è neppure suo satellite poiché dal conflitto dipende la congiuntura totale degli eventi narrati; il conflitto, spesso, non è né menzionato né tantomeno raccontato, come se i personaggi volessero esorcizzare l'orrore e la violenza rifugiandosi in desideri e speranze che, puntualmente, si scontrano con le carenze materiali della vita quotidiana. Questo peculiare trattamento letterario che Zúñiga riserva al dato storico è sintomo, da una parte, della rinuncia al realismo tradizionale e, dall'altra, di una prosa basata sull'evocazione e la stilizzazione, giacché «Son cuentos de la guerra con poca guerra, casi sin guerra, sin batallas, ni escenas en el frente; con la mínima guerra imprescindible, la que se deja sentir en una retaguardia, la urbana, que, por otra parte, fue casi primera fila de combate en aquel periodo»¹⁹. Il lettore e il critico che si avvicinino ai testi vedranno, dunque, il loro orizzonte d'attesa disatteso proprio poiché il racconto storico di una *histoire événementielle* è subordinato all'interesse verso il dato antropologico e alla conseguente analisi delle ripercussioni psicologiche del trauma di guerra sull'essere umano. Dinnanzi alla tragedia e alla distruzione, però, è come se i limiti spaziali del genere breve non siano in grado di racchiudere un tale marasma ed è così che i racconti, spesso, assumono un'ampiezza che li avvicina al romanzo breve.

L'elaborazione letteraria consente a Zúñiga di mostrare l'impossibilità dell'oblio quando questo è legato agli orrori della storia, da elevare a *magistra vitae* poiché solo il ricordo può consentire all'uomo di mantenersi attento e vigile: in definitiva, l'esperienza di quanto avvenuto è l'unica ricchezza di cui l'individuo dispone²⁰. La memoria è un imperativo etico che stimola la scrittura e che, al contempo, ne diventa l'oggetto principale:

parece como si los mismos pacientes del sordo drama que avanza en oleadas y los cerca, prefirieran agudizar sus dotes de supervivencia e irse orientando a tientas en la nueva situación, considerarla como provisional, como un mal sueño, esforzarse por mirar a través de las hostiles barreras que sofocan su aliento habitual, hacia un futuro más esperanzador, o recogerse en el huerto de sus recuerdos súbitamente removidos».

¹⁸ Sanz Villanueva, Santos, "Historias de una historia: La guerra sin guerra de Juan Eduardo Zúñiga", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 739 (2012), pp. 25-30.

¹⁹ *Ivi*, p. 28.

²⁰ Manrique Sabogal, Winston, "La Historia enriquece la invención literaria", cit.,

Yo me encontré con un pequeño tesoro de recuerdos de aquella época, pero a mí lo que me interesaba era la reacción a la lucha en la psicología de la población civil, o de la gente sin voz, en una ciudad sitiada, amenazada por el bombardeo, la falta de alimentos y todas las incomodidades de la vida cotidiana. Y comprobar qué perduraba del ser humano y de las pasiones eternas en unas circunstancias tan adversas.²¹

Dal primo all'ultimo racconto, gli eventi e gli esistenti subiscono un processo graduale di degradazione fisica e morale passando dal climax vitalista di *Largo noviembre de Madrid* agli anticlimax rispettivamente di *La tierra será un paraíso*, in cui a prevalere è l'ambiente generale di staticità e repressione del dopoguerra, e di *Capital de la gloria*, dove la sconfitta incombe sull'ambiente e sui personaggi in maniera definitiva senza lasciar loro alcuna speranza. È da rilevare, inoltre, la funzione tematica dei titoli, grazie ai quali sono suggerite al lettore preziose informazioni che consentono di collocare i racconti nel tempo e nello spazio. Inoltre, i simboli, l'ironia e i riferimenti intertestuali in essi presenti accrescono il ventaglio interpretativo, in particolare quando vi sono riferimenti a degli specifici referenti culturali²².

Queste e altre tematiche saranno oggetto di trattazione specifica nei capitoli che seguiranno mentre riteniamo utile ora soffermarci preliminarmente sulle principali caratteristiche dei singoli volumi.

1.1. LARGO NOVIEMBRE DE MADRID (1980)

In *Largo noviembre de Madrid*, pubblicato cinque anni dopo la morte di Francisco Franco, Zúñiga ricrea il clima della capitale sotto assedio ponendo l'accento sulle necessità quotidiane della popolazione civile, provata non solo dai ripetuti bombardamenti dell'aviazione nazionalista e tedesca, ma anche dalle difficili condizioni climatiche e di sussistenza, tra cui copiose neviccate e piogge battenti che conferiscono agli intrecci un'aura apocalittica.

²¹ Castro, Antón, "Zúñiga: entrevista y homenaje", cit.

²² Génette, Gerard, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, cit., pp. 55-101.

L'autore si addentra, parafrasando Ramón Jiménez Madrid, nell'anticamera dello spirito di un'epoca²³, esplorando le vicissitudini di coloro che furono trascinati dal ritmo tragico della guerra. I pronomi personali *él* o *ella*, l'indicazione approssimativa dell'età, l'occupazione e il quartiere di residenza definiscono i personaggi anonimi e neutrali, così come erano i madrileni del tempo: «Mis cuentos son neutrales porque una gran parte de la población era así, era neutral»²⁴. In particolare, è l'ambiente a connotarli socialmente e a rispecchiare il loro «stato d'animo»²⁵ in relazione agli intrecci. A causa di una sorta di cecità collettiva, nessuno sembra rendersi conto di ciò che sta accadendo e, sebbene la guerra alteri l'equilibrio della quotidianità, non impedisce l'affiorare di slanci vitali quali l'amore, la passione, ma anche il tradimento, la gelosia o la cupidigia. I desideri e le speranze sono ossessioni che rendono i personaggi schiavi dei propri limiti e li condannano inesorabilmente al fallimento. La particolare congiuntura storica nella quale sono coinvolti li obbliga a reagire in svariati modi, ad esempio facendo propria la lotta dell'esercito repubblicano o, al contrario, rinnegando qualsiasi tipo di affiliazione politica. Rafael Chirbes, a proposito, si è espresso riguardo al volume nei seguenti termini:

Zúñiga componía un ejemplar código cívico, en el que el ruido de lo público (la historia, la guerra) formaba una cascada de ecos en lo privado (la ambición, el egoísmo, la solidaridad, el amor, la pasión, el sexo) y su prosa era esa precisa cascada de ecos, que dejaba al ámbito de la historia el estudio del estallido.²⁶

Ritorna in *Largo noviembre de Madrid* il concetto di *cabalgata ennegrecida*²⁷ che l'autore aveva impiegato in precedenza nella variante di *cabalgata colectiva* a proposito dell'obiettivo che l'opera letteraria deve prefiggersi: «un mensaje

²³ Jiménez Madrid, Ramón, “La narrativa breve de Juan Eduardo Zúñiga”, *Montearabí*, 14 (1992), p. 10.

²⁴ Vidal, Juan Carlos, “El milagro de las pequeñas cosas. Entrevista con Juan Eduardo Zúñiga”, cit., p. 28.

²⁵ Chatman, Seymour, *Storia e discorso, La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, 2^a ed., Milano, Il Saggiatore Tascabili, 2010., pp. 147.

²⁶ Chirbes, Rafael, “El eco de un disparo” in *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 113.

²⁷ “Noviembre, la madre, 1936” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 22.

aclarador de conciencias que pone íntima luz en senderos subterráneos o en el gran camino real por donde avanza la cabalgata colectiva»²⁸. Comprendiamo come la crisi storica sia la cartina di tornasole che consente a Zúñiga d'individuare e analizzare le differenti declinazioni dell'animo umano, sia quando esse siano legate a delle circostanze lodevoli o, al contrario, deplorevoli ed eticamente discutibili, aggiungendo, in questo modo, un elemento in più di verosimiglianza alla diegesi, la quale, proprio come la vita stessa, si pone quale luogo di confluenza di molteplici possibilità e pulsioni. La contingenza estrema della guerra, in definitiva, è in grado di rivelare il vero volto dell'uomo.

Il *largo noviembre* del titolo allude allo stato di crisi collettiva che investe Madrid e i madrileni, una crisi che è, allo stesso tempo, storica e individuale. I primi scontri fra l'esercito nazionalista e repubblicano, infatti, si produssero nei pressi della capitale durante i primi giorni di novembre del 1936, nelle aree della Casa de Campo e della Ciudad Universitaria, e dalla periferia progressivamente la battaglia si spostò verso il centro della città, con il conseguente avvicinamento del fronte alle zone abitate. Lo stato di guerra non piegò la popolazione che, per tre anni e fino al 28 marzo del 1939, il giorno in cui Madrid capitolò, portò avanti una tenace resistenza accanto all'esercito repubblicano e ai Brigatisti Internazionali. Il referente temporale, così, si estende ai tre anni degli scontri e indica uno stato d'assedio che, in realtà, fu permanente. La rilevanza del cronotopo è rafforzata, inoltre, dal valore simbolico che possiedono sia il tempo della guerra, sia Madrid: novembre è il tempo della distruzione, dell'alterazione dell'equilibrio e del terrore; Madrid è un'entità che abbraccia e accoglie i suoi abitanti, con i quali condivide il medesimo destino, e che trascende²⁹ il particolare estendendosi all'intera Spagna. I riferimenti storici, seppur occasionali, apportano verosimiglianza alla ricca mappatura della geografia madrilena (che Zúñiga dimostra di conoscere nei dettagli), in cui a prevalere sono le aree del centro storico ad alta densità di popolazione che furono il bersaglio prediletto dell'aviazione nemica, zone povere e con limitate possibilità di difesa (tra le quali

²⁸ Zúñiga, Juan Eduardo, *El anillo de Pushkin*, Madrid, Alfaguara, 1983, p. 45

²⁹ Cfr. Gurméndez, Carlos, "Vivir y pensar o un Madrid trascendental (Un libro de J.E. Zúñiga)", *Ínsula*, 404-405, 7-8 (1980), p. 24.

Argüelles, Tetúan, Chamberí e Fuencarral). Frequenti sono i casi in cui il narratore riporta i casi di violenti bombardamenti o riferisce riguardo ai rumori e ai suoni tipici dell'artiglieria, spari o cannonate che i personaggi avvertono sempre in lontananza.

La forma della sintassi riflette il caos, la precarietà e la sorpresa generati dal cambio repentino di vita. Madrid è un crocevia per migliaia di persone che nel suo perimetro di fuoco s'incontrano e si confrontano, che sono in conflitto tra loro o che si amano. Sono presentate, così, delle intricate relazioni interpersonali la cui complessità è resa, a livello diegetico, dall'alternanza delle voci di prima, seconda e terza persona e dall'impiego di frequenti analessi e prolessi che alterano il tempo della storia e accentuano, di volta in volta, il movimento caotico e disordinato dei personaggi, il loro vagare (fisico e mentale) e il loro dramma personale. L'iterazione di dati avvenimenti, invece, rimanda alla rilevanza di precisi fatti, pensieri o concetti che devono essere proposti più volte secondo modalità sempre differenti e riportati in modo diretto o indiretto. Le temporalità di passato, presente e futuro si alternano creando un effetto di straniamento che è accentuato anche dall'impiego di precise figure retoriche, fra le quali ricordiamo la metafora (che spesso collega il senso dell'olfatto con quello della vista con riferimento alla distruzione materiale della città e all'odore sgradevole degli ambienti, sul piano della percezione sensibile strettamente connessi alle esperienze dei personaggi), il simbolo (in relazione agli oggetti e all'attivazione della memoria in quanto mediatori del ricordo³⁰) e l'allegoria.

1.2. LA TIERRA SERÁ UN PARAÍSO (1989)

Nove anni più tardi fu pubblicato *La tierra será un paraíso*, una radiografia dell'epoca postbellica che, fin dal titolo, rivela il suo lato più ironico: i personaggi che, pagina dopo pagina, sono presentati nei sette racconti sono accumulati dalla

³⁰ Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*; traduzione di Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 165-167. I mediatori della memoria sono delle metafore spaziali o oggetti che fungono da metafore del processo mnemonico o, se si preferisce, immagini simboliche del ricordo e dell'oblio.

condizione di essere tutti *derrotados*, ovvero sconfitti della guerra. Trattasi di ex repubblicani o persone comuni che devono affrontare la miseria materiale, morale e intellettuale lasciata in eredità dal conflitto e che tentano di sopravvivere nella nuova società dei vinti ritagliandosi il loro angolo di paradiso in terra affinché, un giorno, possa arrivare anche per loro la pace. In molti casi, al lettore non è dato sapere quale sarà il destino di questi personaggi per i quali la Spagna è simile all'inferno e che si affannano per elevarsi dalla miseria o per difendere le proprie idee, sebbene per alcuni, vi siano ad attenderli solo la sconfitta o la morte. Darío Villanueva ha rilevato il medesimo "senso eccedente" cui rimanda il titolo giacché esso indica «el renacer de una esperanza que por la agresividad del contorno más asemejaba por aquel entonces una maravillosa utopia»³¹.

La tierra será un paraíso è giunto nel pieno della *transición* ma in un tempo in cui già iniziavano a diffondersi le informazioni e le testimonianze riguardo alla repressione franchista, a lungo censurate o messe a tacere. Nonostante sia definita la congiuntura storica di riferimento, anche in questo volume scarseggiano i riferimenti diretti alla politica, sebbene l'autore offra una ricca casuistica delle azioni che i cittadini poterono mettere in atto in quegli anni, accettando la dittatura e muovendosi entro i limiti fisici e ideologici del regime oppure infrangendoli e operando nella clandestinità³². Zúñiga recupera la voce di quella parte della Spagna che, oltre a essere stata sconfitta, venne poi annientata e condannata al silenzio e fu destinata a portare avanti una sorda lotta clandestina all'interno del nuovo stato. La Madrid franchista è, nel presente della dittatura, un territorio sottomesso, un ambiente pericoloso in cui i vinti, con sforzi immani, tentano di proiettare le loro precarie esistenze verso il futuro. Su questa duplice dimensione temporale s'innesta, con prepotenza, il passato, il quale riemerge in manifestazioni inaspettate e frequenti, condannando i personaggi a una continua lotta con se stessi, divisi tra il ricordo doloroso e l'oblio riguardo quanto accaduto.

³¹ Villanueva, Darío, "Todo era secreto", *Diario 16*, 03/08/1989, p. 18.

³² Castro, Antón, "Juan Eduardo Zúñiga: entrevista y homenaje", cit.: «era la continuidad histórica de los vencidos. La dolorida peripecia de los que no se resignaron a quedar vencidos. Ellos ponían en práctica un tipo de lucha y de oposición a lo que les rodeaba y yo quise recogerlo en los distintos cuentos. Recogí, por decirlo así, el pensamiento clandestino, la conciencia clandestina de oposición política, generalizada, al margen de cualquier partido».

La pratica mnemonica acquisisce nei racconti del dopoguerra un'ulteriore drammaticità poiché essa è fortemente osteggiata dalle misure repressive del regime ma, allo stesso tempo, il recupero dei ricordi testimonia come i vinti lottino per preservare la propria dignità e umanità, ad esempio appoggiando gli ideali della lotta politica o arrivando a contemplare il suicidio come unica via di fuga da una realtà alla quale non ci si può conformare. In un paese in cui vi è un solido apparato di controllo intellettuale e sociale che rende la vita precaria, le possibilità di portare avanti con successo la resistenza sono assai limitate e le voci dissidenti, nella maggior parte dei casi, sono condannate al silenzio.

Per trasmettere il clima d'oppressione, ma anche di false speranze – Eduardo Naval afferma a proposito che via sia «una tristeza histórica y social, individual y cotidiana, un sentimiento, en fin, que representa la espina dorsal de la posguerra»³³ – in cui vissero gli spagnoli che s'opposero alla dittatura, l'autore delega a un narratore eterodiegetico in terza persona (nella quasi totalità degli intrecci) la cronaca della vita quotidiana della capitale senza, però, escludere le molteplici voci che irrompono nella diegesi. Numerosi modi e voci, così, si alternano in una costante dialettica fra il tempo passato (del ricordo) e il tempo presente (della vita), una dialettica che rispecchia il lavoro compiuto dalla mente umana per recuperare il passato, ordinare i ricordi e organizzare le complesse attività clandestine da svolgersi sempre col massimo riserbo. Nonostante la repressione, infatti, l'obiettivo primario è mantenere attiva la comunicazione: la mente lavora, analizza, valuta ed elabora senza mai fermarsi. All'inerzia fisica imposta per legge e al conseguente scarso movimento drammatico si contrappone, in questo modo, una vivace attività intellettuale che è trasposta sulla pagina scritta attraverso una prosa lenta e concentrata: le costruzioni ipotattiche si dilatano in lunghi paragrafi in cui i segni d'interpunzione sono quasi assenti, eccezion fatta per le virgole, spesso sostituite dalla congiunzione *y* in lunghe costruzioni in polisindeto. I sostantivi, i verbi, gli aggettivi e gli avverbi si susseguono come in un fiume in piena, rendendo nella sintassi i flussi di pensiero ininterrotti e i messaggi, urgenti

³³ Naval, Eduardo, “La tierra será un paraíso de Juan Eduardo Zúñiga”, *Ínsula*, 517 (1990), p. 21.

e affannosi, dei protagonisti. La prosa è caotica quanto il processo di recupero e di riordino dei ricordi, da riattualizzare e conservare senza pause o esitazioni.

1.3. *CAPITAL DE LA GLORIA* (2003)

L'epilogo della trilogia è *Capital de la gloria*, titolo che rimanda all'opera poetica di Rafael Alberti³⁴. I racconti del volume sono da intendersi in quanto «fragmentos de un mosaico mayor, susceptible de completarse con las restantes narraciones de la trilogía»³⁵ e l'autore ritorna alla descrizione del cronotopo bellico, nonostante il tono della narrazione cambi rispetto a *Largo noviembre de Madrid*: la capitale è ora prossima alla resa e i madrileni hanno perso il loro spirito combattivo poiché ormai sopraffatti dalle ripercussioni psicologiche del conflitto. Da ciò la duplice valenza del titolo, memorialistica e ironica: Madrid è una capitale gloriosa che ha condotto una tenace resistenza che merita di essere ricordata nel tempo ma, allo stesso tempo, la gloria appartiene al passato perché la disfatta è inevitabile. I racconti, pertanto, non vogliono essere soltanto un omaggio a una tra le principali personalità antifasciste dell'epoca, ma anche un inno alla stessa Madrid, divenuta il simbolo della lotta internazionale contro i fascismi. Una città coraggiosa, dunque, ma anche apocalittica.

La distruzione, materiale e psicologica, ha investito eventi ed esistenti ed è la più diretta e grave conseguenza di una guerra totale che ha trasformato le persone in fantasmi e la città in un inferno di macerie, distruzione, polvere e fumo. Facendo affidamento sulle poche energie rimaste, i personaggi provano a reagire al degrado generale affidandosi alle loro speranze e desideri e assumendo dei comportamenti che, nella maggior parte dei casi, non sono compresi dalle persone a loro vicine e che li conducono verso un inevitabile *desengaño*. Come scrive María Corredera González, la trasformazione, sul piano caratteriale ma anche fisico, si configura come un meccanismo umano che rende possibile la

³⁴ Alberti, Rafael, "Madrid por Cataluña" in *El poeta en la calle: Poesía civil 1931-1965. Selección con un poema de Pablo Neruda*, París, Librairie du Globe, 1966, p. 82: «La capital de la gloria, cubierta / de juventudes la frente, repica».

³⁵ Valls, Fernando, "El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga", cit., p. 175.

sopravvivenza poiché il desiderio altro non è che una fuga dalla frustrazione e, allo stesso tempo, una flebile speranza che allontana dalla realtà³⁶. Il desiderio corrisponde al puro appagamento dei propri istinti poiché la fine è vicina e l'annichilimento fisico e psicologico è totale. L'amore, la passione, l'arricchimento o la solidarietà sono forze vitali che i personaggi oppongono disperatamente a un mondo che si sta sgretolando davanti ai loro occhi.

Zúñiga recupera la memoria del conflitto stabilendo una relazione a doppio senso fra gli esistenti autoctoni e gli esistenti alloctoni della narrazione, nella misura in cui i personaggi d'origine madrileni, spesse volte, anticipano quello che sarà il *pacto del olvido* della transizione ripudiando il legame con la propria città e il proprio passato, laddove i volontari internazionali rappresentano la fedeltà agli ideali di solidarietà e lotta comune. Queste figure, in particolare, sono degli elementi discordanti e fungono quasi da contrappunto³⁷ nei confronti dei protagonisti cittadini e, grazie a loro, la problematica della memoria si rinnova e si eleva a una dimensione universale.

Come evidenziato da Israel Prados, i racconti di *Capital de la gloria* rivelano una maggiore concentrazione espressiva rispetto ai precedenti volumi poiché il linguaggio è stato qui sottoposto a una notevole depurazione stilistica³⁸. Negli intrecci è, però, mantenuto lo sfasamento temporale per cui le dimensioni del passato e del presente si alternano in funzione del recupero della memoria, così come avviene per la consueta alternanza di voci e di modi. Alla fase di straniamento iniziale dovuta all'irrompere del conflitto, fa ora seguito un clima di calma apparente derivato dal destino tragico della guerra che si è imposto sullo spazio, sulle persone e sugli oggetti. La sintassi è, di conseguenza, più fluida rispetto a *Largo noviembre de Madrid* e *La tierra será un paraíso* ma un ruolo

³⁶ Corredera González, María, *La guerra civil española en la novela actual*, cit., pp. 87-90.

³⁷ Valls, Fernando, "El profundo bosque sombrío del alma: la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga", cit., p. 22: «A menudo aparece en estas narraciones un personaje que sirve de contrapunto de las actitudes individualistas. Se alude así a la muerte de Julian Bell, un joven periodista inglés. Y los personajes se preguntan una vez más a qué vendría a España, un país en guerra, si en el suyo lo tenía todo».

³⁸ Prados, Israel, "Introducción", cit., p. 60: «los cuentos de *Capital de la gloria* revelan una mayor contención expresiva, una depuración estilística y simbólica que no es producto de la falta de ambición o del descuido sino que, más bien al contrario, resulta una consecuencia lógica del magisterio artístico y de la coherencia moral que exigen constatar el tiempo de la derrota con rigor para reivindicar su dignidad sin alharacas».

centrale spetta ancora ai simboli, veicoli di messaggi riconducibili alla lotta contro il fascismo e all'eroe anonimo e collettivo che è la popolazione madrilenana.

2. IL RACCONTO, «INQUIETANTE IMAGEN DE ALGO VIVIDO»

Secondo Cesare Segre, la struttura che un autore decide di conferire alle proprie opere esprime una precisa volontà d'ordine che, in questo modo, è comunicata al lettore³⁹. Si può inferire che, nel caso di Juan Eduardo Zúñiga, quest'ordine sia reso attraverso vividi frammenti letterari che captano la straordinarietà della vita umana a partire dall'ordinario e che sono stati accolti dal racconto, genere polimorfo in grado di contemplare le infinite possibilità dell'esistenza umana. Tale peculiarità stilistica incontra il caso spagnolo e, nello specifico, il processo di ricomposizione del mondo post dittatoriale che, come uno specchio, si è frantumato in molteplici pezzi ognuno di essi contenente una piccola parte di una realtà maggiore e molto variegata⁴⁰. Rendere conto in maniera esaustiva dello stato degli studi sul *cuento* in Spagna comporterebbe l'analisi di una molteplicità di fattori legati non solo alla teoria e alla precettistica⁴¹, ma anche ai numerosi dibattiti critici dovuti alla sua particolare fortuna⁴², questioni certamente interessanti e meritevoli di analisi ma che esulano dall'oggetto del presente lavoro. Non ci soffermeremo, pertanto, su di esse salvo porre brevemente

³⁹ Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 43.

⁴⁰ Martín Nogales, José Luis, "De la novela al cuento: el reflejo de una quiebra", *Ínsula*, 589-590 (1996), p. 35: «el cuento es el género narrativo que mejor ha servido para reflejar las zozobras y desasosiegos del momento actual, las características de la sociedad contemporánea y de las incertidumbres del momento histórico presente. En la encrucijada de final del siglo, en el espejo roto de la historia contemporánea, en un tiempo de disgregación y de desconcierto, los cuentos han sido en la literatura española actual los destellos de un espejo roto».

⁴¹ Cfr. García Berrio, Antonio - Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁴² Cfr. Del Rey, Antonio, "Claves del cuento actual", *Lucanor*, 16 (1999), pp. 89-90, studio in cui è indagata la fortuna del racconto a partire da tre fattori di carattere socio-economico che, negli anni della dittatura, ne segnarono il decadimento. In primo luogo, la stampa non dedicò al genere lo spazio che era solito dedicargli in passato, ostacolandone, così, la diffusione tra il pubblico di lettori; le case editrici, parallelamente, pubblicarono prevalentemente romanzi; infine, i critici e gli storici della letteratura non riconobbero il valore del racconto e il pubblico dovette adeguarsi alle mode vigenti. È da segnalare, comunque, che in questo panorama solo la *generación del 50* si servì del racconto per testimoniare le difficili condizioni di vita nella Spagna postbellica in chiave realista e che gli scrittori spagnoli poterono beneficiare delle indagini teoriche sul racconto grazie alle opere dei sudamericani, in particolare di Julio Cortázar.

l'accento sulla rinascita⁴³ del genere breve in area iberica a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, a cui proprio Juan Eduardo Zúñiga⁴⁴ ha contribuito con il successo di *Largo noviembre de Madrid*⁴⁵.

Aperto e in continuo fermento è, infatti, il dibattito teorico-critico inerente al racconto⁴⁶, genere eclettico ed eterogeneo per il quale ancora non si è giunti a una definizione condivisa, nonostante i significativi apporti di Edgar Allan Poe prima e di Julio Cortázar⁴⁷ poi. Recentemente, un saggio di Luis Beltrán Almería⁴⁸ ha mostrato i punti di contatto tra l'estetica dell'argentino e la poetica del racconto soggiacente alle *Lezioni americane* di Italo Calvino e, secondo lo studioso, le riflessioni di entrambi convergono in un'innovativa concezione in cui sono individuabili delle potenziali direttrici d'indagine da applicare al genere breve. Riteniamo proficuo richiamarne unicamente i principali nodi teorici ai fini di una miglior comprensione dell'operato di Zúñiga. Secondo Cortázar, centrale è la tensione testuale grazie alla quale l'autore organizza i contenuti e riesce, così, a catturare il lettore nell'universo narrativo; a questa tensione si accompagnano una notevole concentrazione semantica e la conseguente brevità dell'intreccio. All'origine del racconto vi è un evento memorabile e straordinario⁴⁹ che racchiude

⁴³ Valls, Fernando, "El renacimiento del cuento en España", *Lucanor*, 6 (1991), p. 27: «existe en estos años un renacimiento del cuento en España. Sobre todo si tenemos en cuenta la situación anterior, los decenios de los sesenta y setenta. [...] el género anda aún muy lejos de hallarse en una situación de normalidad, pero empieza a dejar de ser considerado como caza menor».

⁴⁴ Il nostro autore ha firmato, a proposito, il prologo a Ribes, Francisco, *Relatos de siempre*, Barcelona, Santillana, 1970, pp. 5-8. Afferma: «la brevedad del relato, más que una limitación, es un enriquecimiento expresivo».

⁴⁵ Il racconto, negli ultimi decenni, ha beneficiato dell'espansione del mercato culturale e importanti indagini accademiche hanno contribuito alla sua auge e alla sua attualizzazione. Meritano menzione le riviste letterarie *Lucanor. Revista del cuento literario* (edita tra il 1988 e il 1999) e i monografici di *Ínsula* (495-486, 1988), *Las Nuevas Letras* (8, 1988) e *Républica de las Letras* (22, 1988). Importanti sono stati anche i molteplici canali di diffusione dei racconti, come le colonne dei più noti quotidiani a tiratura nazionale (*El País*, *ABC*, *Diario16*, *Heraldo de Aragón*), ma anche le antologie diffuse in particolare dagli anni Novanta in poi. Per approfondimenti, cfr. Romera Castillo, José - Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001.

⁴⁶ Beltrán Almería, Luis, "Pensar el cuento en los noventa" in Romera Castillo, José - Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, cit., p. 547.

⁴⁷ Cfr. Cortázar, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores" in *Último round*, México, D.F., Siglo XXI, 1969 e Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 25 (marzo 1971), pp. 403-416.

⁴⁸ Beltrán Almería, Luis, "Pensar el cuento en los noventa", cit., p. 552-559.

⁴⁹ Marchese, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narritività*, 21^a ed., Milano, Oscar Mondadori, 2011, p. 5.

un frammento di vita, sfuggevole ma, allo stesso tempo, ricco di significati universali capaci di innescare una serie d'interconnessioni in grado di stimolare il lettore, al pari di una fotografia⁵⁰ che immortalava un attimo decisivo. La medesima rilevanza dell'evento straordinario si ritrova nelle calviniane «immagini visuali nitide, incisive, memorabili»⁵¹, garanti di economia espressiva ma anche di una forte suggestione poetica in vista di una letteratura che rappresenti l'eterogeneità dell'esperienza umana aprendosi a riflessioni e rimandi sempre nuovi.

Dalla nostra prospettiva d'indagine sul ruolo del racconto nell'intera produzione di Juan Eduardo Zúñiga, genere a cui si è dedicato quasi con esclusività, è evidente come esso costituisca prima di tutto una sfida per lo scrittore: «Para mí es un reto encerrar en unas cuantas páginas el tiempo huidizo, la vida, la atmósfera en la que se debate la memoria»⁵². La predilezione per la narrazione breve sembra avere nel madrilenio un'origine biologica e oltre ad essere stata definita dallo stesso autore «la medida de mi respiración»⁵³:

está relacionado con algo de la fisiología, lo mismo que se decía de Proust acerca que su obra está relacionada con el asma que sufría, yo tengo así como una curva de creación, y hago cuentos que no pasan de equis número de folios de una manera automática. No es que me lo proponga, es que cuando termino el cuento aquello está en diez folios o menos. Probablemente mis neuronas no dan para más. Me veo encantado por esa brevedad como si estuviese esclavizado por la sensación de emotividad con que está cargada la poesía. No sé si tengo una inclinación lírica de poeta frustrado.⁵⁴

C'è chi, tra gli studiosi, ha voluto operare una distinzione in seno all'intera produzione narrativa dell'autore, individuando due categorie tematiche secondo la

⁵⁰ Cortázar, Julio, «Algunos aspectos del cuento», cit., p. 406: «Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento».

⁵¹ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, cit., p. 65.

⁵² Longares, Manuel, «Una charla con Juan Eduardo Zúñiga», cit., p. 40.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Castro, Antón, «Juan Eduardo Zúñiga: entrevista y homenaje», cit.

cornice spazio-temporale che fa da sfondo agli intrecci⁵⁵. Rispettivamente, si hanno il “ciclo slavo” (*Los imposibles afectos de Iván Turguénev, El anillo de Pushkin, Misterios de las noches y los días, Sofia*) e il “ciclo della distruzione della terra natale” (*Flores de plomo, Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria*). Questi ultimi volumi, ambientati a Madrid, presentano una maggiore concentrazione di avvenimenti storici che è funzionale agli sviluppi degli intrecci, siano essi di primo piano (ad esempio, il suicidio di Mariano José de Larra in *Flores de plomo*) o secondari, come nella trilogia.

Ci pare, a questo proposito, che l’eterogeneità intrinseca alla natura breve del racconto sia, nelle narrazioni della guerra civile, una caratteristica che l’autore marca, in particolare, a livello strutturale. *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso* e *Capital de la gloria* rappresentano, infatti, uno spartiacque nel percorso di Juan Eduardo Zúñiga non solo per la prospettiva *intrahistórica* degli eventi ma anche per l’originale discorso che li differenzia dalle restanti raccolte. La lettura di *Misterios de las noches y los días* o *Brillan monedas oxidadas*, ad esempio, consente di classificare i racconti nella tradizione più radicata del genere data la brevità degli stessi e la conseguente tensione narrativa condensata in un ridotto numero di pagine. A livello di organizzazione del testo, al contrario, è possibile notare come nella trilogia al principio della brevità subentri una prosa estesa e articolata; è questo il caso, ad esempio, della narrazione di un processo, sia esso psicologico o materiale, in cui sono centrali le azioni compiute dai personaggi: qui lo sviluppo degli intrecci è dilatato (ad esempio, dalle funzioni di divieto, infrazione, investigazione, delazione e tranello fra le tante⁵⁶) e vi è una continua manipolazione della diegesi. Allo stesso modo, il rapporto tra fabula e intreccio è regolato da frequenti sequenze anacroniche e sfasamenti di voce e modo che creano uno spiccato effetto di polifonia e coralità. Al contrario, quando il narratore riporta unicamente nel loro ordine i fatti e lo sguardo *intrahistórico* è rivolto verso la psiche dei personaggi e i loro conflitti interiori, egli impiega differenti espedienti volti ad alterare il tempo del racconto e la durata degli eventi,

⁵⁵ Beltrán Almería, Luis, *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, cit., pp. 43-72.

⁵⁶ Cfr. Propp, Vladimir Ja., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 e Barthes, Roland, *L’analisi del racconto*; traduzione di Luigi Del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, Milano, Bompiani, 1969.

quali sommari e pause corrispondenti a descrizioni contemplative dei protagonisti, interne alla temporalità della storia. La descrizione, così, assume nei racconti il valore di un'attività intensa assimilabile ad una narrazione vera e propria⁵⁷ della quale il narratore si serve per approfondire determinati aspetti.

I racconti della guerra civile, pertanto, ci sembrano privati della concisione tipica del genere poiché costituiscono l'elaborazione e la rappresentazione di un'epoca complessa le cui ripercussioni superano i confini temporali e, sul piano dell'architettura testuale, portano lo scrittore a un necessario adeguamento in termini di ampiezza e struttura. Gli eventi e l'analisi psicologica dei personaggi si rifanno a una totalità più ampia in cui la letteratura si offre come lente alternativa attraverso la quale osservare la storia: permane la centralità dell'immagine decisiva ma gli esiti di tale centralità, spesso macchinosi, richiedono uno spazio maggiore per essere descritti e indagati. Le dimensioni oggettiva e soggettiva convergono in una tensione testuale che, dagli incipit in medias res fino ai finali spesso aperti, si articola in paragrafi ampi e invita il lettore a cooperare attivamente alla costruzione del significato del testo, essendo questo un'autentica macchina presupposizionale il cui significato non esplicitato richiede il costante intervento del fruitore⁵⁸.

Nel *mensaje aclarador de conciencias* che è l'opera letteraria, il discorso di Juan Eduardo Zúñiga incontra e mette in discussione l'orizzonte d'attesa del lettore, sollecitato a modulare e interpretare i dati a sua disposizione con libertà intellettuale e critica. Tuttavia, il didattismo implicito in ogni racconto mostra le differenti modalità in cui si manifestano il ricordo e la dimenticanza e orienta anche rispetto agli insegnamenti, che, per il presente e il futuro, da essi se ne può trarre⁵⁹.

⁵⁷ Cfr. Génette, Gerard, *Figure 3. Discorso del racconto*; traduzione di Lina Zecchi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1986, pp. 148-155.

⁵⁸ Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 11^a ed., Milano, Tascabili Bompiani, 2010, pp. 24-25.

⁵⁹ Zúñiga, Juan Eduardo, "Destellos de la memoria", *Lucanor*, 6 (1991), p. 194: «Complejo y secreto es el origen de toda obra literaria, pero la chispa matriz que genera un relato breve, intenso, podría equipararse a la aparición de un recuerdo no muy preciso que llega inesperado como inquietante imagen de algo vivido. [...] un dato aislado capaz de emocionar, que desata el deseo o la necesidad de superponer a su fugacidad mil sugerencias».

3. LA TRILOGIA COME CICLO DI RACCONTI

Individuate le principali trame del macrotesto, seguiamo nell'indagine infraleggendo dall'unità all'insieme, ossia passando dalle strutture superficiali dei singoli racconti alle strutture narrative profonde della trilogia⁶⁰ per illustrare in che modo la relazione e la cooperazione fra gli elementi formali e contenutistici autorizzino a formulare l'ipotesi che la raccolta costituisca un "ciclo di racconti", come già parte della critica ha suggerito.

Non è il caso di entrare in merito alla questione se si possa parlare, a proposito, di un nuovo genere letterario⁶¹, un campo d'indagine, questo, del tutto *in fieri* e in cui l'impossibilità già esaminata di definire in maniera compiuta lo stesso racconto ne rallenta gli sviluppi. Allo stesso tempo, però, non si può tralasciare del tutto l'importanza che la struttura del ciclo assume riguardo ai tre volumi della guerra civile, strettamente interconnessi tra loro tanto da ricondurre a un'immagine globale dell'*intrahistoria* di Madrid in cui i singoli intrecci operano come le tessere di un mosaico, indipendenti ma anche interdipendenti⁶². Ci limiteremo a citare Forrest L. Ingram, autore di un significativo contributo teorico a riguardo e secondo cui un ciclo di racconti è: «a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts»⁶³. Si evince da tale definizione che i singoli racconti fungono da frammenti testuali dalla cui unione deriva il macrotesto finale: l'interpretazione ultima dell'opera è vincolata alla rilettura e alla reinterpretazione delle singole

⁶⁰ Chatman, Seymour, *Storia e discorso*, cit., p. 38.

⁶¹ Cfr. Antonaya Nuñez-Castelo, María Luisa, "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 16.3 (2000), pp. 433-478, studio in cui è avanzata la tesi che il ciclo di racconti, almeno nella narrativa spagnola, sia un genere letterario autonomo.

⁶² Santos Sanz Villanueva ha inteso la medesima organicità come *novela coral*. Cfr. Sanz Villanueva, Santos "Historias de una historia: La guerra sin guerra de Juan Eduardo Zúñiga", cit., p. 29: «Zúñiga ha escrito la novela coral, aunque limitada en el repertorio de sus protagonistas, del miedo, de las privaciones y, cuidado, también de la esperanza. He dicho novela y puede reprochárseme que no lo es porque falta una trama unitaria y nada más encontramos historias o relatos independientes. Pero en verdad ese puñado de cuentos los enhebra un hilo apenas disimulado, la tensión antropológica entre vida y muerte; entre desgracia y felicidad».

⁶³ Ingram, Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, Paris, The Hague: Mouton, 1971, p. 19.

parti e il risultato è una storia originale in cui a prevalere è, tendenzialmente, un tema che si è reiterato nei vari racconti⁶⁴. Da tale intuizione critica ha preso spunto il recente contributo di María Luisa Antonaya Nuñez-Castelo, la quale pone l'accento sul ruolo attivo del lettore nella ricostruzione del senso: nel ciclo di racconti si produce, infatti, un movimento dinamico delle parti verso l'insieme e del lettore verso l'autore, giacché il primo completa il lavoro del secondo individuando gli elementi di coesione e dotandoli di un senso che ne trascende l'individualità⁶⁵.

Il ruolo del lettore è di primaria importanza per l'autore anche nella trilogia, giacché nei racconti vi è un senso complessivo alla cui creazione concorrono più codici (simbolico, metaforico, allegorico, etc.) organizzati nel testo secondo «una intrincada red de conexiones intratextuales que genera una visión coral y dialéctica del conjunto»⁶⁶. Sarà egli, dunque, secondo la pragmatica del testo e in virtù del suo *status* privilegiato di lettore modello che gli consente di cooperare nell'attualizzazione testuale⁶⁷, a svelare il significato potenziale dell'opera⁶⁸. In Zúñiga, questo è spesso affidato all'autore implicito, il quale appare solo occasionalmente suggerendo le possibili, ma non assolute, interpretazioni del senso. La trilogia è un valido esempio di opera aperta⁶⁹ perché essa stimola il destinatario a elaborare molteplici interpretazioni, tutte ugualmente possibili purché riconducibili a un percorso di lettura coerente a vari livelli intertestuali. Il lettore accoglie il testo, vaga in esso e crea immagini⁷⁰, collabora con l'autore e, infine, produce e comunica il senso⁷¹.

L'organicità di un ciclo di racconti è assicurata dalla presenza e dalla reiterazione degli esistenti di spazio e personaggi, dal referente cronologico e da

⁶⁴ Iriarte López, Margarita, “¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes” in Romera Castillo, José - Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, cit., p. 612.

⁶⁵ Antonaya Nuñez-Castelo, María Luisa, “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, cit., pp. 435-437.

⁶⁶ Prados, Israel, “Introducción”, cit., p. 54.

⁶⁷ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, cit., p. 55.

⁶⁸ *Ivi*, p. 62.

⁶⁹ Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, 8^a ed., Milano, Tascabili Bompiani, 2009, p. 34.

⁷⁰ Iser, Wolfgang, *L'atto della lettura*; traduzione di Rodolfo Granafei, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 207-238.

⁷¹ Jauss, Hans Robert, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida Editori, 1988, pp. 135-148.

precisi temi⁷² ricorrenti ma suscettibili di essere proposti secondo delle varianti. Lo spazio offre un'ambientazione comune ai personaggi, in movimento dentro un dato perimetro; elemento centrale degli intrecci, gli esistenti assicurano la continuità tra i racconti, non solo come individui ma anche come collettività quando è condiviso il medesimo tema (nella trilogia, ad esempio, il protagonismo collettivo della popolazione di Madrid è reso attraverso un elevato grado di polifonia riconducibile, grosso modo, al tema della memoria, come un circolo che si chiude su se stesso). La dimensione temporale rimanda, invece, all'apertura dell'opera e dei racconti, come nel caso in cui si esplori il tempo psicologico dei personaggi, con il conseguente sfasamento cronologico e l'alternanza delle dimensioni di passato e presente. I temi, infine, possono essere presentati secondo differenti punti di vista e così frammentati nei diversi racconti, la somma dei quali offre la linea tematica generale del ciclo, rafforzandone l'unità semantica.

Nella trilogia, la coesione è assicurata anche dalla presenza di quelle che abbiamo anticipato essere due ulteriori invarianti narrative: la prima è il simbolo e, in secondo luogo, vi è il tema della memoria, affrontato secondo la dicotomia "ricordo-oblio". Nell'insieme, il risultato è un'eterogeneità delle trame del *textus* e, a proposito, la metafora della matassa da sbrigliare ci è utile per illustrare la profonda coesione delle parti con il tutto, tanto che analizzare uno specifico elemento narratologico è un'operazione che non può e non deve escludere i rimandi alle altre categorie.

Tratteremo ora, brevemente e in coerenza con quanto finora argomentato, degli eventi e degli esistenti della trilogia. Avvertiamo che sarà fatta qui una semplice rassegna perché solo l'analisi puntuale dei singoli racconti potrà far emergere ulteriori e più profondi livelli di significazione.

⁷² Antonaya Nuñez-Castelo, María Luisa, "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", cit., p. 442-452.

3.1. LO SPAZIO

L'elemento spaziale è decisivo nella semiosi del racconto⁷³ e, allo stesso tempo, di difficile ricomposizione: durante la lettura, il lettore deve trasformare le parole in immagini al fine di raffigurarsi lo spazio mentale astratto⁷⁴. Tale processo ha luogo anche quando la narrazione è condotta secondo i principi del realismo e gli elementi dello spazio letterario trovano il loro corrispettivo in una geografia di riferimento. La verosimiglianza, però, non può essere assicurata nella sua autenticità poiché anch'essa è rielaborata dal filtro della *factio*. Un grande aiuto al lettore, ad ogni modo, può arrivare dall'autore, il quale, spesso, trasferisce nella narrazione le proprie conoscenze per ricostruire, più o meno nei dettagli, dei luoghi a lui familiari che andranno a costituire poi l'ambientazione delle sue opere.

A un simile processo di ricostruzione, a partire dal ricordo di un'epoca che fu, è stata sottoposta la Madrid della trilogia. Ai giorni nostri moderna capitale europea, cosmopolita e globalizzata, Madrid conserva ancora nel suo tessuto urbano e nelle zone lontane dal centro numerose tracce della guerra civile e dell'epoca del regime franchista che né il tempo, né l'uomo hanno cancellato. Alle aree della Casa de Campo e della Ciudad Universitaria sono legati i ricordi dei combattimenti più aspri; il centro storico della città e la periferia, invece, furono completamente distrutte dai bombardamenti, mentre numerose strade e piazze erano importanti all'epoca come nell'attualità (la Calle de la Princesa, la Gran Vía, la Plaza del Callao, la Calle Preciados, la Calle de la Montera, la Plaza del Sol, la Plaza Mayor, il Paseo del Prado o, ancora, la Plaza de Cibeles). Inoltre, il quartiere più elegante di Madrid, il *barrio* di Salamanca, ha uno splendore rimasto inalterato negli anni e che venne preservato anche durante il triennio di guerra poiché questa era l'area della città destinata a ospitare i *quintacolumnistas* nazionalisti là rifugiatisi. Infine, i monumenti ricordano la contraddittoria gestione ed elaborazione del lutto a livello collettivo, come nel caso del Monumento a los Caídos por España o l'Arco de la Victoria.

⁷³ Marchese, Angelo, *L'officina del racconto*, cit., p. 112.

⁷⁴ Chatman, Seymour, *Storia e discorso*, cit., p. 104

In questi e in altri numerosi luoghi si muovono consapevolmente o errano i personaggi dei racconti, attraversando un paesaggio che si mantiene desolato e ostile anche quando i combattimenti cessano. Madrid è una terra senza pace in cui ardono, senza mai estinguersi, le fiamme dell'inferno, è un ambiente avverso e oppressivo in cui regna la desolazione fisica e morale: «ciudad para unos sombrío matadero y para otros fortaleza defendida palmo a palmo, guarnecida de desesperación, arrojo, escasas esperanzas»⁷⁵, «bombardeada, hambrienta, sucia y fantasmal en su silencio de calles desiertas»⁷⁶. Nella trilogia è delineata, a tutti gli effetti, una geografia dello spazio madrileno in cui i toponimi definiscono l'invisibile *intrahistoria* della città, seppur siano essi lontani dalle descrizioni della cronaca o del *costumbrismo*⁷⁷. Tale mappatura può essere agevolmente ricostruita dal lettore e a prevalere sono i luoghi maggiormente interessati dal conflitto, nella misura in cui essi si rivelano funzionali per imporre il ritmo a determinati nuclei narrativi e per descrivere e caratterizzare i personaggi. Lo spazio, in questo modo, è un elemento narrativo decisivo per dotare gli eventi di verosimiglianza: Madrid e i madrileni sono colti nella loro quotidianità più autentica, spesso nei quartieri centrali o in quelli più periferici e maggiormente provati dalla miseria. Di conseguenza, sono taciuti i grandi avvenimenti legati ai luoghi più celebri del conflitto (così come i personaggi più popolari dell'epoca sono pressoché esclusi dalla narrazione), eccezion fatta per alcune tra le battaglie più sanguinose (Brunete) o per alcuni eventi di rilievo (i bombardamenti di Tetúan de las Victorias o Getafe).

Madrid è una città dal clima oppressivo sia quando materialmente la guerra confina gli abitanti in cerca di rifugio verso gli interni (minacciandoli con onnipresenti nuvole di polvere e fumo), sia durante gli anni immediatamente successivi alla vittoria nazionalista e alla *derrota* repubblicana, anni di coercizione, silenzio e colpa interiorizzata. La prospettiva *intrahistórica* si avvale, a tale proposito, del prezioso componente spaziale degli interni, ovvero di tutti quei luoghi destinati a ospitare la vita quotidiana fra passioni e contraddizioni, in

⁷⁵ “Hotel Florida, Plaza del Callao” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 27.

⁷⁶ “Rosa de Madrid” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 73.

⁷⁷ Prados, Israel, “Introducción”, cit., p. 69.

opposizione all'esterno cittadino, ostile e apocalittico. Grande rilievo assumono, in questo senso, i rifugi antiaerei, luoghi deputati alla salvaguardia cittadina in cui i madrileni si ritrovano, si disperano e s'interrogano sulla loro sorte. Addentrandosi nel "cuore" della città, fin dentro le sue viscere, i personaggi compiono, così, un movimento progressivo dall'esterno verso l'interno, accorciando la distanza con un'urbe che li accoglie e li aiuta, sebbene sia condannata allo stesso destino di morte. Anche gli ospedali di guerra sono un'ambientazione ricorrente, luoghi che Zúñiga conobbe per esperienza diretta. A proposito, si ricordi che durante la guerra civile numerosi edifici persero la loro destinazione d'uso originaria, come nel caso dei vari alberghi che furono trasformati in ospedali d'emergenza per accogliere le migliaia di feriti provenienti dal fronte. Comprensibilmente, nei racconti questi sono dei luoghi caotici e spesso associati alla morte, in cui i personaggi subiscono traumi e conflitti di natura psicologica.

L'interno per eccellenza della trilogia, tuttavia, è la casa, ambiente in cui avviene la riunione del gruppo familiare ma in cui di frequente si produce anche la dissoluzione dello stesso come momento ultimo di un graduale processo di crisi, innescato da odio, tradimenti, ansia, avidità di ricchezze o più semplicemente dall'egoismo che conduce i personaggi a intraprendere una *bellium omnium contra omnes* persino nel luogo a loro più caro⁷⁸. Nelle loro abitazioni private, i personaggi conducono un'esistenza "ufficiale" che, appena varcata la soglia, abbandonano per intraprenderne una nuova, segreta, da tenere nascosta ai propri cari⁷⁹. Il passaggio dall'interno all'esterno della casa, con il superamento del relativo confine, riteniamo che mostri un interessante parallelismo con le ricerche lotmaniane sul testo come modello della struttura dello spazio dell'universo⁸⁰ nella misura in cui, in tale sistema di pensiero, le caratteristiche spaziali sono rivelatrici della cultura e, spesso, sono in contrapposizione tra loro o subordinate. Si noti a proposito che i personaggi di Juan Eduardo Zúñiga sono caratterizzati

⁷⁸ A tale proposito, appare significativo il dato per cui il sostantivo "casa" è ripetuto centoquarantaquattro volte nell'intera raccolta. Cfr. Prados, Israel, "Introducción", cit., p. 69.

⁷⁹ Valls, Fernando, "El profundo bosque sombrío del alma: la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga", cit., p. 19.

⁸⁰ Lotman, Jurji M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 262.

socialmente e culturalmente dallo spazio che occupano, il quale influisce sulle loro azioni e pensieri. In linea generale, e assumendo la prospettiva lotmaniana, si può riassumere tale relazione tra interno ed esterno impiegando la dicotomia di “pace-guerra”, essendo la casa un rifugio sicuro in cui trovare il conforto dei propri cari e in cui riacquistare la propria individualità. La casa è, così, contrapposta alla città, lo spazio della distruzione e del caos in cui i personaggi si confondono con gli altri cittadini. A volte, però, proprio per la sua caratteristica di chiusura, essa assume i tratti di uno spazio opprimente dal quale è necessario fuggire per ritrovare la pace, paradossalmente proprio oltre le sue mura. Alla dicotomia “interno-esterno” si somma, inoltre, quella di “chiuso-aperto”⁸¹, fondamentale per l’organizzazione della struttura spaziale del testo poiché ricollegabile ai luoghi della vita quotidiana proprio come la casa, ad esempio, ma anche la città e la patria, a loro volta interpretabili attraverso ulteriori coppie oppositive tra cui “nativo-estraneo”, “caldo-freddo” e “sicuro-nemico”⁸². Tra l’interno e l’esterno si pone il confine, il segno più importante dello spazio che divide la narrazione in due sezioni che non s’intersecano e nelle quali i personaggi sono inderogabilmente confinati: nuove opposizioni vedono contrapposti ora, ad esempio, “propri-estranei”, “vivi-morti” e “poveri-ricchi”⁸³.

Particolarmente rilevante al fine dello studio dello spazio nella trilogia riteniamo sia la seconda dicotomia, giacché il caos della guerra porta con sé morte e distruzione ma, alterando gli spazi, distruggendo i confini⁸⁴ e irrompendo negli interni, confonde i vivi con i morti: i personaggi vagano tra i luoghi, li esplorano, li fanno propri, ma su tale condotta vitalista spesso prevale la morte e gli uomini emergono dalle macerie o dalle *nubes de polvo y humo* come degli spettri. L’opposizione “cosmo-caos”, l’organizzazione interna e la disorganizzazione esterna⁸⁵ si fondono tra loro: la polifonia degli spazi⁸⁶ raggiunge il suo grado

⁸¹ *Ivi*, p. 271.

⁸² *Ivi*, p. 272.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Lotman, Jurji M. - Uspenskij Boris, A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 171.

⁸⁵ *Ivi*, p. 157.

⁸⁶ Lotman, Jurji M., *La struttura del testo poetico*, cit., p. 273.

massimo e i personaggi si muovono in un grande scenario che, per estensione e ambizione totalizzante, sembra evocare il *gran teatro del mundo* calderoniano⁸⁷.

Il testo, «*quadro del mondo* di una cultura»⁸⁸, vede cosmo e caos in lotta nell'intreccio⁸⁹: la guerra civile, sconvolgendo l'equilibrio iniziale dell'universo madrilenno, irrompe con ostilità alterando i confini fra interno e esterno, spesso confondendoli, trasformando in macerie solide mura e portando il gelo in quelli che un tempo erano spazi caldi e sicuri. La guerra è un elemento estraneo, difficile da comprendere nella sua assurdità, paradossalmente razionale nella sua organizzazione. La sensazione, a nostro avviso, è che vi sia una forza centripeta che attrae i personaggi all'interno del perimetro di Madrid, e ancor prima nelle proprie case, negli ospedali, nelle caserme e nei rifugi, fino alle viscere della capitale agonizzante. Qualsiasi tentativo di superamento del confine che divide gli interni dagli esterni fallisce, gli abitanti sono attratti verso i luoghi cui appartengono e nei quali sono chiamati a condividere il proprio destino con il resto della città. La loro identità, seppur indefinita fino a rimanere spesso anonima, trova un referente concreto nello spazio in cui si muovono ed entro il quale sono costretti.

La varietà dei luoghi e la loro presenza costante rimandano alla più ampia prospettiva dialettica che unisce fra loro i trentacinque racconti. Gli spazi si ripetono e si confondono anche grazie a una fitta rete simbolica in cui Madrid assume un particolare valore in relazione alla disposizione strutturale dei racconti: il primo racconto di ogni volume funge da prologo, mostra il valore simbolico dello spazio e il grado d'identificazione fra i personaggi e la città; il penultimo corrisponde a un congedo da Madrid attraverso il quale se ne suggerisce il

⁸⁷ Nei racconti di Juan Eduardo Zúñiga sono ricreati mondi paralleli, legati al sogno e ai desideri più intimi dei personaggi; i verbi, al condizionale, indicano l'indeterminatezza di tali contesti teatrali, scenici e simbolici. Cfr. De la Rica, Álvaro, "Juan Eduardo Zúñiga y la Guerra Civil: una lectura de «El último día del mundo»", *Revista de Occidente*, 2011 (365), p. 91: «el mundo es un teatro, el gran teatro del mundo, y la historia de los hombres y los pueblos un sueño o una pesadilla. Como en los autos sacramentales calderonianos, en el cuento de Zúñiga el tiempo escénico se identifica con una única jornada [...] una unidad temporal en la que de algún modo no se da todo (la determinación temporal de un cosmos. Cuando desaparezca el escenario (las casas amadas con todo lo que contienen), desaparecerán los personajes y con ellos un mundo que se habrá revelado como un gran sueño».

⁸⁸ Lotman, Jurji M. - Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura*, cit., p. 150.

⁸⁹ *Ivi*, p. 168.

successivo evolversi e l'immagine simbolica che della città dovrà fissarsi nella memoria; l'ultimo racconto, infine, riepiloga la dimensione morale dell'intero volume⁹⁰. Da ciò deriva l'immagine trascendentale della capitale, una città che s'innalza oltre la dimensione spaziale del conflitto e s'insinua nella più profonda e intima natura umana.

La capitale spagnola, dunque, non è un mero referente oggettivo ma rappresenta una crisi collettiva vissuta come tale da quei cittadini che si opposero al fascismo. Madrid è il simbolo della resistenza ma anche un personaggio⁹¹ che vive e soffre come i suoi abitanti e che, come una madre, li accoglie. I suoi valori simbolici sono scoperti dai protagonisti soprattutto quando essi intraprendono un cammino all'interno del perimetro cittadino che corrisponde anche alla loro evoluzione psicologica, di nuovo, oltrepassando la soglia fra l'interno e l'esterno per confondersi nella collettività.

3.2. I PERSONAGGI

Sorprende come, nonostante la brevità del racconto, Juan Eduardo Zúñiga tracci un minuzioso profilo psicologico dei suoi personaggi, verosimilmente rassomiglianti a tanti madrileni che, nell'anonimato e in silenzio, passarono per gli anni del conflitto e della dittatura.

Il comune denominatore che li unisce è il desiderio, cui spesso corrisponde un notevole sforzo per reagire alla crisi, d'innalzarsi dalla condizione di estrema miseria alla quale la storia li ha condannati. Per lo più sopravvivono, trascinati dagli eventi, e quando tentano di ribellarsi al caos l'ambiente circostante li attacca e li condanna alla pazzia, alla disperazione o alla morte. Da ciò deriva la loro condizione condivisa di vinti: nonostante l'evolversi degli eventi, tutti si scoprono vittime di un odio fraticida che è penetrato tanto in profondità da aver reciso anche i legami che si credevano più solidi e intimi, lasciando al loro posto la

⁹⁰ Prados, Israel, "Introducción", cit., pp. 70-72.

⁹¹ Fontana, Antonio, "Juan Eduardo Zúñiga: «Los relatos son como el ritmo de mi respiración»", cit.: «Las ciudades son también un personaje en mi obra. Cuando recreo una ciudad está siempre allí la huella visual y emocional de otra ciudad visitada».

solitudine e la malinconia, come nei racconti russi di *nastraiénie*⁹². La rappresentazione letteraria dell'anonima *intrahistoria* permette all'autore di cogliere i momenti decisivi della vita in cui sembrano rinascere le passioni, le speranze e i sogni. Questi istanti significativi corrispondono a un prolungamento dei tratti psicologici lungo gli intrecci⁹³ che il lettore deve ricostruire a partire da dei quadri spesso frammentari. Si tratta di personaggi a tutto tondo che, in perenne mutamento, mettono in atto delle trasformazioni sorprendenti, segno della loro dinamicità⁹⁴ in quanto enti complessi in movimento.

La guerra e il dopoguerra sono il tempo della rivelazione e consentono di scavare in profondità nella personalità di queste figure anonime, spesso private anche di un nome proprio che le definisca. Quando questo è rivelato, ecco che assume un particolare valore simbolico e attiva delle connessioni intratestuali suggerendo al lettore l'ipotesi che i protagonisti incontrati in un precedente intreccio possano essere, con alcune variazioni, presenti in un nuovo racconto (come nel caso dell'infermiera Nieves⁹⁵). La prospettiva dalla quale osservare le loro peripezie è quella di un narratore in terza persona, eterodiegetico e onnisciente, che in alcuni casi è sostituito da un suo omologo omodiegetico, protagonista o testimone dei fatti narrati.

Ancora, si tenga conto che ogni attante agisce individualmente ma interagisce anche col gruppo cui afferisce e dal quale non riesce mai a essere totalmente indipendente (il nucleo familiare e la coppia, tra i tanti, ma anche il gruppo di lavoro o di amici), a conferma di quel destino tragico della sconfitta che condanna i vinti a una sofferenza da vivere e condividere in società, all'interno dei nuclei familiari o con i propri cari (un amico, un amante o semplicemente un passante). I personaggi contribuiscono alla coesione della trilogia nella misura in cui, attraverso continui rimandi e richiami a determinati frammenti testuali, ricordano, interpretano ed elaborano i dati a loro disposizione: sono personaggi-anafore che

⁹² Prados, Israel, "Introducción", cit., p. 86.

⁹³ Chatman, Seymour, *Storia e discorso*, cit., p. 129.

⁹⁴ Cfr. Forster, E. M., *Aspetti del romanzo*; traduzione di Corrado Pavolini, Milano, Garzanti, 1991.

⁹⁵ Nieves è la protagonista di "Hotel Florida, Plaza del Callao" e "Joyas, manos, amor, las ambulancias", racconti che analizzeremo nel capitolo dedicato alla rete simbolica.

coadiuvano il lettore nel processo mnemonico di lettura e lo accompagnano durante la cooperazione testuale⁹⁶.

Numerosi e complessi sono i valori che essi assumono nella trilogia e, in molti casi, le loro azioni possono essere comprese solo dopo un attento esame dei simboli con i quali si rapportano e interagiscono; in questo modo, i personaggi diventano anche i portatori di determinate tematiche che, susseguendosi tra loro, arricchiscono l'intera raccolta. Ci limitiamo a citare, come esempi, alcune delle figure più rappresentative e ricorrenti, riservandoci di dedicar loro un'analisi approfondita nel capitolo dedicato alla rete simbolica: abbiamo, così, l'opposizione tra fratelli, su cui si staglia l'ombra di Caino e della lotta fratricida nel seno della Spagna; la figura della madre, garante della stabilità del nucleo familiare ma anche elemento destabilizzante dello stesso, indissolubilmente legata al destino dei figli e della propria patria; il soldato, straniero o spagnolo, combattuto tra il ricordo del passato e l'oblio e infine i gitani, figure ricorrenti nell'intera produzione di Juan Eduardo Zúñiga che evocano la libertà e l'amore ma che rimandano anche alla miseria e alla rovina di un paese ormai diviso e distrutto dalla guerra.

3.3. IL TEMPO

La dimensione temporale è tra le strutture narrative che in misura maggiore contribuisce a rendere il ciclo coeso. La sua importanza è duplice poiché il tempo non solo struttura l'azione⁹⁷ ma, in particolare, rappresenta una delle tematiche principali della raccolta poiché collegato alla rappresentazione del tempo psicologico dei personaggi e all'elaborazione e alla gestione diacronica della memoria e dell'oblio.

⁹⁶ Hamon, Philippe, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1984, p. 93.

⁹⁷ Anche l'autore ha evidenziato come l'unità di spazio e di tempo nei tre volumi possa, effettivamente, confermarne la struttura organica. Cfr. Longares, Manuel, "Una charla con Zúñiga", cit., p.36. «*Capital de la gloria* es la última narración de lo que yo llamaría una trilogía puesto que la acción de este libro y los que usted cita transcurren en el mismo espacio y en una misma etapa histórica. Lentamente he ido escribiendo estos relatos que unen infinidad de rastros que han dejado en mí lo visto, lo escuchado y lo imaginado, aquello que sobrevive en la memoria, ya sea confusa o nítida».

In linea con la narrativa moderna e la crisi del personaggio, Juan Eduardo Zúñiga coglie le crisi intime, le passioni, i conflitti, gli stati d'animo e, più in generale, i pensieri e il lavoro mentale dei protagonisti ricreandolo nella prosa attraverso un originale impiego delle categorie di durata e frequenza. Si è in precedenza osservato come uno degli aspetti più interessanti della trilogia sia l'alternanza tra gli assi temporali di passato e presente, le due dimensioni in cui i personaggi si muovono per ricostruire le proprie esistenze travagliate e, secondo Angelo Marchese: «La salvezza può venire, forse, dal sacrario della memoria che sprigiona, per associazioni simultanee, quei ricordi che soli fanno bella la vita, sottraendola alla precarietà del presente»⁹⁸. Che i ricordi siano di guerra o sulla dittatura, sono necessari per questi personaggi tristi e combattuti, i quali hanno disperatamente bisogno di ricordare e di scavare nel proprio passato. Tornano indietro nel tempo a partire da una realtà precaria, spesso per recuperare le immagini della gloria andata (come le feste danzanti degli anni Venti negli hotels più lussuosi della capitale, la giovinezza spensierata vissuta a Parigi o, ancora, l'esperienza in guerra, per molti la possibilità di riscattare un'esistenza anonima e diventare modelli di coraggio e onore). Sono numerose le sequenze anacroniche di retrospezione che, irrompendo nel racconto primo, apportano informazioni nuove concernenti all'intreccio e alla dimensione morale dei racconti o che, al contrario, s'innestano nel medesimo campo temporale creando un effetto di ridondanza⁹⁹. Sono frequenti anche le ellissi grazie alle quali vengono omesse dalla narrazione le scene forti (omicidi o tradimenti), di tipo implicito quando al lettore sono dati i riferimenti cronologici per inferire l'asse temporale ma anche ipotetiche, non collocabili in un preciso punto della narrazione per stabilirne i limiti. Il focus sul tempo interiorizzato comporta la scarsa rilevanza del referente cronologico reale, per cui si hanno solo brevi riferimenti che ci consentono di collocare gli intrecci nel triennio '36-'39 e nei primi anni Quaranta.

Ruotando la tensione narrativa attorno ai personaggi e alle loro vite private, è il tempo psicologico della microstoria a essere reale e a configurarsi come lente attraverso la quale osservare e interpretare anche la macrostoria. Lo studio sul

⁹⁸ Marchese, Angelo, *L'officina del racconto*, cit., p. 130.

⁹⁹ Génette, Gerard, *Figure 3*, cit., pp. 96-115.

tempus verbale condotto da Harald Weinrich¹⁰⁰ ci consente di portare avanti una breve riflessione a riguardo e di osservare come la posizione in primo piano dell'*intrahistoria* confini la storia sullo sfondo. Brevemente, si considerino i principali nodi teorici funzionali al nostro caso: da una parte, la rilevanza dell'atteggiamento comunicativo tra parlante-autore e ascoltatore-lettore, regolato dall'uso di due gruppi di tempi verbali che Weinrich classifica in tempi commentativi (volti a creare un atteggiamento di tensione nel lettore: passato prossimo, presente, futuro e futuro anteriore) e tempi narrativi (che inducono a un atteggiamento di distensione: trapassato prossimo, trapassato remoto, imperfetto, passato remoto, condizionale presente e passato¹⁰¹); dall'altra, troviamo la problematica della messa in rilievo, relativa al rapporto tra primo piano e sfondo, e la funzione dei tempi nella diegesi, funzionali per riportare l'evento principale o le informazioni secondarie. Partendo dalla premessa che è il narratore a combinare secondo il criterio personale i tempi verbali, il primo piano è tendenzialmente reso attraverso l'uso del passato remoto, in opposizione all'imperfetto dello sfondo, il quale assume la funzione di rilievo unicamente nella versione d'imperfetto di rottura in fase finale di racconto, quando indica un'azione puntuale. L'imperfetto è il tempo più adatto per riportare la prospettiva dei protagonisti, le loro osservazioni e riflessioni, quando cioè sono necessarie lunghe descrizioni per fornire al lettore informazioni aggiuntive sul contesto.

Nella lingua spagnola, il *pretérito indefinido* (passato remoto) e il *pretérito imperfecto* (imperfetto indicativo) indicano rispettivamente il primo piano e lo sfondo della narrazione e nei racconti della trilogia le due dimensioni sono nettamente differenziate. Valga come esempio il seguente frammento:

Salieron del Metro y cruzaron calles bajo la claridad difusa de la luna en cuarto creciente, y al llegar a una plazoleta se detuvieron: ante ellos había grupos de personas, unos autos parados junto a la acera, el suelo cruzado de mangas de agua y un esqueleto erguido, iluminado por hogueras interiores, una fachada agujerada por los balcones encendidos de fuego, y al ver lo cual la joven echó a correr y desapareció entre la gente que hablaba con voces

¹⁰⁰ Weinrich, Harald: *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*; nuova edizione; traduzione di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Bologna, Il Mulino, 2004.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 84.

cansadas, juntos al enorme montón de escombros delante de la casa; aún allí había llamas y penachos de humo que aumentaban el calor de la noche de verano: una casa más destruida, desplomados sus muros no muy sólidos de ladrillo y vigas de madera que ahora la bomba incendiaria convertía en pavesas y (volvió a encontrarse con la muchacha y ésta le gritó algo con expresión de asombro) cuánto esfuerzo, experiencia, caudales de recuerdos se perdían con cada casa calcinada.¹⁰²

Si osservi come i personaggi e la storia siano contrapposti: gli attanti si trovano in posizione principale e il narratore si sofferma sulle loro azioni, ovvero sul camminare e attraversare la città fino a giungere davanti a un palazzo in fiamme, sul quale è stata gettata una bomba incendiaria. La guerra, al contrario, rimane sullo sfondo, così come il *grupo de personas* o *gente parada* che commenta l'accaduto. Il narratore non è interessato alla guerra come evento principale ma si sofferma sulle ripercussioni che questa ha avuto sulle persone: così, ad esempio, la ragazza *echó a correr e desapareció*, richiamando l'attenzione del lettore affinché la segua e capisca perché questo specifico bombardamento che il narratore menziona l'abbia sconvolta a tal punto, e non un altro.

Si ritorna alla dimensione personale, al tempo psicologico, a una guerra evocata, destinata a rimanere sullo sfondo, fautrice del destino di una nazione ma non per questo evento principale, seppur, in alcuni casi, irrompa prepotentemente nelle vite dei personaggi per poi allontanarsene di nuovo, come nel frammento che segue:

Salieron del colegio y emprendieron la marcha, callados ambos, como preocupados, y a la madre le pareció que muy lejos se oían las sirenas de la alarma antiaérea, pero al cabo de unos minutos lo que oyó fue el estruendo que se acercaba de muchos aviones volando muy bajo y, en seguida, un terrible estampido que les sacudió, seguido del trueno del bombardeo allí mismo, que hacía temblar el aire y el suelo, que atontaba y ensordecía, e hizo a la madre dar una carrera casi arrastrando al niño y cobijarse en el quicio de una puerta cerrada.¹⁰³

¹⁰² "Nubes de polvo y humo" in Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 61-62

¹⁰³ "Las enseñanzas" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 174-175.

Numerosi ancora potrebbero essere gli esempi, ma rischieremmo di anticipare molte tematiche che meritano una trattazione ampia e puntuale, come nel caso della seconda funzione del referente temporale in relazione alla tematica della memoria, per la quale, data la sua rilevanza nel ciclo, ancora una volta si è obbligati a rimandare al capitolo a essa dedicato.

3.4. I TEMI

Sbrigliare la matassa del testo è un'operazione che rivela le numerose trame che lo compongono, tra le quali i temi dell'universo madrileno. Grazie alla loro ricorsività ed eterogeneità, essi assicurano un profondo legame intratestuale tra i singoli microtesti.

Adottando la prospettiva critica suggerita da Remo Ceserani¹⁰⁴, ci riserviamo di affrontare brevemente la questione inerente alla tematologia partendo dalla considerazione che, non essendovi un orizzonte teorico condiviso a riguardo e tantomeno sulla relativa terminologia da impiegarsi, si abbandonerà da subito il proposito di differenziare nettamente il “tema” dal “motivo”, i due principali poli entro cui si dibatte la questione, e segnaleremo unicamente lo scarto tra i due termini al fine di estrapolare i concetti chiave da poter poi applicare proficuamente al nostro studio.

Daniele Giglioli ricorda l'etimologia del termine “tema”, dal greco *θέμα* e dal latino *thema* col significato di “porre”¹⁰⁵: esso è il materiale che l'autore deposita nel discorso della sua opera, attingendo da una precisa tradizione culturale e collocandosi oggettivamente dentro i suoi confini, e che il lettore, a sua volta, può individuare solo dopo aver assunto una prospettiva critico-interpretativa conforme ai percorsi semantici evocati nel testo e, dunque, funzionali alla sua attualizzazione¹⁰⁶. La complessità degli studi tematologici affonda le sue radici

¹⁰⁴ Ceserani, Remo, “Il punto sulla critica tematica”, *Allegoria*, anno XX (luglio-dicembre 2008), p. 30.

¹⁰⁵ Giglioli, Daniele, *Tema*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 3.

¹⁰⁶ Brioschi, Franco - Di Girolamo, Costanzo - Fusillo, Massimo, “L'universo tematico” in *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci, 2003, cit., p. 182.

nella natura sfuggente del tema¹⁰⁷, poiché le forme di organizzazione dei contenuti sono di volta in volta differenti e sono spesso intersecate tra loro, rendendo ostica l'operazione di delimitazione e di analisi, come nel caso della relazione col motivo. Una puntualizzazione valida ci pare, a tale proposito, quella elaborata da Cesare Segre, il quale propone un'efficace distinzione tra i due termini:

Si chiameranno temi tutti quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte ampia di esso; i motivi sono invece elementi minori, e possono essere presenti anche in numero molto elevato. Molte volte un tema risulta dall'insistenza di più motivi. I motivi hanno maggiore facilità a rivelarsi sul piano del discorso linguistico, tanto che, se ripetuti, possono operare in modo simile a dei ritornelli; i temi sono per lo più di carattere metadiscorsivo. I motivi costituiscono di solito risonanze discorsive della metadiscorsività del tema.¹⁰⁸

Il tema sta al motivo come l'idea al nucleo, come il complesso al semplice¹⁰⁹; nell'accezione di *leitmotiv*, il motivo evoca e potenzia ulteriormente le immagini, spesso parole-chiave¹¹⁰ o simboli.

La corretta individuazione dei temi e dei motivi di un'opera non può prescindere dalla coerenza del percorso che l'autore ha voluto conferire al proprio testo e, ricercando tale organicità, il lettore è invitato a intraprendere un processo di lettura cooperativo e interpretativo al fine d'isolare i temi chiave in un testo o in più testi dello stesso autore. Egli deve comprendere perché quei temi, e non altri, sono funzionali alla creazione del senso, in particolare alla luce della motivazione che ha portato l'autore a definirsi nella relazione con determinati oggetti, e non altri¹¹¹. Districare la rete tematica di un'opera corrisponde ad esplorare la fisiologia del testo e la psicologia dell'autore¹¹² e il tema, pertanto, è definibile come «la postura mentale che la mente del lettore inevitabilmente assume quando

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 181.

¹⁰⁸ Segre, Cesare, "Tema/Motivo" in *Enciclopedia Einaudi Tema/motivo-Zero*, vol. XIV, Torino, Einaudi, 1981, p. 15.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 16.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 10.

¹¹¹ Giglioli, Daniele, *Tema*, cit., pp. 33-34.

¹¹² *Ivi*, p. 44.

si dispone a interpretare»¹¹³. Tematizzare significa, dunque, proporre un valido strumento critico per interpretare il discorso narrativo.

Nonostante l'osticità, lo studio tematico racchiude in sé un notevole potenziale ermeneutico perché, di frequente, i temi ricorrenti di un'opera evocano le esperienze di vita dell'autore, il quale li impiega per decifrare e comprendere la realtà e offrire una chiave di lettura consona a quella che è stata la sua partecipazione diretta ai fatti, da protagonista o da semplice testimone. A volte, al contrario, i temi possono essere di difficile individuazione o essere veicolati a dei simboli, come nel caso della trilogia. Nell'opera di Zúñiga, la tematizzazione è un'operazione per il corretto svolgimento della quale non si può prescindere dai rimandi, dai rapporti e dalle relazioni che i testi instaurano tra loro, col macrotesto e col contesto storico di riferimento (intendendo sia l'epoca di produzione, sia l'epoca di ricezione). L'orizzonte d'attesa del lettore, dunque, è costantemente disatteso e i racconti si prestano a numerose, possibili, letture: sono «Cuentos de guerra sin guerra»¹¹⁴, una guerra che sembra un tema ma che non lo è, una guerra che rimane sullo sfondo di un discorso narrativo il cui focus è il personaggio. Spesso sono i simboli, si è detto, a racchiudere i temi e motivi, dei contenuti eterogenei che creano una rete intratestuale che rende il ciclo coeso e compatto. In particolare, il tema della memoria sembra essere un'idea forte¹¹⁵ che attraversa i testi, li supera e ritorna su di essi per offrire al lettore una chiave interpretativa della realtà, abbracciando eventi, esistenti, tempo e spazio nella loro totalità ma, soprattutto, incorporando gran parte dei temi del *corpus*. Tale ipotesi è rafforzata dalla presenza di numerosi elementi di natura biografica, storica e narratologica (la già citata esperienza diretta dell'autore, l'elaborazione e la gestione della memoria storica del conflitto durante gli anni del dopoguerra, la dialettica tra ricordo e oblio) che convergono in un universo narrativo organico ma eterogeneo, come la realtà stessa.

¹¹³ *Ivi*, p. 92.

¹¹⁴ Sanz Villanueva, Santos, "Historias de una historia: La guerra sin guerra de Juan Eduardo Zúñiga", cit., p. 28.

¹¹⁵ Viti, Alessandro, "Per una tematica ermeneutica. Sul Dizionario dei temi letterari", *Allegoria*, anno XX (luglio-dicembre 2008), p.105.

Inoltre, è da segnalare la presenza di un filo rosso che viaggia nel tempo (della storia, dalla guerra civile al dopoguerra) e nello spazio (nel tempo del discorso), ovvero il leitmotiv «Pasarán unos años y olvidaremos todo»¹¹⁶ che, nelle sue numerose declinazioni, sintetizza la preoccupazione dell'autore per il trascorrere del tempo e la cancellazione della memoria del conflitto (sebbene l'ambiguità dell'enunciato possa far pensare anche a un auspicato oblio che possa consolare dal dolore patito). Zúñiga insiste sull'importanza della pratica attiva del ricordo per combattere non solo il naturale deteriorarsi della memoria, ma soprattutto la cancellazione volontaria della memoria storica del conflitto, sebbene i personaggi siano accomunati dalla situazione di crisi della guerra e vivano un profondo turbamento che li porta a dover scegliere tra la risposta attiva al presente drammatico in cui si trovano o all'accettazione passiva del nuovo sistema.

Tale tensione dialettica, negli intrecci, non arriva a una risoluzione, esattamente come nella società spagnola la *memoria histórica* si trova tuttora al centro del dibattito politico. Declinando il vasto e complesso tema della memoria, il grande tema della trilogia, l'autore rinnova il dialogo con il passato muovendosi dal presente e invitando i lettori a elaborare un proprio discorso critico sul futuro.

¹¹⁶ Enunciato in forma diretta che, con lievi modifiche, vari personaggi pronunciano in contesti altrettanto eterogenei, il leitmotiv attraversa la trilogia e introduce, a livello diegetico, la spinosa questione della tensione dialettica tra il ricordo e l'oblio così come essa è stata affrontata dalla popolazione spagnola. La formula sulla dimenticanza è ricontestualizzata in cinque racconti: "Noviembre, la madre, 1938" (*Largo noviembre de Madrid*); "La dignidad, los papeles, el olvido" (*La tierra será un paraíso*); "Los mensajes perdidos", "Invención del héroe" e "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro" (*Capital de la gloria*).

SECONDA PARTE

PREMESSA

Agli occhi del lettore, la trilogia della guerra civile si snoda come un vero e proprio universo o *continuum* narrativo la cui organicità costituisce e spiega, in certa misura, la ragione dell'adozione di una doppia prospettiva sincronico-diacronica dalla quale procedere per articolare un discorso critico che guardi all'oggetto della nostra ricerca sia dalla singolarità, sia dalla totalità.

Poiché il nostro obiettivo è enucleare delle linee interpretative che consentano, almeno in parte, di sciogliere questo fitto reticolo testuale, seguiremo dei precisi percorsi che corrispondono alle due invarianti narrative che, a nostro avviso, conferiscono organicità profonda all'intero ciclo: ci riferiamo al simbolismo e al tema della memoria, i nuclei della ricerca ai quali sono dedicati i prossimi due capitoli.

Tuttavia, se il testo, da una parte, c'invita e ci autorizza a procedere nel senso di una stramatura, dall'altra constatiamo l'impossibilità d'isolare del tutto le due invarianti narrative, a loro volta intrecciate in svariati rapporti di senso: un simbolo può, infatti, evocare altri simboli, la memoria è un tema ma anche un riferimento intratestuale, o ancora, determinati motivi sono reiterati attraverso l'espedito della polifonia attraversando, così, la raccolta.

Ci anima in questo sforzo il proposito di penetrare, in qualche modo, la complessità dell'opera, per tentare di svelarne così, in parte, i sensi eccedenti e possibili, obiettivo per il quale ci affideremo alla tradizione teorico-critica inerente ai singoli campi d'indagine ma senza mai discostarci dalla specificità della trilogia.

CAPITOLO 4

RETE SIMBOLICA, TRA TRADIZIONE E SIMBOLISMO PRIVATO

«Dire che viviamo in un mondo di simboli è poco: un mondo di simboli vive in noi».

(Jean Chevalier)

La complessità e l'originalità della narrativa di Juan Eduardo Zúñiga rivelano il massimo grado di potenziale ermeneutico quando l'indagine è orientata verso l'esplorazione dell'aspetto stilistico e narrativo più controverso della prosa dell'autore, vale a dire l'ostico e polimorfo simbolo.

Le differenti letture con cui la critica si è accostata al simbolismo del madrilenio – a partire dall'attributo *secreto*, sul quale ritorneremo –, approdano a dei risultati scientificamente validi per l'interpretazione del *textus* solo quando il fenomeno viene slegato dal simbolismo decimononico, in cui l'artificio retorico era un mero strumento organizzativo del materiale artistico¹. Incasellare l'autore entro tale etichetta non permetterebbe di cogliere ciò che, in realtà, rappresenta uno scarto considerevole rispetto alla tradizione simbolista. Si deve a Danilo Manera la felice intuizione critica secondo la quale il simbolo è per lo scrittore «stimolo all'illuminazione, non deposito di velleità occultiste o saperi iniziatici»² e, dunque, strumento di cui egli si è avvalso per esplorare il mondo e mantenere con esso una profonda relazione dialogica, coniugando le dimensioni di oggettività e soggettività in una *sabia alianza*³. Sottolineare fin da principio la particolarità del caso ci consente di restringere il campo d'indagine e,

¹ Wellek, René, *Historia literaria: problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, pp. 221-244.

² Manera, Danilo, "Recensione a Juan Eduardo Zúñiga, Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la Gloria", cit., p. 139.

³ Prados, Israel, "Juan Eduardo Zúñiga. De símbolos y batallas", cit., p. 4.

conseguentemente, di non arenare la ricerca in complesse disquisizioni di natura teorica che, nonostante l'inegabile rilevanza, si dimostrano tuttavia poco produttive se applicate al nostro caso.

Un patrimonio così eterogeneo, secondo Tzvetan Todorov impossibile da conoscere nell'arco di un'intera vita⁴, impone un metodo di studio che, privilegiando le focalizzazioni teoriche più vicine e funzionali alle valenze del simbolo riscontrabili nella trilogia, ne agevoli la comprensione. Tale operazione selettiva è dettata dall'esigenza di far luce sul simbolismo proprio di Juan Eduardo Zúñiga in vista dello svelamento di un senso secondo, ulteriore, eccedente, che può essere colto solo grazie al deciframento dei simboli. Si procederà, pertanto, orientando il discorso critico secondo tre direttrici, corrispondenti alle sezioni in cui si articola il presente capitolo.

Si rende necessario, preliminarmente, delimitare l'oggetto stesso della riflessione dal punto di vista teorico-critico. Data la sua natura proteiforme, nel corso dei secoli il simbolo è stato al centro di copiose indagini settoriali e interdisciplinari (storia, religione, arte, linguistica, letteratura, antropologia, psicologia, scienze politiche, scienze sociali, chimica, fisica, matematica, etc.) attraverso le quali si è tentato di definirne le caratteristiche e il campo d'azione. Tuttavia, la sua estrema ricchezza, la pluridirezionalità e il profondo radicamento nella quasi totalità dei sistemi organizzativi dell'esperienza umana ne hanno impedito una classificazione univoca ma non la penetrazione nelle più vaste aree del sapere, tanto che le applicazioni sono molteplici (valgano come esempio la simbologia o il simbolismo *stricto sensu*⁵). Ai fini della nostra ricerca, riteniamo che vadano privilegiate le prospettive teoriche formalizzate, da una parte, in campo semiotico da Umberto Eco⁶ e, dall'altra, in ambito sociologico da Norbert Elias⁷, il quale ritiene che i simboli siano dei mezzi d'orientamento e di comunicazione che vengono utilizzati dall'uomo in società. Nel corso della nostra

⁴ Todorov, Tzvetan, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984, p. 22.

⁵ Chevalier, Jean, "Introduzione" in Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri; I: A-K*; traduzione di Maria Grazia Marheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, 10^a ed., Milano, BUR Rizzoli, 2011, pp. XV-XVI.

⁶ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

⁷ Elias, Norbert, *Teoria dei simboli*; traduzione di Emanuele Scoppola, Bologna, Il Mulino, 1998.

argomentazione, si avrà modo di dimostrare come le due teorizzazioni approdino, pur partendo da presupposti differenti, alla medesima interpretazione del fenomeno, e cioè al riconoscimento del simbolo come un processo comunicativo che trova una delle sue massime manifestazioni proprio nell'opera letteraria.

Delineati i confini teorici e critici della questione, si proseguirà, nella seconda parte del capitolo, all'applicazione delle risultanze teoriche alla trilogia della guerra civile. Di primaria importanza risulta definire fin da principio il raggio d'azione del simbolo all'interno del *corpus*, operazione che consente di mettere in luce i più reconditi risvolti della realtà dirigendo l'interpretazione critica verso la ricerca di un senso che eccede la parola e il testo, un senso plurivoco e dialogico. Richiamando gli studi di Carlo A. Augieri, ci lasceremo guidare nel nostro obiettivo dalla consapevolezza che il simbolo richiede di essere decifrato, compreso e interpretato "conflittualmente" in quanto prodotto della dimensione creativa del linguaggio: dunque esso non è mai univoco e chiuso ma, al contrario, plurale e aperto⁸.

La terza parte del capitolo sarà dedicata alla verifica dell'operatività del fenomeno a livello testuale a partire da una selezione di testi in cui, a nostro avviso, è riscontrabile il ricorso a particolari simboli che agiscono a livello semiotico, sia individualmente, sia in relazione ad altri a loro prossimi.

Siamo coscienti della complessità dell'operazione e della portata della sfida, rese ancora più avvincenti, se si vuole, dalla forte imbricazione a livello macrotestuale dei vari livelli che sorreggono i racconti e dalla «proteiforme elusività»⁹ del simbolo stesso.

1. BREVE EXCURSUS TEORICO

La bibliografia sul simbolo e il simbolismo è a dir poco ingente. Dalla retorica degli antichi fino ai più recenti studi di antropologia culturale, la sua rilevanza

⁸ Augieri, Carlo A., *Eccedenza e confine. La letteratura, il simbolo e le 'forme' dell'interpretazione*, Lecce, Milella, 1999, pp. 7-9.

⁹ Frye, Northrop, *Mito, metafora, simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 67.

nelle culture di ogni epoca e geografia è stata sempre determinante per la formazione e il consolidamento dei sistemi ontologici e gnoseologici.

Basti questa breve premessa per autorizzarci a compiere un balzo in avanti e focalizzare il discorso critico sul simbolo da intendersi quale strumento di comunicazione e di conoscenza impiegato in particolare nell'opera letteraria, come suggeritoci anche da Tzvetan Todorov: «la produzione indiretta di senso è presente in tutti i discorsi e probabilmente ne domina interamente alcuni d'importanza non secondaria, come la conversazione quotidiana e la letteratura»¹⁰. Questo presupposto consente di comprendere come i sensi secondi precedano la loro manifestazione verbale poiché sono percepiti, in un primo momento, a livello psichico come dei sensi che associano un dato presente a un dato assente¹¹. Ad ogni modo, non si può ignorare l'importanza della successiva trasposizione segnica, fondamentale per la trasmissione dei simboli di generazione in generazione. In particolare, sappiamo che già in tempi antichi i sensi indiretti giocavano un ruolo di primo piano nell'interazione tra i parlanti e nella produzione del significato nell'arte persuasoria del saper parlare¹². La caduta della democrazia e la perdita di libertà civili che poi portarono alla revisione dell'arte oratoria a partire dal cuore stesso della comunicazione, fecero sì che la parola, da conveniente, divenisse bella¹³ e che l'*elocutio* e l'*ornatus* fossero potenziati all'estremo per arricchire, appunto, la comunicazione con dei nuovi sensi indiretti. In questo modo, la fitta giungla dell'*ornatus* fu dominata in particolare dai tropi: l'etimologia del termine, che al singolare deriva dal sostantivo greco *τρόπος* e dal latino *tropus* nel significato di “direzione”, rivela che esso si riferisce a un'espressione il cui significato originario è traslato verso un altro significato, a sua volta figurato o estensivo¹⁴ e che, quindi, suggerisce un senso indiretto¹⁵.

È da questa trasposizione di senso che deve partire la nostra indagine sul simbolo, benché si corra il rischio di perdersi nelle numerose definizioni “a metà

¹⁰ Todorov, Tzvetan, *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986, p. 9.

¹¹ *Ivi*, p. 13: «che il fenomeno simbolico non abbia in sé nulla di linguistico ma che sia soltanto sostenuto dal linguaggio».

¹² Cfr. Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*; 13^a ed., Milano, Bompiani, 2012, pp. 7-53.

¹³ Todorov, Tzvetan, *Teorie del simbolo*, cit., pp. 75-102.

¹⁴ *Ivi*, pp. 142-144.

¹⁵ *Ivi*, p. 117.

strada” in cui esso incontra le figure retoriche affini, con le quali condivide un “raddoppiamento” o “sovraccarico” di segni¹⁶. Essendo queste ultime numerose¹⁷, si è scelto di prediligere nella nostra panoramica le manifestazioni di senso sulle quali la critica è approdata a delle conclusioni che consideriamo particolarmente utili per la nostra ricerca.

1.1. APPROSSIMAZIONI: IL SIMBOLO E I TROPI AFFINI

È Umberto Eco a introdurci nella complessità della questione, ricordando che l’etimo greco del termine *σύμβολον* – derivato a sua volta dal verbo *συμβάλλω* nell’accezione di “gettare”, “mettere insieme”, “far coincidere”¹⁸ – indica il rinvio a qualcos’altro con cui ricongiungersi, cioè un’unità alterata ma in grado di potersi ricomporre¹⁹. A causa di tale incompletezza, meglio definita opacità, il simbolo prende le distanze dal segno, il quale è, invece, sempre diretto e trasparente e perciò arbitrario: il simbolo origina discontinuità laddove il segno crea consequenzialità, imponendo un nuovo ordine e stimolando l’interpretazione soggettiva del destinatario, il cui ruolo attivo assicura la necessità, o la non arbitrarietà del simbolo, e ne completa il senso facendo direttamente ricorso alla propria intuizione ed emotività²⁰. Nel segno, il rapporto tra le componenti di significato e significante è sempre univoco e convenzionale e il fruitore percepisce tale coincidenza; il simbolizzante e il simbolizzato del simbolo, al contrario, sono

¹⁶ Segre, Cesare, “Il segno letterario” in (a cura di D. Goldin), *Simbolo, metafora, allegoria: atti del 4. Convegno italo-tedesco: Bressanone, 1976*, Padova, Liviana, 1980, p. 6: «L’interessante è che le figure retoriche hanno funzione interpretativa rispetto al significato stesso delle parti di discorso cui appartengono; insomma sono *raddoppiamenti di segni*. La loro è una funzione indexicale rispetto al mero contenuto denotativo; indexicale e amplificatoria. In questo caso non c’è sovrapposizione di segni, ma somma di segni, sovraccarico di segni».

¹⁷ Cfr. Chevalier, Jean, “Introduzione”, cit., pp. XI-XV. Data l’eterogeneità del simbolo, esso ha assunto nei secoli e nelle varie arti significati e forme diverse che Chevalier non indica come “falsi simboli”, a differenza di Sandro Briosi, ma elementi i cui limiti “incontrano” il simbolo, come, ad esempio, l’emblema, l’analogia, il sintomo, la parabola e l’apologo.

¹⁸ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 199.

¹⁹ Chevalier, Jean, “Introduzione”, cit., pp. XVI-XVII: «Il simbolo separa e unifica, presuppone entrambe le idee di separazione e riconciliazione. Rievoca un’idea di comunità che è stata divisa e però può riformarsi. Ogni simbolo comporta una parte di *segno spezzato*: il senso del simbolo si scopre nel fatto che esso è insieme sfaldatura e legame di due termini separati».

²⁰ Briosi, Sandro, *Simbolo*, Firenze, Scandicci, 1998, pp. 3-10.

legati da un'eccedenza²¹ che porta il fruitore a instaurare una relazione dialettica e cooperativa²².

La motivazione intrinseca al simbolo consente di differenziarlo anche da quei tropi simili che, come argomenta ampiamente Sandro Briosi, mancano di tale necessità di ricercare un'eccedenza di significato. In prima battuta, il simbolo si distingue dall'allegoria, la figura attraverso la quale i referenti sono espressi attraverso il loro contrario²³ senza nessuna modifica sostanziale del significato; nel simbolo, invece, si produce un arricchimento del senso primo attraverso il senso secondo, suggerito intuitivamente ed emotivamente. Per comprendere la relazione tra simbolo e allegoria affidiamoci alla riflessione di Carlo A. Augieri, nel cui pensiero l'opposizione tra le due figure è risolta all'origine poiché la dicotomia tra *logos* e *mythos* rimanda a due pertinenze di senso differenti già dal processo di semiosi: mentre l'allegoria opera a livello di comprensione del senso²⁴ durante l'atto lineare della lettura, il simbolo crea tale senso come "dispositivo di codificazione e decodificazione": esso è «presenza di senso», «è»²⁵, manifesta ed evoca la presenza di un senso ulteriore e comporta la messa in atto di una particolare strategia di linguaggio per desumere l'alterità²⁶. Anche la metafora si differenzia dal simbolo, essendo, per definizione, la «sostituzione di una parola con un'altra il cui senso letterale ha una qualche somiglianza col senso letterale della parola sostituita»²⁷; rimanda, pertanto, a una raffigurazione, laddove il simbolo rappresenta. Il fruitore percepisce la presenza di un senso eccedente, lo sostituisce al primo, lo identifica e infine lo proietta in una dimensione temporale simbolica totalmente soggettiva e destoricata in cui vi è un continuo rimando al senso ulteriore²⁸. Nel simbolo si produce un'identificazione sostituiva in cui la medesimezza e l'alterità si fondono tra loro; la metafora si genera, invece, quando il simbolo si esaurisce e cessa di esistere: in essa si producono somiglianza,

²¹ Cfr. Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante. La letteratura e le strategie del significare simbolico*, Roma, Bulzoni, 1996.

²² Augieri, Carlo A., *Eccedenza e confine*, cit., pp. 11-12.

²³ Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, cit., pp. 259-263.

²⁴ Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante*, cit., pp. 20-21.

²⁵ *Ivi*, p. 22.

²⁶ *Ivi*, p. 23.

²⁷ Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, cit., p. 159.

²⁸ Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante*, cit., pp. 25-29.

corrispondenza ed equivalenza e non più sostituzione, identificazione ed eccedenza. Il senso metaforico è un senso oggettivato e determinato entro i confini dell'uomo, divenuto creatore responsabile del senso (e non suo destinatario), in una dimensione temporale non più destoricata ma storica²⁹.

Discostandoci dai tropi, merita menzione l'opposizione che nel pensiero di Sandro Briosi vede contrapposti il simbolo e il mito, essendo questo un racconto d'invenzione le cui radici affondano nell'oralità e che è impiegato per giustificare l'origine o la fondazione di sistemi sociali e politici³⁰. Se il simbolo comporta una sospensione della credenza nella realtà per giungere a un significato trascendente da inferire dalla soggettività, il mito trova invece la sua ragion d'essere nell'oggettività del reale, in cui si colloca e da cui trae la sua giustificazione³¹. La mancanza di opacità fa sì che esso sia accettato e assimilato, mentre il simbolo ha bisogno di giungere alla completezza attraverso un doppio processo d'interpretazione e cooperazione intersoggettiva in cui la soggettività trascenda l'oggettività per ritornare in essa con nuovi significati che la completino³².

Per completare maggiormente l'analisi delle figure più prossime al simbolo, segnaliamo brevemente la complessa questione degli archetipi, la quale è stata affrontata secondo differenti prospettive che rimarcano il profondo legame che essi intrattengono con i simboli e a causa del quale i due termini si confondono e incrociano. Si faccia riferimento al vasto pensiero di Carl Gustav Jung³³, per il quale gli archetipi sono forme originarie del vissuto e del ricordo, dunque rappresentanti di una forma primigenia dell'esperienza, della conoscenza e della memoria e la cui principale manifestazione si ha nel sogno a partire dall'inconscio³⁴. Northrop Frye, ancora, ha inteso gli archetipi come delle unità comunicabili ricorrenti³⁵ presenti nell'opera letteraria e assimilabili ai simboli; in

²⁹ *Ivi*, pp. 31-36.

³⁰ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Mito" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 343-344.

³¹ Briosi, Sandro, *Simbolo*, cit., p. 20.

³² *Ivi*, pp. 20-63.

³³ Cfr. in particolare Jung, Carl Gustav, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

³⁴ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Archetipo" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 33-35.

³⁵ Frye, Northrop, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 99-102.

virtù della loro ricorsività e poiché operanti diversamente dai segni, gli archetipi possiedono la caratteristica di essere notevolmente percepiti all'interno dei gruppi sociali; essi, pertanto, favoriscono la comunicazione all'interno del sistema letterario e la letteratura in sé si pone come l'atto per eccellenza della comunicazione simbolica³⁶. Si discosta da questa teoria Elémire Zolla, il quale esplora il versante filosofico e la coscienza emotiva, il luogo in cui la percezione dell'archetipo avviene dall'esperienza metafisica, ovvero dal momento in cui l'oggetto è assimilato dal soggetto e dalla sua psiche e le due entità si fondono e compenetrano³⁷. L'archetipo assume, così, la doppia dimensione di categoria mentale ed emozionale³⁸, dall'altra, trascendendo l'ordinario a tal punto che il linguaggio comune non è in grado di esprimerlo³⁹. L'unico mezzo capace d'interpretarlo e di tradurlo è il simbolo, operante a livello emozionale: «Quando il simbolo ed emozione si congiungono, forma e materia di un plesso solo, un archetipo è imminente. Soltanto uno spirito meditativo si accorge di queste congiunzioni, che i più subiscono ciecamente»⁴⁰. La teoria archetipale, della quale si è potuto offrire solo un piccolo accenno, in definitiva anticipa le interpretazioni del simbolo legate alla funzione emotiva e comunicativa responsabili della sua genesi e vitalità.

Ricapitoliamo, per concludere, le principali funzioni del simbolo, unite tra loro come in un corollario e strettamente dipendenti le une dalle altre⁴¹. L'azione del "gettare", come si è visto esplicitata sin dall'etimo, rimanda al carattere esplorativo del simbolo verso ciò che è nuovo, opaco, verso una dimensione ignota⁴² che risponde alla necessità di completezza del simbolo stesso. Da ciò deriva che esso si offra come il sostituto di un elemento che, temporaneamente, non è recepito ma solamente percepito dalla coscienza del fruitore: le connessioni

³⁶ *Ivi*, pp. 134-138.

³⁷ Zolla, Elémire, *Archetipi*, Venezia, Marsilio Editori, 1988, p. 7.

³⁸ *Ivi*, pp. 53-55.

³⁹ *Ivi*, pp. 72-76.

⁴⁰ *Ivi*, p. 80.

⁴¹ Chevalier, Jean, "Introduzione", cit., pp. XXI-XXVII.

⁴² Cfr. Cassirer, Ernst, *Filosofia delle forme simboliche I*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 53: «esso serve non solo alla rappresentazione, ma anzitutto alla scoperta di determinati nessi logici, che esso non solamente fornisce un'abbreviazione di ciò che è già noto, ma apre nuove vie verso ciò che è ignoto, verso ciò che non è dato. [...] La sintesi che è data nel simbolo offre sempre perciò, oltre al mero sguardo retrospettivo, anche una nuova visione prospettica».

a livello psichico (intuitive ed emotive) rimandano alle sue esperienze come individuo singolo ma anche come membro di una società. Si manifesta, conseguentemente, la funzione pedagogica e terapeutica del simbolo grazie alla quale la soggettività è proiettata verso un progetto di più ampio respiro che attiva il versante psico-intellettuale del soggetto. E ancora, esso funge da mediatore tra due realtà e unificatore delle stesse e, operando all'interno di epoche e gruppi eterogenei, funge da elemento socializzante e, si potrebbe aggiungere, agglutinante e collante per innumerevoli varianti biologiche, culturali, religiose, artistiche e via dicendo, arrivando ad abbracciare la quasi totalità dello scibile.

1.2. LA PRODUZIONE E LA COMUNICAZIONE DEL SENSO

Tracciati i confini entro i quali opera la semiosi simbolica e delineato il ruolo del destinatario, c'è interesse ora approfondire lo studio sulla natura del simbolo e le sue applicazioni. A tal proposito, si è scelto di prediligere due specifiche teorizzazioni, nonostante l'analisi delle ripercussioni del simbolo in ambito interdisciplinare richiederebbe uno spazio maggiore di quanto non ci sia qui consentito ma che ci porterebbe a valicare i confini spaziali e tematici della ricerca.

L'interpretazione semantico-pragmatica di Umberto Eco è probabilmente tra le più autorevoli riguardo al simbolo e occupa una posizione di rilievo nel pensiero teorico del semiologo⁴³, per il quale il testo è una macchina presupposizionale che richiede un lettore modello per essere attivata. Il simbolo, in quest'ottica, è inteso come una strategia volta all'interpretazione e alla produzione del senso: in esso vi è un significato indiretto che evoca, “getta” un senso ulteriore e secondario da desumere tramite delle inferenze che consentano al lettore di attualizzare il senso, che da indiretto diventa gradualmente più definito⁴⁴. Il modo simbolico prende avvio da un riconoscimento iniziale che guida il lettore nella ricerca del senso, sia facendo ricorso alla propria enciclopedia, sia, in alcuni casi, esplorando

⁴³ Per approfondimenti, cfr. Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

⁴⁴ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., pp. 213-219.

criticamente i sistemi autoriali privati operanti esclusivamente all'interno di un determinato testo. In merito a Juan Eduardo Zúñiga è necessario soffermarci brevemente sul sistema autoriale per rilevare che tali sistemi non rinviano ad altri sistemi di simboli: trattasi, infatti, di sistemi aperti poiché strettamente dipendenti dal testo e dall'intertestualità e, perciò, non sottoponibili a infinite interpretazioni e che, in questo modo, si collocano al di fuori della tradizione⁴⁵ e abbracciano le più contemporanee manifestazioni artistiche⁴⁶.

Il simbolo nella teorizzazione di Eco⁴⁷ è fortemente polisemico, tanto da essere definito:

una *nebulosa di contenuto*, vale a dire a una serie di proprietà che si riferiscono a campi diversi e difficilmente strutturabili di una data enciclopedia culturale: così che ciascuno può reagire di fronte all'espressione riempiendola delle proprietà che più gli aggradano, senza che alcuna regola semantica possa prescrivere le modalità della retta interpretazione.⁴⁸

La seconda prospettiva che si è deciso di prendere in considerazione è la teoria sociologico-evolutiva sviluppata da Norbert Elias⁴⁹, in cui le dimensioni del linguaggio, della conoscenza e del pensiero sono unificate dal simbolo, strumento che opera a livello sociale in quanto mezzo della comunicazione umana. In tale prospettiva, la società è il quadro di riferimento essenziale per coglierne il funzionamento: i simboli sono legati a una lingua (a sua volta strettamente dipendente dal gruppo in cui è impiegata come codice privilegiato della comunicazione) e, perciò, trovano origine e senso unicamente all'interno del gruppo di riferimento. Sono, infatti, alimentati dalle esperienze condivise dai membri della medesima collettività in un legame che li rende inscindibili dal

⁴⁵ *Ivi*, p. 244-245.

⁴⁶ Cfr. Wellek, René - Warren, Austin, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1973, p. 256-259.

⁴⁷ Segnaliamo, per completezza d'informazione, l'appunto critico mosso da Sandro Briosi verso tale approccio semiotico, secondo lo studioso "limitato" entro i confini del segno e, dunque, estraneo alla "sospensione della credenza" nella realtà e al successivo ritorno ad essa grazie al simbolo, la cui natura opaca e indefinita spinge la ricerca di un senso oltre i confini del segno. Cfr. Briosi, Sandro, *Simbolo*, cit., pp. 75-77.

⁴⁸ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 225.

⁴⁹ Cfr. Elias, Norbert, *Teoria dei simboli*, cit.

contesto⁵⁰. Inoltre, favoriscono la comunicazione e rappresentano anche gli strumenti di orientamento di cui l'uomo si avvale in società poiché in grado di riattivare, quando necessario, le immagini latenti nella memoria: consentono, in questo modo, lo sviluppo del sistema cognitivo, favorendo l'avvicinamento o distanziamento dalla realtà o dalla fantasia a seconda che il simbolo appaia più o meno reale. Lo stesso linguaggio è una rete di simboli socialmente istituiti⁵¹ e in perenne evoluzione per garantire il mantenimento costante della comunicazione⁵². I simboli di Elias, quindi, sono comunicabili e rendono possibile il passaggio di conoscenze di gruppo in gruppo⁵³:

La capacità di trasmettere conoscenza simbolica di generazione in generazione è una condizione fondamentale per la crescita di conoscenza. Mette in grado una generazione di utilizzare conoscenza senza dovere ripercorrere tutti gli esperimenti e le esperienze che altri in passato hanno dovuto fare al fine di produrre quella conoscenza. Normalmente non si è consapevoli del fatto che i propri modi di pensare e di percepire il mondo sono indirizzati in precisi canali della lingua socialmente standardizzata che si è fatta propria e che s'impiega con facilità. Quando si entra nella comunità dei viventi si possono usare la lingua e la conoscenza così come sono e rimanere del tutto inconsapevoli del fatto che nella loro costituzione entrano il lavoro e l'esperienza di generazioni ormai morte.⁵⁴

Il simbolo, dunque, “getta” un ponte tra la soggettività del fruitore e l'oggettività della dimensione in cui si colloca, non slegandosene ma arricchendola con sensi nuovi, è il motore della comunicazione ed è indispensabile per la trasmissione intergenerazionale delle conoscenze fissandosi in immagini che sono inconsciamente assimilate dalla società e fatte proprie della memoria collettiva. Jean Chevalier ha espresso efficacemente questo processo multidirezionale raffigurando l'individuo al centro di un universo attorno al quale,

⁵⁰ *Ivi*, p. 200: «tutti i simboli implicano delle relazioni e indicano come le persone che usano un particolare strato simbolico connettano tra loro il mondo e i suoi vari aspetti ed oggetti. Gli oggetti in questo strato simbolico non sono in alcun modo slegati e indipendenti».

⁵¹ *Ivi*, pp. 180-184.

⁵² *Ivi*, pp. 186-200.

⁵³ A tal proposito, si osservi anche la posizione di Carlo A. Augieri, il quale ricollega gli eventi dell'esperienza umana proprio ai segni della lingua, grazie ai quali è possibile comprendere in che modo le diverse culture creino altrettante “visioni del mondo” comunicabili e trasmissibili in società solo grazie alla lingua. Cfr. Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante*, cit., p. 15.

⁵⁴ Elias, Norbert, *Teoria dei simboli*, cit., p. 185

ci permettiamo di aggiungere, gravitano i simboli, andando così a formare un microcosmo di volta in volta diverso a seconda del soggetto e del gruppo di riferimento⁵⁵.

1.3. DIALOGICITÀ E OPERA LETTERARIA

Le considerazioni fin qui esposte ci permettono ora di focalizzare l'attenzione sull'opera letteraria. La riflessione critica di Augieri costituisce un riferimento obbligato per comprendere in che modo il simbolo si collochi e operi nel testo, non solo poiché esso è «senso autore»⁵⁶ ma soprattutto è espressione dell'emotività della coscienza umana responsabile del processo di semiosi e garante della partecipazione attiva del soggetto-fruitori. Poiché il senso secondo, opaco e nascosto, proviene da una narrazione precedente il momento dell'enunciazione, il simbolo assume i contorni di una «trama condensata» o «nucleo di senso affabulante»⁵⁷ in cui il significato e il significante sono narrativamente uniti. Il simbolo è, dunque, «forma di significazione oltre che forma per significare»⁵⁸ e cioè una strategia narrativa nella quale avviene il processo d'identificazione che porta il destinatario a recepirne il senso secondo. Dalla natura dialogica del simbolo scaturisce la partecipazione comunicativa tra simbolizzante e simbolizzato e tra il simbolo stesso e il destinatario, in una dimensione destoricata e potenzialmente rivolta verso l'*illo tempore*: il simbolo è parola narrativa che non solo è pronunciata ma che, a sua volta, pronuncia e dice, che non solo veicola un'azione ma la realizza, è un testo che comunica e dialoga, un testo che permane nella lingua e la cui coralità assicura la persistenza della parola stessa⁵⁹. Il simbolo nasconde e allo stesso tempo rivela il suo senso eccedente contribuendo all'affermazione dell'identità dei gruppi sociali nel presente: «la trama temporale del simbolo, come quella del mito, insomma,

⁵⁵ Chevalier, Jean, "Introduzione", cit., pp. XX-XXI.

⁵⁶ Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante*, cit., p. 53.

⁵⁷ *Ivi*, p. 51.

⁵⁸ *Ivi*, p. 53.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 84-87.

organizza l'esperienza e la storia dell'uomo al fine di potersi egli riconoscere come identità e come vissuto esistenziale»⁶⁰.

Parallelamente a quanto osservato in Norbert Elias per il linguaggio, una rete di simboli è in grado di dirigere l'uomo in società e favorirne la comunicazione e anche la cultura può essere ricondotta a un insieme di simboli, in questo caso i mezzi grazie ai quali rendere comunicabile l'esperienza, dei micro-testi in cui trova spazio sia l'identità del singolo, sia quella dei gruppi sociali. E ancora, parallelamente al linguaggio, la condivisione di determinati simboli legati alle esperienze comuni (facenti parte della memoria collettiva) consente di comprendere la realtà e trasmettere tali conoscenze di generazione in generazione, in una temporalità proiettata verso un infinito ritorno.

La parola è mantenuta viva in particolare nell'opera letteraria, grazie alla quale essa è trasmessa, rivelata e continuamente riattualizzata. Nel testo, l'uomo si pone come soggetto parlante produttore di senso e la parola si colloca nella realtà quotidiana per rappresentarla, attestando l'esistenza del suo creatore, lo scrittore, un uomo in grado di instaurare una relazione dialogica non solo con i propri destinatari, ma anche con le istanze narrative interne al testo e i loro fruitori⁶¹. La letteratura si configura come lo spazio prediletto per la comunicazione simbolica, dove il destinatario è invitato a superare i concetti per arrivare alla comprensione del senso totale che li unifica e li trascende⁶²: tutti gli elementi della narrazione concorrono a tale scopo e in essi è sempre racchiusa la voce dell'autore⁶³, il quale dirige il significato e gli espedienti del significare simbolico verso uno specifico stile che sia in grado di rimandare al senso totale, uno stile in cui, seppur un ruolo chiave sia destinato ai simboli, sono essenziali anche tutte quelle norme (siano esse lessicali, sintattiche o tematiche) che gli consentono di attivare la semiosi dal piano contenutistico al simbolico. Lo stile è, pertanto, da intendersi quale condizione necessaria affinché sia assicurata l'opacità del simbolo e che, altresì, veicola precisi significati consoni alla narrazione⁶⁴.

⁶⁰ Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante*, cit., p. 82.

⁶¹ *Ivi*, pp. 99-102.

⁶² Briosi, Sandro, *Il simbolo e il segno*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 145-146.

⁶³ Briosi, Sandro, *Simbolo*, cit., pp. 85-86.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 95-104.

Direbbe Northrop Frye che il senso dell'opera è da ricercare nella doppia natura del simbolo e nella sua necessità di completezza, da raggiungere con un'alterità appartenente al medesimo contesto o esterna al mondo delle parole: «finché continua a usare delle parole, la letteratura può difficilmente diventare così astratta, così lontana da ogni diretta rappresentazione di ciò che è esterno a essa»⁶⁵. Il collegamento con il pensiero di Augieri esposto poc'anzi è evidente: il simbolo è un senso autore e parola che si colloca nella realtà, è una manifestazione di essa e consente di coglierne la pluralità⁶⁶. Come strategia del linguaggio volta a rendere possibile la comunicazione a partire da un riconoscimento iniziale intersoggettivo, l'attivazione del simbolo ha luogo nella coscienza emotiva del fruitore: il soggetto occupa la posizione più adatta per cogliere l'evocazione a un senso eccedente solo a livello emozionale ed è la stessa emozione a rendere possibile l'identificazione analogica tra l'uomo e il mondo, tra la psiche e la realtà⁶⁷.

A favore dell'equivalenza tra letteratura-logica raffigurativa, o simbolica, e delle emozioni a partire dalle immagini che sono prodotte, Augieri ha proposto un'originale argomentazione che ci limitiamo qui a riportare in sintesi. La coscienza emotiva e la letteratura, spiega, sono accomunate da un "cambiamento di stato" delle emozioni che, da sentimenti, si convertono in immagini portatrici di tutto quello che la cultura tendenzialmente tende a reprimere. Per questo motivo il grande merito della letteratura è saper accogliere lo straniante, il non convenzionale, l'incompreso, in sintesi la totalità delle emozioni non ufficiali che la parola d'uso comune, non letteraria e non simbolica, non è in grado di comprendere. In questo modo, la letteratura si pone come una potenziale antropologia letteraria che sonda la coscienza umana⁶⁸.

Il simbolo, incastonato nel testo, acquisisce una dimensione spaziale definita: da senso secondo evocato e percepito, diventa senso primario svelato e recepito, responsabile dell'intera organizzazione dell'opera letteraria e manifestazione diretta del contatto tra realtà e dimensione trascendentale. Inconsapevolmente, e

⁶⁵ Frye, Northrop, *Mito, metafora, simbolo*, cit., pp. 71-72.

⁶⁶ *Ivi*, p. 82.

⁶⁷ Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante*, cit., p. 128.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 131-132.

grazie alla letteratura, l'uomo entra in contatto con un'ampia varietà di simboli che gli consentono di rapportarsi al proprio passato, presente e futuro, fungendo da strumenti per l'esplorazione psicologica, dunque, ma anche antropologica e sociologica, per comprendere tutto ciò che appare estraneo, differente, ulteriore. Superando i propri limiti per poi tornare in essi, all'uomo è data la possibilità di capire che, in realtà, la diversità è una dimensione che apre la via verso la comprensione più profonda del proprio essere e del mondo circostante.

2. PER UNA DEFINIZIONE DEL FENOMENO SIMBOLICO NELLA TRILOGIA

2.1. DELIMITAZIONE DEL CAMPO

Il breve excursus teorico sul simbolo e le sue applicazioni, arricchendoci di preziose suggestioni critico-teoriche, ci consente ora di procedere nello studio dei racconti e, in questa sezione, avizzeremo un'ipotesi interpretativa riguardo all'operatività del simbolo nel *corpus* oggetto d'indagine. Secondo quanto esposto sinora, il discorso critico dovrà necessariamente abbracciare l'ambiguità e la pluralità del fenomeno simbolico. L'obiettivo che ci si pone è giungere a un'interpretazione dello stesso che consenta di svelare, da una parte, le valenze di cui si carica il simbolo in quanto strumento privilegiato della comunicazione letteraria e, dall'altra, il senso eccedente relativo agli intrecci della raccolta di Zúñiga.

Nonostante l'esiguità degli studi a riguardo, vari critici hanno indicato quale aspetto saliente e caratterizzante della prosa del nostro autore il ricorso al linguaggio simbolico, cifra stilistica che appare condensata in definizioni che rasentano l'ossimoro e che evidenziano la difficoltà di rendere conto dell'intrinseca complessità del fenomeno. Vediamone brevemente alcune. *Realista simbolico*⁶⁹ pone l'accento sulla convergenza delle due dimensioni di

⁶⁹ Cfr. Sanz Villanueva, Santos, *La novela española durante el franquismo*, cit., p. 225.

realismo e simbolismo nell'universo narrativo; *realista indirecto y hasta elíptico*⁷⁰ si riferisce, invece, alla descrizione letteraria dei drammi più intimi dell'essere umano nelle pagine dell'autore; *romántico*⁷¹, ancora, suggerisce il profondo vincolo che lega Juan Eduardo Zúñiga alla sua patria e, infine, l'attributo *hermético* rimanda alla specifica posizione sostenuta dal professore Luis Beltrán Almería⁷² e che ci limitiamo qui a sintetizzare. Nel pensiero dello studioso, il simbolismo rappresenta l'evoluzione moderna della corrente magica e misteriosa dell'ermetismo⁷³ e a esso farebbe capo anche Zúñiga, essendo la sua narrativa caratterizzata dalla presenza di un didattismo radicale di fondo, da costanti e molteplici riferimenti al mondo del folklore (come coppie di amici, di fratelli, la discesa agli inferi, personaggi quali il soldato o il gitano o presagi, ad esempio⁷⁴) e dal principio regolatore della necessità. La necessità, in particolare, è in grado di condurre l'uomo verso continue trasformazioni e cambiamenti d'identità e d'immagine fino alla resurrezione finale. Al lettore è, in questo modo, destinato un messaggio che gli consente di comprendere lo spirito della sua epoca, la cui sorte è legata indissolubilmente al fallimento del progetto moderno. L'intera evoluzione estetica dell'autore, seguendo tale teorizzazione, rispecchierebbe il medesimo fallimento della modernità ed è classificabile nelle fasi rispettivamente di distruzione, metamorfosi e sintesi di apocalissi e resurrezione⁷⁵.

⁷⁰ Ramón Monreal, José, "Sutiles Quimeras", *Quimera*, 95 (1990), p. 72: «Utilizando un método realista indirecto y hasta elíptico, en el que la anécdota ha sido estilizada al máximo al tiempo que se la carga de simbologías ocultas, el autor, más que narrar propiamente, explora, analiza e interroga gestos, impresiones o comportamientos casi siempre desde dentro de la conciencia de sus personajes. Esta aguda visión interior, microscópica y muy matizada, casi onírica, está sin embargo poblada de impresiones que se apoyan en una observación muy perspicaz del mundo y de sus dramas ocultos. Zúñiga reyuhe la pincelada naturalista, el testimonio o documento, su realismo se centra en los *pequeños dramas de lo cotidiano* en las existencias prosaicas».

⁷¹ Escrig Aparicio, José Antonio, "Una lectura romántica" in *Juan Eduardo Zúñiga: memoria y fábula (homenaje)*, cit., p. 23.

⁷² Cfr. Beltrán Almería, Luis, *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, cit.; Beltrán Almería, Luis, "Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XXV, 2 (2000), pp. 357-387; Beltrán Almería, Luis, *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, http://riff-raff.unizar.es/el_simbolismo_de.html; Beltrán Almería, Luis, "El regreso al origen de J.E. Zúñiga", *Heraldo de Aragón*, 13/03/2003.

⁷³ Per approfondimenti, cfr. Beltrán Almería, Luis, "Simbolismo, Modernismo y Hermetismo" in Beltrán Almería, Luis - Rodríguez García, José Luis, *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 93-110.

⁷⁴ Beltrán Almería, Luis, *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, cit., p. 73.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 19-24.

Si faccia riferimento, inoltre, all'ormai nota *querelle* in cui, grosso modo, sono riprese le posizioni fin qui riportate e che vede dibattere tra loro i critici che reputano Zúñiga, da una parte, *autor secreto* e cioè *rara avis* del panorama letterario contemporaneo e narratore ostico, e dall'altra *autor culto*, epiteto in cui la medesima oscurità e segretezza sono riconducibili, in realtà, a un essenziale «componente ético y estético seminal en su poética»⁷⁶, come evidenziato da Israel Prados.

L'operazione d'incasellamento dell'autore all'interno di rigide classificazioni letterarie porta a quella che è già stata indicata come un'infruttuosa *intromisión clandestina* dalla quale è impossibile rifuggire e che, parimenti, rappresenta una notevole *impasse* dalla quale è necessario svincolarsi. Riteniamo sia necessario esplorare a un livello di maggiore profondità, per quanto possibile, il simbolismo privato da cui Zúñiga ha creato e organizzato il macrotesto della trilogia. Un simbolismo che, come ricorda Umberto Eco, è un fenomeno strettamente dipendente dalle connessioni inter e intratestuali attivate dal *textus*.

2.2. IPOTESI INTERPRETATIVA

L'originalità della prosa del nostro autore e, di conseguenza, il particolare funzionamento della rete simbolica nei racconti della trilogia, è assicurata dalla natura «antideterminista e antifatalista»⁷⁷ del simbolo, per cui esso si conferma parte integrante della realtà⁷⁸ dalla quale ha origine, in cui si colloca e che contribuisce attivamente ad arricchire eccedendone il senso. Il ritorno all'oggettività dopo la necessaria fase trascendentale di ricerca e completamento del senso è, anche qui, il nucleo del processo simbolico, il quale ha luogo in una dimensione soggettiva e destorificata dove il simbolo è rappresentato nella sua unità attraverso l'unione con senso secondo che ne completa l'oggettività.

⁷⁶ Prados, Israel, "Introducción", cit., p. 16.

⁷⁷ Danilo Manera, "Recensione a Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la Gloria*", cit., p. 139.

⁷⁸ Prados, Israel, "Introducción", cit., p. 41.

Rispettando l'essenziale e inscindibile relazione tra la dimensione reale e trascendentale e ponendo in primo piano il ruolo attivo del destinatario, nei racconti della trilogia della guerra civile si può osservare un analogo processo di codificazione e decodificazione di senso che, a livello testuale, rende possibile l'equilibrio tra due correnti che storicamente sono state considerate inconciliabili e opposte⁷⁹. In questo modo, il simbolo si configura come un valore atemporale in grado di ricollegarsi a dei valori estetici significativi di portata universale⁸⁰ ma senza mai slegarsi dal cronotopo di riferimento. Seppur temporaneamente esuli da esso, poi vi ritorna per rivelarne le più diverse sfaccettature⁸¹. Compenetrandosi e completandosi a vicenda, il reale e il trascendentale occupano, così, la medesima posizione di primo piano a livello diegetico, in particolare in riferimento al cronotopo: si riferisca esso alla Madrid assediata o alla capitale conquistata e ormai sotto dittatura, gli assi di spazio e tempo assumono dei precisi contorni e confini storico-geografici che, all'interno del processo creativo letterario, rivelano la presenza della voce autoriale nel testo e, in particolare, dell'artista in quanto uomo storico e autore responsabile del senso.

Direttamente connessa alla rilevanza dell'onnipresente ambientazione madrilenica è la natura quasi totalmente materiale dei simboli. Nei trentacinque racconti vi sono, infatti, numerosi oggetti d'uso comune (ad esempio il denaro, i gioielli, gli orologi o i libri), spazi (si è precedentemente osservata la rilevanza

⁷⁹ Prados, Israel, "Juan Eduardo Zúñiga. De símbolos y batallas", cit., p. 4: «nos encontramos ante una antigua disquisición teórica que ha afectado especialmente a la literatura española de la segunda mitad del siglo XX; se trata, en el fondo, de aceptar o no la tajante escisión establecida entre literatura realista – con más o menos intención social – y literatura simbólica – con mayor o menor grado de escapismo o de contenido metafísico. Si como recurso habitual de estudio la dicotomía resulta peligrosa, utilizarla para entender el ejemplo literario del autor de *Flores de plomo* supone falsear toda una obra desde su centro medular, porque, según creo, el sustento principal de esta poética – y también el de su originalidad y de su grandeza – lo constituye, precisamente, la sabia alianza que se establece en todo momento entre esos dos aspectos en principio enfrentados: la recreación, interpretación y valoración crítica de los conflictos sociales que sufre el individuo, por un lado, y el alumbramiento de las inquietudes y los misterios más secretos que asaltan al corazón humano, por otro».

⁸⁰ Si ricordi come l'aspirazione di universalizzazione sia da ricondursi, in realtà, alla tendenza generale adottata da varie generazioni di narratori spagnoli che si sono dedicati all'elaborazione letteraria del tema della guerra civile, in particolare negli ultimi decenni. Collocando l'evento storico sullo sfondo degli intrecci, essi hanno potuto sviluppare maggiormente la tematica di carattere socio-antropologico e la particolarità del caso spagnolo. Per ulteriori approfondimenti, cfr. Moreno Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil*, cit., p. 37.

⁸¹ Prados, Israel, "Introducción", cit., pp. 76-77.

della casa familiare) e addirittura elementi riconducibili alla fisicità umana (tra i quali le mani, i denti e il sangue) che rivelano i loro valori eccedenti. Si noti come il protagonismo riservato agli oggetti non sia casuale perché essi sono elementi fondanti della diegesi, come lo stesso Zúñiga ha indicato:

Son elementos fundamentales de nuestra cultura. Antes apenas había, eran los mínimos. Hoy estamos rodeados por ellos, quizá por el consumismo, pero, desde luego, son un elemento que simboliza la educación, la sensibilidad, los gustos de cada persona. Hoy vemos a todas las personas con ellos.⁸²

Gli oggetti sono gli strumenti attraverso i quali si manifesta e si rinnova costantemente il rapporto che unisce l'essere umano all'ambiente e i personaggi che possiedono determinati oggetti o che casualmente vi entrano in contatto sono destinati a subirne l'influsso e devono accettarne la forza simbolica: l'emotività è alterata, si ha il riconoscimento di un senso "altro" e sono condotti verso l'ignoto facendo affidamento, inoltre, su tutte quelle immagini latenti nella memoria che sono riattivate proprio grazie ai simboli. Inoltre, gli oggetti denotano la personalità dei loro proprietari e, al pari dei luoghi, definiscono socialmente chi li possiede: da quelli di valore (come i bracciali, gli anelli o gli orologi) fino ai più comuni (i libri o gli abiti), consentono al narratore di tracciare il profilo di una società che non rinuncia al vezzo dell'apparire o al desiderio di ricchezze e, quando un personaggio è descritto in relazione all'oggetto che lo caratterizza, inevitabilmente esso finisce per dirigerne le azioni e i comportamenti. Facenti parte della medesima società, gli abitanti di Madrid vedono i propri desideri e speranze materializzarsi proprio negli oggetti: i gioielli, ad esempio, come si vedrà nelle prossime pagine, sono gli strumenti privilegiati attraverso cui mirare a una possibile ascesa sociale o evadere dal proprio ambiente. Rappresentanti la ricchezza, e dunque un determinato *status*, in molti casi, però, si dimostrano inoperanti giacché l'arricchimento personale è un'illusione o una condizione solo temporanea.

⁸² J.O., "Juan Eduardo Zúñiga: «En Madrid aún perviven restos denigrantes del pasado»", *La Razón*, 24/11/2003, p. 23.

Per riassumere la valenza dei simboli-oggetti ci affidiamo alle parole di Italo Calvino:

dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica di una forza speciale, diventa come il polo di un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico.⁸³

Poiché campo magnetico o nebulosa di contenuto⁸⁴, il simbolo possiede una forte carica semiotica che, nel testo, si sprigiona verso infinite direzioni, sensi ed eccedenze. Non è possibile delimitarne i confini ma c'è concesso unicamente di aprirci all'alterità e svelarne i sensi eccedenti. Solo a questo punto del discorso critico i tempi sono maturi per capire la necessità di selettività alla quale ci siamo appellati fin dal principio del nostro percorso: è possibile, difatti, rintracciare nel simbolo così come esso appare nel *corpus* un proteiforme coagulo di proprietà semantico-pragmatiche, sociologiche e letterarie per cui esso si configura come strumento gnoseologico-interpretativo del *textus*. In quanto unità comunicabile e ricorsiva, esso assicura la trasmissione di conoscenza di generazione in generazione e, altresì, l'attualizzazione costante dell'opera letteraria, che a sua volta è lo spazio privilegiato della creazione simbolica in cui i gruppi sociali vedono perpetuate la loro identità e diversità.

3. I PERCORSI ISOMORFI DEL SIMBOLO

L'analisi della rete simbolica che attraversa la trilogia è un'operazione che richiede un'attenzione particolare per essere stramata e decodificata e, nei limiti dell'opera, dotata di senso. Si ritiene proficuo puntualizzare l'impiego che si è fatto sinora dell'espressione "simbolismo privato": si tratta, infatti, di un fenomeno strettamente dipendente dal testo di riferimento ma che riteniamo non si possa svincolare completamente dalla più ampia tradizione simbolica. Se, come

⁸³ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, cit., p. 41.

⁸⁴ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 225.

affermato da Umberto Eco, i simboli privati «sono fuori sistema, ovvero fanno sistema solo con altri oggetti ed eventi di quel testo»⁸⁵, è pur vero che lo scrittore, autore del senso, non si trova in una condizione d'isolamento rispetto al mondo in cui vive e in cui opera. Per questo motivo, e considerando anche il *modus operandi* di Zúñiga, sceglieremo un'approssimazione ai simboli della trilogia che renda conto di questa duplice natura: da una parte, infatti, essi sono privati e cioè dipendenti dal testo di riferimento, dal quale non si possono slegare; dall'altra, però, essi sono anche riconducibili alla tradizione simbolica da cui hanno avuto origine.

Al fine di condurre uno studio puntuale, si è scelto di prediligere l'esame di quei simboli che, a nostro avviso, "gettano" un notevole senso ulteriore sui racconti, spesso generando delle piccole reti simboliche che rimandano alla vasta *intrahistoria* madrilenà. Per rispondere a questa esigenza, attingeremo da più fonti critiche e teoriche per illustrarne e ricostruirne l'operatività all'interno di alcuni testi selezionati e comprenderne, così, i percorsi, l'evoluzione e i possibili sensi eccedenti. A tal proposito, intendiamo avvalerci della prospettiva di Gilbert Durand⁸⁶ che, nonostante abbracci gli studi antropologici e archetipali, accogliamo poiché teorizzazione esaustiva riguardo al polimorfismo del simbolo: secondo lo studioso, vi sono dei simboli "isomorfi" la cui principale caratteristica è rimandare a dei significati simili seppur provenendo da immagini diverse, per cui essi si organizzano in serie che rivelano un contenuto simbolico nelle sue più diverse sfaccettature o che, combinandosi tra loro, completano e arricchiscono determinati contesti situazionali o tematiche specifiche.

3.1. IL SANGUE, L'ORO E LA CORPOREITÀ

Partendo dall'*intrahistoria* e concentrandosi sul «daño inflingido a las conciencias, la vida cotidiana de la gente en su intento de sobrevivir con toda la

⁸⁵ *Ivi*, pp. 244-245.

⁸⁶ Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972, pp. 33-34: «che sembrano strutturate da un certo isomorfismo dei simboli convergenti [...] la convergenza ritrova costellazioni d'immagini, simili termine a termine in regioni differenti di pensiero».

carga de sus pasiones»⁸⁷, la trilogia dà forma alle speranze e alle paure di una città, assediata prima e conquistata e sottomessa poi.

Si è detto che la particolare congiuntura storica dalla quale Madrid e i suoi abitanti sono osservati sia la cartina di tornasole che permette all'autore di esplorare la realtà di quegli anni poiché proprio grazie alla guerra civile e alla dittatura emergono le conseguenze di un'epoca violenta e conflittuale, la cui memoria traumatica persiste fino ai nostri giorni. La ricca antropologia letteraria presente nei racconti di *Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* e *Capital de la gloria* mette in luce, pertanto, il lato umano della crisi nella misura in cui l'umanità stessa svela il suo dualismo di benignità e animalità, di emozioni e istinti repressi. L'instabilità e la precarietà sono le conseguenze più dirette di un conflitto al quale non ci si può sottrarre ma dal quale i personaggi cercano di allontanarsi, sebbene esso ne alteri e stravolga la vita.

Del tutto coerente appare, pertanto, constatare la presenza nel *corpus* di una rete simbolica che rinvia alla tematica della guerra e ne rappresenta le diverse valenze. Si tratta, nella fattispecie, di simboli che attraversano i racconti, s'intrecciano tra loro e delineano nei particolari le dinamiche che agitano la microstoria in relazione alla macrostoria.

3.1.1. IL *PRINCIPIUM MORTIS* IN “HOTEL FLORIDA, PLAZA DEL CALLAO”

Intraprendiamo l'analisi soffermandoci sul simbolo del sangue: liquido corporeo per eccellenza in cui si realizza la contraddittoria unione tra *principium vitae* e *principium mortis*⁸⁸, carnalità e sacralità, *spurcitia* e *sanctitas*⁸⁹, esso è collegato alla distruzione fisica e materiale, la prima e la più tangibile conseguenza della guerra, e i suoi molteplici significati sembrano attraversare l'intera trilogia.

Il sangue è generalmente collegato a tutti i valori che rimandano al sole, al calore e alla vita, a loro volta associati alle qualità del bello, generoso ed elevato⁹⁰,

⁸⁷ Rodríguez, Emma, “Madrid es una ciudad castigada”, *El Mundo*, 04/04/2004, p. 47.

⁸⁸ Lombardi Satriani, Luigi M., *De sanguine*, Roma, Meltemi, 2005, p. 18.

⁸⁹ Camporesi, Piero, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 100-101.

⁹⁰ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, “Sangue” in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., p. 322.

nonostante la simbologia più diffusa lo veda protagonista dei momenti più traumatici dell'esistenza umana⁹¹, ovvero la nascita e la morte. Per natura, esso è strettamente dipendente dal colore rosso⁹² e dal relativo simbolismo cromatico, nel quale si trova conferma dell'originaria ambiguità e ambivalenza di "bene-vita" e "male-morte". Il sangue e il rosso, infatti, si fanno portatori dell'energia dinamica e fecondatrice dello spirito⁹³ ma anche della distruzione, manifestando, in questo modo, le componenti più oscure della psiche⁹⁴. Nel corso di millenni, la cultura ematica ha alimentato miti, credenze e tabù, invadendo con la sua polivalenza la sfera sacra e la profana. Di questo liquido rosso, caldo e brillante, i grandi mistici ma anche gli scienziati e i medici ne hanno rilevato a più riprese la caratteristica di perenne movimento che lo rende veicolo della vita e delle passioni⁹⁵. Le sue valenze positive di potente rigeneratore del corpo (*salus erat in sanguine*⁹⁶) e dello spirito (l'*evacuatio universalis* della Settimana Santa⁹⁷) si accompagnano a quelle negative: il rapporto con il sole e il fuoco (anch'esso rosso) fanno del sangue il dominatore assoluto della vita ma, a conseguenza di tale unione, il suo fluire può essere accelerato ed esso può trasformarsi in liquido febbrile. Il sangue è, così, fuoco vitale interno all'uomo che ha il potere di modificare, purificare e rigenerare, imponendo la sua forza a quella della creazione⁹⁸ e, allo stesso tempo, strumento di lussuria e di vendetta. Spesso il suo spargimento è la drammatica testimonianza di un'umanità coinvolta in un infinito processo di autodistruzione che, in particolare dal ventesimo secolo e fino ai giorni nostri, ha visto decimate intere etnie, gruppi religiosi o politici e, più in generale, qualsiasi manifestazione del "diverso" o dell' "altro".

La doppia valenza di vita e morte collegata al sangue si ritrova nell'*intrahistoria* della trilogia ed entrambe le possibilità dell'esistenza sono

⁹¹ Lombardi Satriani, Luigi M., *De sanguine*, cit., pp. 27-28.

⁹² Goethe, J.W. von, *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 190-191. Il rosso puro, corrispondente al carminio, è la più alta manifestazione del colore in cui convergono tutti gli altri. È legato alla gravità e alla dignità ma anche alla clemenza e alla grazia, così come al potere e alla punizione: rossi, infatti, dovrebbe essere il cielo e la terra nel giorno del Giudizio.

⁹³ Widmann, Claudio, *Il simbolismo dei colori*, Roma, Ma.Gi., 2003, p. 75.

⁹⁴ *Ivi*, p. 90.

⁹⁵ Camporesi, Piero, *Il sugo della vita*, cit., p. 25.

⁹⁶ *Ivi*, p. 26.

⁹⁷ *Ivi*, p. 66.

⁹⁸ *Ivi*, p. 81.

rivelate ed esplorate in “Hotel Florida, Plaza del Callao”⁹⁹, racconto in cui le vicissitudini dei protagonisti, combattuti tra l’amore e l’odio, rimandano al centro della capitale in lotta e al cuore pulsante di Madrid¹⁰⁰. Il celebre Hotel Florida è il luogo in cui convergono il narratore omodiegetico, un soldato repubblicano la cui identità rimane anonima, e il francese Hiernaux, un commerciante d’armi recatosi nella capitale per negoziare con l’esercito della Repubblica una compravendita di materiale bellico. Seguendo il filo rosso del sangue, si accetti la metafora, addentriamoci nel significato eccedente del simbolo per rilevare la presenza della tematica di guerra lungo l’intero asse diegetico. Fluendo tra la vita e la morte, il sangue trova la sua più forte manifestazione nell’energia distruttrice dell’eros¹⁰¹, una potenza incontrollabile in cui si consumano la lussuria e la vendetta e che avanza parallelamente al precipitarsi degli eventi. I fatti narrati sono segnati, nella loro totalità, dalla presenza invadente e funerea del *principium sanguinis*, descritto in questi termini fin dall’incipit, in cui l’azione è presentata in medias res:

Fui por la noche al hospital y la conté como había llegado el francés, lo que me había parecido, su energía, su corpulencia, su clara sonrisa, pero no le dije nada de cuanto había ocurrido unos minutos antes de que el coche de Valencia se detuviera junto a la acera y bajarán los dos, el representante de las fábricas francesas y el teniente que le acompañaba, a los que saludé sin dar la mano, explicándoles por qué y asegurándoles que la sangre no era mía. Para qué hablarle a ella – a todas horas en el quirófano – de ese líquido de brillante color, bellissimo aunque incómodo, que afortunadamente desaparece con el agua, porque si no ocurriera así, los dedos, las ropas, los muebles, suntuosos o modestos, el umbral de las casas, todo estaría señalado con su mancha imborrable.¹⁰²

Si noti come il doppio asse temporale della narrazione corrisponda all’impiego dei verbi principali rispettivamente nei tempi del passato remoto (il *préterito*

⁹⁹ “Hotel Florida, Plaza del Callao”, in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 23-35.

¹⁰⁰ Cfr. Beltrán Almería, Luis, “Hotel Florida, plaza del Callao y el simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga”, <http://riff-raff.unizar.es/files/zuniga.pdf>. L’analisi dello studioso differisce da quella presentata in questa sede per la rilevanza che, nello specifico, egli concede alle tematiche di caso e destino e al simbolismo dell’uomo inutile e della donna fatale.

¹⁰¹ Widmann, Claudio, *Il simbolismo dei colori*, cit., p. 91.

¹⁰² “Hotel Florida, Plaza del Callao”, in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 23.

indefinido di *fui, conté*) e del trapassato prossimo (il *pretérito pluscuamperfecto* di *había llegado, había ocurrido*). Il protagonista-testimone riporta gli avvenimenti quando questi sono ormai giunti a conclusione e, sfruttando a suo favore l'omissione di un evento a essi precedente, si concentra sulla descrizione del sangue che, da elemento secondario e oggetto dell'evento omesso, passa, così, al primo piano dell'intreccio. Agli occhi del protagonista, il sangue è un liquido vitale che, però, crea anche disturbo, in cui ritroviamo l'originaria dicotomia di energia creatrice e forza distruttrice, in questo modo proiettata sull'intero accadimento. Il *líquido de brillante color* è portatore di una straordinarietà e di un'eccedenza di senso che trascende la dimensione oggettiva e a cui il protagonista, nonostante gli sforzi, non può che piegarsi: apparentemente, infatti, il sangue può essere lavato via agilmente ma la sua *mancha imborrable* persiste. Allo stesso modo, l'evidenza materiale di un avvenimento non può essere negata solo perché lo si è taciuto: ecco che l'immagine del sangue che fluisce dal corpo umano e si diffonde nell'ambiente circostante (omessa e poi recuperata in analessi), permane con forza nella sua mente e aleggia come un oscuro presagio con il quale i personaggi dovranno scontrarsi, poiché: «Eran meses en que cualquier hecho trivial, pasado cierto tiempo, revelaba su aspecto excepcional que ya no sería olvidado fácilmente»¹⁰³.

Proseguendo nell'analisi dell'incipit, è qui introdotto il terzo personaggio del racconto attraverso il riferimento che il narratore ne fa impiegando il pronome personale *la* (la variante madrileña del più comune *le*): dopo la presentazione generale dei fatti¹⁰⁴, il pronome assume dei contorni maggiormente definiti quando è finalmente sostituito dal nome proprio Nieves, la seducente infermiera alla quale è sentimentalmente legato il narratore ma che subisce il fascino del

¹⁰³ *Ivi*, p. 30.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 24-25: «como dos insensatos o unos alegres vividores, echamos a andar hacia Callao para que gozase de todo lo que veía – escaparates rotos y vacíos, letreros luminosos colgando, puertas tapadas con sacos de arena, farolas, en el suelo –, muy diferente de lo que él conocía al venir de un país en paz, rico y libre, porque a nosotros algo fatal nos cercaba, pesaba sobre todos una inmensa cuadrícula de rayas invisibles, cruzando tejados, solares, calles, plazas, y cada metro de tierra cubierto de adoquines o ladrillos era un lugar fatídico donde la muerte marcaba y alcanzaba con un trozo de plomo derretido, una bala perdida, un casco de obús, un fragmento de cristalera rota, un trozo de cornisa desprendida, una esquirla de hierro rebotada que atraviesa la piel y llega al hueso y allí se queda».

commerciante francese poco dopo averne fatto conoscenza¹⁰⁵. In riferimento a Nieves, riteniamo necessario rilevare che, se da una parte, il protagonista cerchi di prendere le distanze dall'elemento sanguineo, al contrario, esso è parte integrante della vita della donna: a conseguenza della sua professione, verosimilmente "si sporca" di continuo le mani con questo liquido caldo veicolo di vita e di morte e, dunque, ometterne la presenza non può cancellare il legame naturale che, in realtà, la unisce al sangue. Ci sembra opportuno segnalare che tale relazione rimanda alla dicotomia originaria di passione e crudeltà incarnata proprio in Nieves, giacché la sua persona sintetizza la medesima ambiguità di fondo del sangue e del rosso che andrà manifestandosi gradualmente lungo l'intero asse narrativo, fino al tragico climax finale che il narratore omette e si limita a evocare.

La figura femminile, inoltre, presenta diverse analogie con il simbolismo del rosso notturno matriarcale, il colore per eccellenza della vita, della passione e dell'anima, che però, si ricopre di funebri valenze nel momento in cui viene sparso¹⁰⁶, considerazione questa che sembra confermare la nostra ipotesi interpretativa sul personaggio di Nieves. Al rosso matriarcale è contrapposto il rosso diurno della figura maschile, al contrario, più prossimo al cromatismo del bianco e dell'oro: esso è la forza vitale capace d'illuminare ogni cosa, è l'energia dell'ardore, è l'eros e le virtù guerriere¹⁰⁷. Nell'intreccio, alla donna sono opposte ben due figure maschili che, contraddittoriamente, incarnano le qualità del rosso diurno: il protagonista e Hiernaux sono, infatti, predisposti all'amore e alla passione e in particolare il francese è descritto come un uomo energico e dinamico. L'eros domina su entrambi, seppur la massima manifestazione si abbia in Hiernaux, una persona dal carattere gioviale¹⁰⁸ che si rapporta alla nuova situazione di guerra con leggerezza tanto che lo stesso narratore, divenuto suo accompagnatore, percepisce fin dai primi istanti lo scarso interesse riguardo agli

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 27: «atraída – tal como pensé más tarde –, por ser lo opuesto a lo que todos éramos en el 38, tan opuesto a lo que ella hacía en el hospital, a las esperas en el refugio, a las inciertas perspectivas para el tiempo venidero».

¹⁰⁶ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Rosso" in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., p. 300.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 301.

¹⁰⁸ "Hotel Florida, Plaza del Callao" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 24: «La respuesta inspiraba confianza por la simpatía que irradiaba aquel tipo, un hombre que entra en una ciudad sitiada, baja del coche mirando a todos sitios, divertido, aunque les habían tiroteado al cruzar Vaciamadrid, y propone ir a pie al hotel por la Gran Vía, un cañón soleado».

affari. Il francese trascorre il suo tempo visitando Madrid¹⁰⁹ e dedicandosi alla scoperta dei piaceri terreni di cui, nonostante l'ambiente precario, può godere:

Miraba fijo a las muchachas que iban en el Metro o por la calle; lo mismo parecía comerse a Nieves con los ojos, de la misma manera que se había inclinado hacia las dos chicas la tarde en que llegó, cuando íbamos hacia el hotel Florida y delante de los cines aparecieron dos muchachas jóvenes [...] al salir del hospital me contó que había descubierto en su hotel una empleada bellísima [...]. Otras curiosidades llenaban los días del francés, distraído de la ciudad devastada que a todos los que en ella vivían marcaba no en un hombro, como a los siervos de la antigüedad, sino en el rostro, de forma que éste iba cambiando poco a poco y acababa por extrañar a los que más nos conocían.¹¹⁰

Tale frammento offre due nuove prospettive d'analisi. In prima battuta, il rosso della passione e dell'amore, se non controllato, è capace di trasformarsi in istinto di potenza spropositata che conduce alla passione cieca, all'egoismo e all'odio¹¹¹. La propensione naturale di Nieves per il sangue e la predisposizione dello straniero verso il godimento dei piaceri fisici ci autorizzano a ritrovare nel sangue quell'eros travolgente e cieco che li condurrà verso il tradimento prima e la catastrofe conclusiva poi, momento ultimo di una storia in cui non vi è spazio per la vita ma unicamente per l'odio e la vendetta. L'ambivalenza del sangue, dunque, è rafforzata dalla parallela dicotomia del rosso: la passione è tanto travolgente che finisce per privare i personaggi della vita stessa¹¹². Inoltre, le parole del protagonista, «la sangre no era mía», sembrano essere, in realtà, una formula rituale per esorcizzare la morte, sebbene la potenza del sangue gli consenta di fluire dal corpo umano e d'invadere lo spazio circostante. Il sangue è una presenza costante, scorre per le vie della città, impregna gli abiti e le mura degli edifici ma anche il *textus*. Un simile scenario funereo si presenta agli occhi del protagonista e di Hiernaux durante le loro passeggiate nella Madrid bombardata:

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 25: «le llevaba de un extremo a otro, del barrio de gitanos de Ventas a las calles de Argüelles obstruidas por hundimientos de casas enteras, de las tapias del Retiro frente a los eriales de Vallecas, a las callejas de Tetuán o a los puestos de libros de Goya, al silencio de las Rondas vacías como un sueño».

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 28-29.

¹¹¹ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Rosso" in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., p. 302.

¹¹² Camporesi, Piero, *Il sugo della vita*, cit., p. 98.

Luego me había acompañado en recorridos por muchos sitios, vio las casas rajadas, de persianas y balcones reventados, las colas de gente apiñadas a cualquier hora a la espera del racionamiento, los parapetos hechos con adoquines por los que un día saldrían los fusiles, disparando, presencié bombardeos, las manchas de sangre en el suelo, las ambulancias cruzando las calles desiertas, el rumor oscuro del cañoneo lejano, pero nunca nos habíamos vuelto a hablar de aquella tarde, de lo que había ocurrido unos minutos antes de bajar él del coche: un presagio indudable.¹¹³

Nonostante lo si possa rimuovere materialmente, il sangue è in grado di persistere, come se possa trascendere la materialità e trasformarsi in oscuro presagio (*mancha imborrable*, di nuovo). Sulle mani del protagonista, è il segno tangibile dell'onnipresenza della guerra che, al pari di un'epidemia, è stata in grado di contagiare un intero paese e i suoi abitanti, vittime inermi che devono accettare il loro destino comune. Riprendendo e sviluppando l'osservazione di Fernando Valls riguardo ai racconti di *Capital de la gloria*, è da notare che la consapevolezza della dimensione collettiva della tragedia del conflitto emerge già in *Largo noviembre de Madrid*, per cui «los personajes se sienten partícipes de un conflicto que afecta a toda una colectividad y tienen una cierta conciencia de formar parte de un destino común»¹¹⁴.

L'unione di sangue, amore e guerra segna, pertanto, l'intero asse narrativo: il liquido corporeo è sia il mezzo attraverso il quale il conflitto acquisisce materialità e concretezza, sia l'elemento che ne attesta la presenza nel cronotopo, macchiandolo di morte e distruzione. Nel transfer dalla dimensione corporea alla realtà oggettiva, il sangue cambia stato e, da calore primordiale della fecondazione, si trasforma in fredda attestazione della morte. Il suo spargimento incontrollato rinnova la memoria tragica di ciò che è stato e testimonia il concludersi drammatico dell'esistenza tanto che, solo nel finale, il narratore è in grado di comprendere quanto ha vissuto:

¹¹³ “Hotel Florida, Plaza del Callao” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 30.

¹¹⁴ Valls, Fernando, “El profundo bosque sombrío del alma: la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga”, cit., p. 18.

todo había perdido su lógica urgencia menos la espera enervante, porque me sentía en dependencia con la suerte de aquel hombre, por conocer yo bien la ciudad alucinante donde había entrado con su maletita y su jovialidad. Aunque dudo de si somos responsables del futuro por captar sutiles presagios destinados a otras personas a las que vemos ir derechas a lo que es sólo augurio nuestro, como aquel del obús que estalló en la fachada de la joyería y extendió su saliva de hierro en torno suyo hasta derribar al hombre cuyos gritos me hicieron acudir y ver que la cara estaba ya borrada por la sangre que fluía y le llegaba a los hombros; le arrastré como pude hasta la entrada del café Gran Vía, manchándome las manos igual que si yo hubiera cometido el crimen, y la acera también quedó con trazos de vivo color rojo que irregularmente indicaban de dónde veníamos, y a dónde debía yo volver impregnado de muerte en espera de unas personas a las que contagiaría de aquella epidemia que a todos alcanzaba.¹¹⁵

Si osservi come il protagonista, fin dal principio degli eventi, sia stato diretto verso un significato secondo che è in grado di capire ripercorrendo le tappe di quanto vissuto, analizzando e interpretando i dati a sua disposizione e accettando, infine, la forza del simbolo sanguigno. È importante evidenziare, inoltre, come il cambiamento a cui i personaggi sono sottoposti sia il medesimo cambiamento fisico e morale presente nella totalità del *corpus*, la diretta conseguenza della guerra a causa della quale le persone si trasformano in sconosciuti per i propri cari. Trascinati «en todo aquel desastre que se nos venía encima [...] en medio del remolino»¹¹⁶, i personaggi assistono allo sconvolgimento delle loro vite, unite tra loro dal sangue nell'accezione più negativa di fuoco distruttore, simbolo della passione infernale e della vendetta opposte alla vita, al quale non ci si può ribellare e che bisogna accettare poiché a sua volta anch'esso dipendente dall'incomprensibile storia: «la culpa era de la guerra, que a todos cegaba y arrastraba a la ruina»¹¹⁷.

¹¹⁵ “Hotel Florida, Plaza del Callao” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 32-33.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 35.

¹¹⁷ *Ibid.*

3.1.2. CUPIDIGIA ED EROS IN “JOYAS, MANOS, AMOR, LAS AMBULANCIAS”

Il *principium mortis* irrorà numerose trame del testo e si conferma un elemento costante del cronotopo a causa del suo invadere gli spazi, le persone e le cose. Nel suo cammino, particolarmente significativa è la valenza mediata dagli elementi artificiali e corporei, come in “Joyas, manos, amor, las ambulancias”¹¹⁸: qui il sangue si carica di svariati sensi che denotano differenti oggetti, i quali, a loro volta, vedono potenziata la loro carica negativa proprio poiché macchiati dal liquido funereo.

Il titolo ci consente d’individuare gli elementi principali su cui si regge la diegesi, così come lo spazio che funge da ambientazione per le vicende narrate. Gioielli, mani e amore convergono nel luogo drammatico di un ospedale cittadino, uno come tanti, di cui il narratore non rivela il nome, rappresentato dal mezzo per eccellenza dei presidi ospedalieri, le ambulanze. Un dato significativo è l’enumerazione dei primi tre elementi, privi dell’articolo, al contrario del quarto, *las ambulancias*, come se l’autore intendesse sottolineare la rilevanza del cronotopo già prima di dedicarsi alla narrazione dei fatti, “gettando” un senso ulteriore. Inoltre, in riferimento a quanto osservato pocanzi riguardo all’ambiente ospedaliero, nasce immediato il collegamento con l’anonimo ospedale di “Hotel Florida, Plaza del Callao” e, soprattutto, con il personaggio femminile di Nieves, che ritroviamo di nuovo nelle vesti di protagonista. Non c’è dato sapere se si tratti della stessa Nieves, di quella donna passionale e vendicativa dalla quale ci siamo appena congedati, ma le somiglianze tra i due personaggi sono notevoli¹¹⁹, così come i valori simbolici a essi collegati e il conseguente effetto di ridondanza che lega i due racconti.

¹¹⁸ “Joyas, manos, amor, las ambulancias” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 155-169.

¹¹⁹ L’analisi dei due racconti che la vedono protagonista non ci consente di affermare con sicurezza che il personaggio delineato dai narratori sia lo stesso, sebbene le analogie tra i due personaggi siano abbastanza evidenti, come nei seguenti passaggi in cui la donna è descritta con «proporciones amplias y macizas» (“Hotel Florida, Plaza del Callao”, p. 31) e poi, parallelamente «proporciones de gran tamaño, pero de perfecta armonía» (“Joyas, manos, amor, las ambulancias”, p. 158).

Data la densità del materiale narrativo, è necessario precisare che il sangue è un elemento secondario della narrazione, sebbene imponga la sua presenza grazie alla macchia mortale che impregna gli oggetti e le persone e, in particolare, le mani dei protagonisti. Non è necessario che il narratore si riferisca esplicitamente al sangue poiché lo spazio, gli eventi e gli esistenti si trasformano in suoi contenitori e ne acquisiscono ben presto le proprietà negative. A nostro avviso, “*Joyas, manos, amor, las ambulancias*” è uno dei racconti più controversi di *Largo noviembre de Madrid*: l’allucinazione della guerra si riflette sulla psiche dei personaggi, alterandone la percezione della realtà e consentendo di coglierne la personale e intima crisi poiché combattuti tra le passioni e la difficile quotidianità dell’assedio. I loro pensieri, così come le azioni che compiono quasi all’unisono, si alternano e si confondono in un complicato intreccio di scene sovrapposte e analessi esterne che completano il racconto primo. Nonostante la guerra renda le vite dei protagonisti precarie, notiamo come il desiderio, nelle sue varianti di passione incontrollata e smisurata avidità di ricchezze, li renda capaci di dimenticare la guerra per perseguire la felicità.

E questo è proprio l’atteggiamento, o meglio, la condotta di vita assunta da Nieves, attorno alla quale il narratore costruisce e sviluppa la tematica della cupidigia. Nieves è anche la figura più rilevante ai fini della comprensione della rete simbolica del racconto, non solo se considerata individualmente ma anche come appartenente a un ristretto gruppo sociale in cui è in grado di attivare delle connessioni fra gli altri componenti. Ai fini di un’interpretazione fondata, riteniamo che sia proficuo intraprendere l’analisi del racconto partendo dal cromatismo insito nel nome proprio della donna: Nieves, infatti, è il plurale di *nieve*, elemento naturale bianco e gelido. Si è osservata in precedenza la stretta relazione, si è detto “quasi naturale”, che vede il personaggio unito al sangue, una relazione che si ripresenta anche in questo racconto perché la donna è ancora un’infermiera. Se, da una parte, tale legame sanguigno conferisce alla figura una profonda valenza negativa riguardo all’eros e alle passioni violente, si noti, però,

che il rosso rientra anche nella simbologia generale del bianco¹²⁰ e aiuta, in questo modo, a completare il “profilo simbolico” di Nieves: le due tonalità, infatti, s’incontrano e la prima cede il passo alla seconda nel compiersi dell’alba, cosicché il bianco rimanda alla precedenza della morte sulla vita e ogni nascita è una rinascita. La nefandezza si ha, inoltre, sia nel bianco dell’Ovest del mondo lunare (freddo e femminile), sia in quello dell’Est (opposto al sole), ovvero nel colore dell’alba in cui l’essere è sospeso e del momento delle persecuzioni e degli attacchi che precede la venuta del rosso; nonostante il bianco primordiale indichi la purezza, quindi, esso non è positivo ma negativo, passivo e sintomo di qualcosa che ancora non è giunta a conclusione¹²¹. Queste rapide nozioni ci consentono d’inferire che il personaggio di Nieves riunisce una serie di caratteristiche negative che vediamo presentarsi nell’effettivo susseguirsi degli eventi poiché la donna si oppone con forza a quella simbologia cromatica del bianco che avrebbe potuto indicarne, al contrario, la bellezza e l’adesione alla dimensione diurna e della luce¹²². Inoltre, Nieves non raffigura la successione tra il bianco e il rosso poiché in lei i due colori sono legati da un sottile filo di morte, non si escludono ma si alternano di continuo, ponendo l’accento sulla vanità delle ricchezze terrene.

Sono le parole della donna, riportate sotto forma di discorso diretto dal narratore eterodiegetico, ad aprire il racconto, e attestano quella che è una vera e propria ossessione per i gioielli: «Daría años de vida por tener muchas alhajas, por llevar las manos cubiertas de sortijas y que me doliera el cuello por el peso de los collares»¹²³ dice, rivolgendosi a una collega. In realtà, Nieves indossa solo una semplice «bata blanca cerrada hasta el cuello»¹²⁴, la sua uniforme da lavoro, e ben presto può scorgere:

la manga manchada con redondelitos de un rojo oscuro ya seco, de los que también había en el suelo, en el pasillo, delante de las escaleras y en la puerta del patio donde dejaban las camillas unos minutos, muy poco tiempo,

¹²⁰ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, “Bianco” in *Dizionario dei simboli, 1: A-K*, cit., pp. 145-146.

¹²¹ *Ivi*, p. 146.

¹²² Widmann, Claudio, *Il simbolismo dei colori*, cit., p. 264.

¹²³ “Joyas, manos, amor, las ambulancias” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 155.

¹²⁴ *Ibid.*

pero el suficiente para que debajo, a veces, se formara una mancha que luego el portero lavaba con cubos de agua.¹²⁵

L'accostamento dei gioielli al sangue ci conduce verso un ulteriore livello interpretativo: il liquido funereo li carica di un'accezione negativa e i semplici ornamenti preziosi segnalano la vanità e la superficialità dei desideri terreni¹²⁶. Nieves sogna di potersi ricoprire di gioielli, di pietre preziose, d'oro e di diamanti, d'adornare il proprio corpo (in particolare le mani e il collo) con lucenti ornamenti, in un'infinita *vanitas vanitatum* in cui tutto si accumula, si confonde e si sovrappone, attestando la transitorietà della condizione umana¹²⁷. A tale proposito, sono considerevoli le analogie tra l'infermiera e l'allegoria della Ricchezza, rappresentata come una donna vestita d'oro e privata della vista a causa dei suoi vani desideri¹²⁸. Parallelamente, la punizione che sembra essere stata afflitta a Nieves è la ricerca disperata della felicità nei beni materiali¹²⁹, in oggetti che riesce a ottenere grazie alle relazioni che intraprende con diversi uomini. La preziosità primordiale dell'oro, la sua luce e la sua perfezione degradano in un'esaltazione smodata dei desideri e nella miseria morale, fisica e psicologica¹³⁰.

Le mani, in tale prospettiva, sono il mezzo che le consentono di svolgere quotidianamente il suo lavoro e sono, soprattutto, la parte del corpo che con

¹²⁵ *Ivi*, p. 156.

¹²⁶ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Giorno" in *Dizionario dei simboli, 1: A-K*, cit., pp. 514-515.

¹²⁷ Malaguzzi, Silvia, *Oro, gemme e gioielli*, cit., p. 64

¹²⁸ *Ivi*, p. 62.

¹²⁹ Cfr. "Patrulla del amanecer" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 77-83. Qui è narrata una situazione analoga a partire dall'immagine di un bracciale d'oro e diamanti: sottratto ad un fascista durante una perquisizione, viene portato poi a casa da un repubblicano che lo mostra, soddisfatto, ai figli e all'amante. I ragazzi, troppo piccoli per capire quello che è successo, vedono come la donna rifiuti l'oggetto e sia visibilmente scossa e indignata per aver ricevuto in dono un bracciale che è frutto di un crimine la cui ragione, in realtà, è da ricercarsi a monte nell'antica disparità tra classi sociali, per cui gli umili cercano di sfogare il loro odio verso chi è più potente attraverso l'emulazione, seppur con scarsi risultati. Come evidenziato dal narratore: «Quizá el padre creyó que podía cambiar la joya en felicidad y no sabía que el oro está maldito por el uso que hacen la vanidad y la codicia» (p. 83). Ancora una volta, il desiderio di ricchezze conduce alla rovina colui che non è capace di servirsi dei beni materiali con criterio.

¹³⁰ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Oro" in *Dizionario dei simboli, 2: L-Z*, cit., p. 165. In Africa Occidentale, l'oro è considerato il metallo regale per eccellenza, estremamente resistente e simboleggiante la conoscenza: si trova sotto undici strati di terre e minerali e conduce alla felicità se impiegato con criterio per giungere al sapere; diversamente, causa la rovina di chi lo possiede.

maggior entusiasmo immagina di poter adornare con degli anelli preziosi. Doveroso è, a proposito, ricordare che la simbologia della mano rimanda all'attività, alla potenza, al dominio, al possesso e all'invocazione¹³¹, caratteristiche che vediamo presentarsi in Nieves nella routine di tutti i giorni. Il frammento che apre il racconto, ad esempio, la vede impegnata a soccorrere un paziente e la descrizione è consona a una donna nel pieno delle sue capacità, attiva e perfettamente inserita nel contesto lavorativo di cui fa parte¹³². Le sue mani sono in perenne contatto con gli strumenti da lavoro e sono l'immagine grazie alla quale l'istanza narrativa la collega contrastivamente a un altro personaggio, il dottor Hidalgo. Il narratore passa dalla descrizione della donna a quella del medico concentrando l'attenzione sugli arti dell'uomo, sui quali sembrano essere ormai evidenti i segni del tempo:

El médico se quedó un momento mirando lo que hacía éste, cómo el agua espumosa y rojiza corría sobre el cemento hacia un sumidero tapado con una rejilla, parecido a una reja de ventana, como tenían antes los conventos, las cárceles, los hospicios, unas rejas grandes y pesadas a las que se aferraban las manos para medir la dureza del hierro, manos que encendían una cerilla; él levantó despacio la suya hasta la altura de los labios y del pitillo, a cuyo extremo acercó la breve llama amarillenta y móvil, pero ahora no tenía el temblor propio de tan inestable elemento, sino otro más acusado, inconfundible, de vejez.¹³³

Le azioni compiute dai personaggi all'interno dell'ospedale accadono in parallelo e, sin dai primi frammenti del racconto, la narrazione suggerisce una relazione segreta tra i due. Le mani, inoltre, legano i personaggi sul doppio piano lavorativo e corporeo: la mano sinistra dell'infermiera rappresenta l'operatività e la funzionalità laddove le mani del medico non gli sono più utili per il ruolo che ricopre. Con le mani, inoltre, Nieves si spoglia dei propri vestiti ogni qual volta

¹³¹ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, "Mano" in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., pp. 61-66.

¹³² "Joyas, manos, amor, las ambulancias" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 155: «Apartó los algodones con las pinzas, los echó en el cubo casi lleno y se quitó el guante de goma de la mano izquierda para colocar las yemas del índice y del pulgar en el cuello del hombre, a ambos lados de la tráquea y retenerlos allí unos segundos, quieta, sin respirar».

¹³³ *Ivi*, p. 156.

incontra Hidalgo¹³⁴, riceve i gioielli che le sono offerti e si lascia andare ai rapporti con i vari uomini che possono soddisfare il suo desiderio incontrollato di lusso. Da una parte troviamo, così, la giovinezza e dall'altra l'età adulta: Nieves è forte e dinamica mentre il dottore appare affaticato e provato dagli anni, nonché dai turni estenuanti in ospedale a causa dei quali «se contempló los dedos porque aquel temblor podía muy bien no ser anuncio de otra cosa, sino de mero cansancio, de las horas pasadas en el quirófano»¹³⁵. La preoccupazione e la paura dettate dai primi sintomi di un probabile decadimento fisico, il quale si rifletterebbe anche sulla sua relazione passionale con Nieves, sono accentuate da un incubo in cui subisce l'amputazione di entrambe le mani poiché «“No te sirven para nada”»¹³⁶, a detta del suo aguzzino onirico. Hidalgo decide di sfogarsi con un collega, nella speranza di poter esorcizzare un timore che lo accompagna in qualsiasi momento della giornata: nonostante la sua preparazione¹³⁷, egli potrebbe ormai essere un uomo la cui debolezza lo condannerebbe all'inerzia.

L'infralettura dell'intreccio è complicata da una narrazione condotta, si è detto, attraverso scene parallele e analessi esterne. Entrambi gli espedienti ci conducono verso l'ambiguo rapporto, sottilmente evocato, tra Nieves e Hidalgo, ma anche tra Nieves e il collega del dottore, un medico senza nome. Nieves, con la sua carica simbolica negativa, è l'anello di congiunzione i due uomini, inconsapevolmente accomunati dalla passione cieca verso una donna che vogliono rendere felice. Tale rapporto è reso ancora più controverso dall'immagine funesta delle mani, le quali, da strumento di potere, diventano la testimonianza di tutto ciò che è materiale, vano e non più funzionale, passando per la macabra elaborazione che di esse è offerta nell'incubo. Non sembra una casualità che il sogno «muy raro, casi desagradable»¹³⁸ sia poi raccontato dal medico senza nome a Nieves e che il

¹³⁴ *Ivi*, p. 158: «Como otras veces, ella se subiría la falda para quitarse el uniforme con el movimiento procaz aprendido quizá cuando empezaba a ser mujer y que habría repetido mucho no sólo como seducción, sino para satisfacer su vanidad de mostrar súbitamente proporciones de gran tamaño».

¹³⁵ *Ivi*, p. 157.

¹³⁶ “Joyas, manos, amor, las ambulancias” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 157.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 158-159: «su conciencia de cirujano experto, primero atendiendo a los milicianos heridos en la Sierra, luego a la población civil como un buen operador».

¹³⁸ *Ivi*, p. 164.

turbamento sia uno stato d'animo condiviso. Hidalgo, il collega e la donna appaiono unificati sotto il segno negativo degli arti poiché tutti e tre sono occupati dalla ricerca disperata della felicità, da raggiungere attraverso il godimento di piaceri vani che, con estrema facilità, possono però sfuggire al loro controllo.

A tale proposito, il racconto primo è arricchito da un racconto secondo che vede coinvolto il medico anonimo e il fratello. L'aspra lotta verbale tra i due, riportata dal narratore attraverso un corposo frammento in discorso diretto, è, in realtà, il ricordo del primo: l'opposizione col fratello si era fatta palese quando, poco dopo la morte della madre, i due avrebbero dovuto dividersene l'esigua eredità, consistente in pochi effetti personali e, non a caso, gioielli. Lo scontro risulta particolarmente acceso¹³⁹ e il medico viene accusato di gravi mancanze nei confronti della famiglia e della madre, tanto che il fratello gli si rivolge duramente manifestandogli tutto il suo disprezzo: «¡Canalla! ¡Mal hermano!»¹⁴⁰. Nel più generale contesto bellico, è evidente che la divisione¹⁴¹ evoca il simbolismo di Caino¹⁴² e la *lucha cainita* che è la guerra civile spagnola. Anche questi fratelli sono mossi nelle loro azioni dall'egoismo e dalla cupidigia, due sentimenti che, allo stesso tempo, spingono la stessa Nieves a servirsi dell'eros per soddisfare la sua sete di ricchezza e di effimera felicità, la quale sarà messa in discussione proprio dall'inquietante presenza delle mani dell'incubo:

¹³⁹ *Ivi*, pp. 161-164: « —¿Para eso vienes? No nos vemos en tantos meses, ni me llamas ni te importa si me mata un obús, y cuando vienes, ¿es para eso? [...] —¿No ves que estoy enfermo y me obligas a hablar más de lo que puedo? [...] —¿Dónde están las alhajas de mamá? – casi le gritó esta vez, porque se vio con las manos llenas de joyas, dejándolas caer sobre el cuerpo ancho y prominente de Nieves, haciéndole cosquillas con los colgantes y las cadenitas doradas. —No, no me preguntes de esa forma, no tienes derecho. Eres un mal hermano, me ves enfermo y vienes a torturarme. [...] —¡Estúpido! No te digo que aquí no tienes nada que hacer, que no vengas a fastidiarme... Mamá no te dejó nada, no te quería, ni se acordó de tí cuando murió [...] —¿Pero te atreves a preguntarme? Eres un miserable. Ahora vienes a arrancarme lo poco que me queda cuando estoy enfermo y solo. Vete de aquí. No me sacarás las alhajas».

¹⁴⁰ “Joyas, manos, amor, las ambulancias” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 164.

¹⁴¹ Cfr. “Campos de Carabanchel” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 171-180, racconto che ha per protagonisti due giovani fratelli in lotta a causa di un'eredità e in cui è possibile rintracciare il simbolismo di Caino. La vicenda è narrata in prima persona proprio da colui che, tra i due, assume le vesti dell'assassino, ideatore di un perfido piano per condurre il fratello alla morte. Se è vero che l'invidia e la cupidigia trasformano il ragazzo in carnefice, è da sottolineare, però, che è il medesimo desiderio di arricchimento, in realtà, a condurre il fratello Pablo verso il tragico epilogo.

¹⁴² Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, “Caino” in *Dizionario dei simboli, I: A-K*, cit., pp. 169-171.

¿Por qué la habría contado eso? ¿Qué intención tenía al venir a decírla aquello tan raro? Un hombre que no servía para nada..., ¿y a ella qué? Algo quiso decirle, como una advertencia o un consejo, probablemente relacionado con su trabajo, pero ¿qué podían recriminarla? ¿Que no servía para qué? Como si no mereciera las alhajas y tomase ese pretexto para guardárselas, diciéndole que no servía, que estaba muerta.¹⁴³

Nel finale, la morte sembra imporsi su eventi ed esistenti con l'arrivo all'ospedale di un'ambulanza, un evento a conseguenza del quale i tre personaggi devono abbandonare i propri pensieri per fare ritorno alla quotidianità della guerra. Le mani vedono ora confermata la loro carica negativa, macabra e funesta, in unione a quell'ambulanza che, irrompendo in un mondo fatto di superficialità e vani sentimenti, li obbliga confrontarsi con la realtà della guerra perché il conflitto è una situazione dalla quale non possono rifuggire e che non possono negare: «la llegada de una ambulancia, el tintineo claro y neto dejó los oídos despiertos para percibir en otros barrios muy distantes los estallidos en serie de las ametralladoras antiaéreas»¹⁴⁴. Il narratore descrive Nieves, il medico e Hidalgo per la prima volta insieme, come se fossero arrivati a una sorta di resa dei conti finale, chiamati a rispondere delle proprie azioni. Le figure, però, si confondono in una straniante polifonia di voci e d'identità che attesta il marasma dell'epoca e le più profonde debolezza dell'animo umano:

Nieves salió al pasillo y tras ella fue el médico y en el rellano de la escalera se detuvieron junto al doctor Hidalgo, que estaba allí escuchando lo que pasaba en el piso bajo, atento a una llamada de ayuda del equipo de guardia al que se esforzaría en demostrar su pericia, la seguridad de las manos, que fuertes y rojizas se tendían hacia las alhajas en su estuche, y pensó en cortar de un hachazo aquellas manos, las de su hermano, sí, otras no: sería una pesadilla terrible si fueran de mujer, yertas, esqueléticas, azuladas, cubiertos los dedos de anillos, por lo que ella daría la vida, ponerlos juntos y probárselos delante de un espejo en las manos que tanto se cuidaba, de las que él no podía decir que no sirvieran para nada, y una vez tras otra probaba, extendiendo el brazo y comprobando que no temblaban, que conservaban un pulso perfecto, pese a la mala intención del hermano envidioso que aún le oía gritar: «¿Qué razón tenía madre cuando dijo que no serías más que un

¹⁴³ “Joyas, manos, amor, las ambulancias” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 167.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 168.

medicucho!»; pero ella se las reclamaría porque se las prometió, aunque no comprendiese aquello de «no te sirven para nada», era una maldición ahora ya bordeando la madurez, sin haber logrado la cátedra, en medio de una guerra que le arrollaría con sus compromisos, siempre con el riesgo de que la descubriesen desnuda en la habitación olvidada de todos, esperando una nueva pulsera o un anillo.¹⁴⁵

Passione, odio, egoismo e vendetta: sono questi i sentimenti di cui il funereo elemento corporeo delle mani, in unione al sangue e ai gioielli, si fa carico, quasi a segnalare la presenza di una guerra che sembra poter essere dimenticata ma che è capace di travolgere tutto ciò che incontra lungo il suo cammino.

3.1.3. “MASTICAN LOS DIENTES, MUERDEN” E LA BESTIALITÀ UMANA

La latenza del conflitto è all'origine di una situazione di crisi perenne che, nei racconti della trilogia, assume forme violente e particolarmente inquietanti quando la guerra irrompe nella diegesi sotto forma di un altro elemento corporeo legato, come il sangue, alla morte: si tratta dei denti, il cui simbolismo rimanda all'aggressione e all'accanimento¹⁴⁶ e da considerarsi tra le immagini più pregnanti dell'intero *corpus*. Il simbolismo privato dell'autore incontra e supera la tradizione simbolica caricando questi organi umani di sensi eccedenti strettamente dipendenti dal testo e dal contesto, al punto che, potremmo dire, essi finiscono per raffigurare l'intera semiosi della guerra nella sua totalità distruttrice.

Per esplorare nei dettagli tale simbolismo, si è scelto il racconto “Mastican los dientes, muerden”¹⁴⁷, rappresentativo sin dal titolo: è interessante notare come l'autore si riferisca all'intera dentatura e non al singolo organo, rendendo evidenti, in questo modo, la forza e la resistenza derivanti dall'unione, cosicché i denti sono, da una parte, uno strumento per assicurarsi il sostentamento e, dall'altra, un potente mezzo d'attacco e di difesa. Nel titolo, inoltre, sembra essere evocata quella che, a nostro avviso, è la bivalenza derivante da questa doppia funzionalità

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 168-169.

¹⁴⁶ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, “Denti” in *Dizionario dei simboli, I: A-K*, cit., pp. 374-375.

¹⁴⁷ “Mastican los dientes, muerden” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 113-128.

degli organi, riassumibile nelle coppie oppositive di “bene-positività” e “male-negatività” ed espressa dalla posizione dei due verbi che si riferiscono al sostantivo. Il presente del verbo *masticar*, infatti, precede *dientes*: in esso è espressa l’azione dello sminuzzare¹⁴⁸, collegata alla funzione primaria del nutrimento per il mantenimento della vita organica. I denti, però, sono anche in grado di *morder*, di conficcarsi in qualcosa¹⁴⁹, un’azione che meccanicamente precede il masticare ma che supera l’elementare necessità del nutrirsi. È questo un atto di forza per cui qualcosa o qualcuno si afferra e si stringe e un’azione in cui sono manifestate la violenza e la forza dell’essere vivente che, a causa di una sollecitazione esterna, risponde con una reazione di difesa o d’attacco. Le due forme verbali collocano in posizione primaria e secondaria due tematiche che, nell’intreccio, sono strettamente legate tra loro e derivano l’una dall’altra: i personaggi, a causa delle difficili condizioni di approvvigionamento dovute alla guerra, assumono delle sembianze animalesche e diventano simili a bestie feroci che, per difendere la propria vita, non esitano ad attaccare e a uccidere i propri simili.

La narrazione è condotta da un narratore eterodiegetico che riferisce i fatti in terza persona, spostando il focus ora su un personaggio, ora sull’altro, creando un notevole effetto di polifonia lungo l’intero asse narrativo, altresì funzionale alla descrizione di una vicenda che vede protagonista non un singolo individuo ma un intero nucleo familiare. Fa parte di questa famiglia un ragazzo al quale, per giovane età e prestanta fisica, è stato affidato l’importante compito di provvedere al sostentamento dei parenti: egli si reca di frequente presso i centri cittadini in cui sono distribuiti i generi di prima necessità ed è proprio in una di queste occasioni che viene descritto come «la figura más alta, erguida sobre sus miradas»¹⁵⁰ e «diferente del tamaño, color, locuacidad, educación, de los demás»¹⁵¹. Successivamente, il narratore ne coglie anche i pensieri, riportati attraverso una

¹⁴⁸ Real Academia Española, “Masticar” in *Diccionario de la lengua española*, cit., p. 1422: «(Del lat. tardío *masticāre*). tr. 1. Triturar la comida con los dientes u otros órganos búcales análogos».

¹⁴⁹ Real Academia Española, “Morder” in *Diccionario de la lengua española*, cit., p. 1494: «(Del lat. *mordēre*. ♦ Conjug. c. *mover*). tr. 1. Clavar los dientes en algo».

¹⁵⁰ “Mastican los dientes, muerden” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 113.

¹⁵¹ *Ibid.*

lunga pausa descrittiva che s'inserisce nel racconto primo e che prende avvio dall'immagine dei sacchi in cui è conservato il cibo che sarà poi ripartito tra la popolazione. Il ragazzo ha in mente la casa familiare, divenuta ormai un luogo spettrale in cui regnano il sospetto e l'invidia:

En el comedor se extendía el olor de la comida, todos iban llegando y se sentaban rápidamente en sus sitios. Tenían bastantes años, pero aún los dientes brillaban al abrir las bocas; relampagueaban cuando, para reír o burlarse, los labios se separaban y dejaban aparecer las dentaduras afiladas, dispuestas a morder en la risa, a desgarrar en las veladas amenazas, a masticar cuando, la boca cerrada, se movían las mandíbulas por los rezos o el mascullar pensamientos privados, contra alguien al que siempre se deseaba devorar.¹⁵²

I componenti del clan sono anziani ma non per questo hanno perso le energie: la loro unica ragione di vita è il cibo, un cibo che consumano con voracità e che attaccano, letteralmente, con i loro denti, a volte brillanti come delle perle o, al contrario, affilati e pericolosi. Con l'unico obiettivo di preservare il proprio benessere, ognuno di loro è mosso da un profondo egoismo che lo allontana dall'unione sanguinea che lo lega agli altri parenti e, allo stesso tempo, lo spinge a cercare un numero sempre maggiore di alimenti con cui nutrirsi, da nascondere poi negli angoli più reconditi della casa affinché nessuno possa trovarli. Più che da esseri umani, la famiglia sembra essere composta da animali in balia d'istinti primitivi e la fame è il fattore scatenante della trasformazione fisica e morale delle persone sia nel caso in cui queste debbano dividere il medesimo spazio mentre aspettano in fila di ricevere la loro razione di cibo («apretados contra la pared y contra su mayor enemigo, pecho contra espalda, brazo contra brazo»¹⁵³), sia nel caso in cui condividano un legame più stretto e vivano sotto lo stesso tetto. La fame e l'istinto di sopravvivenza rivelano i lati più oscuri e inquietanti dell'essere umano.

I denti si trasformano in un'arma da rivolgere pericolosamente contro i propri simili: acuminati, appuntiti e brillanti, manifestano la predisposizione dei

¹⁵² *Ivi*, p. 114.

¹⁵³ *Ivi*, p. 113.

personaggi all'aggressività e, allo stesso tempo, la stretta morsa su tutto ciò che addentano¹⁵⁴. La simbologia del dente ci consente di ritrovare in tale violenza nient'altro che il disperato bisogno di soddisfare gli istinti fisici¹⁵⁵, tanto che il momento del pasto è simile a un macabro banchetto a cui prendono parte dei commensali dall'aspetto mostruoso, degli spettri uniti in un «círculo mágico que formaban con su hambre»¹⁵⁶ il cui pallore è in contrasto con l'oscurità della casa:

Las comidas de cada día eran un festín después de una batalla: los modestos alimentos comunes a todos, repetidos hasta la saciedad, eran los despojos de una hecatombe sobre los que la respiración se inclinaba fatigosa y las miradas se movían con prontitud y los dedos se adelantaban a los tenedores y casi el destello de los cuchillos relampagueaba entre el brillo de los dientes aguzados que igual a garras se tendían hacia la comida humeante en el centro de la mesa.¹⁵⁷

Nel frammento citato, notiamo come il lessico sia ricco di riferimenti ascrivibili al campo semantico della lotta: l'azione del mangiare è una battaglia che si combatte senza sosta; i cibi sono le spoglie di una mattanza condotta con fatica e tenacia; le forchette e i coltelli, infine, sono armi che risplendono tra i denti brillanti e aguzzi come artigli che si protendono verso gli alimenti collocati al centro della tavola familiare, luogo della riunione e del nucleo ma privo, ormai, dell'affetto e dell'amore¹⁵⁸.

In quella che è una lotta per la sopravvivenza, non è un caso che, dopo aver presentato gli aguzzini, il narratore presenti il personaggio destinato a subire l'attacco mortale del branco: contrappunto rispetto a chi l'ha preceduta, la giovane donna che lavora in un negozio collettivizzato e che si occupa della distribuzione

¹⁵⁴ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Denti" in *Dizionario dei simboli, 1: A-K*, cit., p. 374.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 375.

¹⁵⁶ "Mastican los dientes, muerden" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 115.

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 114-115.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 115-116: «Las cucharas entonces subirían a las bocas con rapidez y, para acortar el camino, las cabezas se inclinarían hacia adelante y los sorbidos que como único idioma se oían parecerían una sarta de maldiciones, de jaculatorias diabólicas contra aquella forzada unión, tan insatisfactoria, en torno a una mesa cuyo centro había quedado ya vacío y así amenazaba continuar hasta que la ira de las miradas entrecruzadas de todos hubieran descubierto que allí no había más esperanza y que, efectivamente, estaban condenados a sentir la desoladora hambre, mirándose unos a otros como máxima insatisfacción. [...] La envidia inmovilizaba las caras como camofoes en la oscuridad del comedor».

del cibo è colei di cui s'innamora il più giovane del clan, Alberto. L'identità della ragazza rimane anonima e il narratore poco ci svela a riguardo, tracciando i tratti di una giovane che, come tante, fu coinvolta nella tragedia della guerra. La voce narrante si sofferma, ad ogni modo, sulle mansioni che svolge e in particolare sulle osservazioni maturate durante le ore di lavoro, cosicché il modo coincide col punto di vista della ragazza e poi di nuovo con quello del narratore, esterno ai fatti:

En todas las tiendas, desde que se anunciaba el reparto del género, había visto un estremecimiento desesperado igual que si aquella operación tan sencilla en apariencia fuese un desgarramiento de las entrañas, que unos a otros se lacerasen con dientes de lobo. Pero la mujer estaba sorprendentemente tranquila, complaciente y a la vez severa, sin caer en el remolino de las pendencias, de los gestos amenazadores, de las discusiones.¹⁵⁹

La ragazza è in grado di percepire il clima d'astio e d'odio diffusosi tra la gente, tanto che la semplice distribuzione degli alimenti, dalla prospettiva di chi è affamato, è pari a una lotta: è l'istinto a prevalere sulla ragione, *homo homini lupus*, dunque, una battaglia fino all'ultimo grammo di cibo.

L'anello di congiunzione tra la vittima e il boia è, dunque, Alberto, un ragazzo diverso dai poveri in fila davanti al negozio¹⁶⁰: egli proviene, infatti, da quella che il narratore lascia intuire sia stata una famiglia benestante ora decaduta (il padre «fue senador»¹⁶¹) e che, nonostante la miseria, è ancora legata alle usanze passate, tanto che nessuno sembra porsi alcun scrupolo nel momento in cui si presenta l'occasione per migliorare la propria situazione, raggirare la giovane e sfruttarne la condizione lavorativa.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 117-118.

¹⁶⁰ «Mastican los dientes, muerden» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 118: «Y él la sonreía seguro de que algún día ella le separaría de las personas vociferantes y le aislaría entre todos y le distinguiría por su tranquilidad y su educación, intuyendo que la cortesía era un ropaje digno, un uniforme que se ponen sobre los hombros los elegidos para suavizar las costumbres. [...] las época adversas deben demostrar que las personas han sido formadas en el control que da la urbanidad, control de uno mismo en los momentos peores para diferenciarse de los que son arrastrados por arrebatos o altercados sobre cuál sito ocupaban en la cola o si les habían empujado o no».

¹⁶¹ *Ivi*, p. 126.

Nel concreto, vi è anche un anello che suggella l'unione tra il ragazzo e la donna e, indirettamente, di quest'ultima alla famiglia: esso simboleggia il legame, l'alleanza e addirittura l'attaccamento fedele liberamente accettato¹⁶² all'innamorato, un dono che è accolto con gioia ma che si fa portatore di una tragedia imminente¹⁶³. Considerando la storia della famiglia, è legittimo supporre, infatti, che l'anello abbia un certo valore e che presumibilmente sia d'oro, ipotesi che sembra trovare conferma nell'evolversi drammatico dei fatti in relazione al simbolismo negativo dell'oro. Di nuovo, l'oro è sciagurato e la sua maledizione si estende a coloro che lo possiedono: l'anello diviene sia il simbolo dell'unione d'amore, sia della relazione ingannevole con la famiglia di Alberto, ma anche del tranello che il ragazzo ha teso all'amata. Quasi sul finale della vicenda, il climax raggiunge l'apice della tensione narrativa e tutte le carte sono svelate:

Cultivaba un amor en medio de alarmas y bombardeos, hasta que todas las cartillas de racionamiento de la casa – eran bastantes – se perdieron, y hubo que denunciarlo a la Comisaría, y ella se apresuró a firmar en la declaración jurada para que las dieran de nuevo y las largas explicaciones y la difícil insinuación primera que él la hizo para proponerle aquello fue la situación de su casa. Era peligroso y parecía que lo obtenido no sería proporcional al riesgo, pero a todo se aventuraba por ellos, a los que quería que conociese, antes de lo cual sometió a una lenta preparación, describiendo las cualidades de personas que todo esperaban de él dada su incapacidad física y desvalimiento, por ser el único que podía salir, luchar por conseguir comida.¹⁶⁴

È grazie ad Alberto che il legame di sangue della famiglia si rinnova e l'antica unione familiare si ristabilisce. Uniti dal vincolo di parentela, tutti cercano di

¹⁶² Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Anello" in *Dizionario dei simboli, 1: A-K*, cit., pp. 54-55.

¹⁶³ Cfr. "Anillo de traición" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 115-126. Analogamente, il gioiello offerto dal protagonista del racconto all'amata come pegno d'amore si trasforma nel simbolo della tragedia, di un tradimento doppiamente subito dal giovane da parte sia della sua fidanzata, María, sia del suo amico Leoncio, ferito a morte accanto a lui in trincea durante una battaglia. La metafora di guerra e amore vede il sentimento esaurirsi come un'esplosione della quale, poi, rimane solamente il fumo: «Sí, el amor: una explosión muy dentro estalla, su luz deslumbra pero en seguida deja sólo un humo, triste humo gris – como el de una granada –, al cual, sin tardar, el viento, incluso el más suave, se lo lleva y a poco se esfuma, y nada queda, de él nada queda» (p. 126).

¹⁶⁴ "Mastican los dientes, muerden" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. pp. 123-124.

guadagnarsi, in gruppo, la simpatia della ragazza e Alberto, dal canto suo, è travolto dagli eventi e pone la famiglia al centro delle sue priorità, anche se questo significa assumere un comportamento alquanto discutibile dal punto di vista morale ma, ancora una volta, riconducibile allo sfruttamento del potente verso chi è più debole, antico costume dal quale lui, e neanche i suoi parenti, si possono liberare.

Sebbene il sangue come simbolo esplicito non sia presente nel racconto, è possibile coglierne la silente latenza nel vincolo che lega i componenti del nucleo familiare: quel legame che, inizialmente, era stato spezzato a causa dell'egoismo dei singoli, è ora rinnovato e reso più solido da una forte alleanza che può assicurare la sopravvivenza del gruppo. Ritorna, dunque, seppur solo evocato, il simbolismo del sangue, *principium mortis* che macchia le cose e le persone, rinnovando una tragedia alla quale nessuno può sottrarsi, una tragedia capace di manifestarsi nella quotidianità dell'*intrahistoria* sotto le più svariate forme, ad esempio attraverso un «desagradable contratiempo de los muchos de una guerra»¹⁶⁵ e il conseguente castigo che sembra abbattersi sui colpevoli.

La miseria morale causata dal conflitto, a sua volta responsabile della trasformazione degli esseri umani in bestie feroci, sembra, ad ogni modo, non avere fine. Nell'epilogo – un finale aperto come tanti altri racconti della trilogia – i personaggi sembrano recuperare, almeno in parte, la loro umanità: appaiono timorosi davanti a quelle che potrebbero essere le conseguenze del loro inganno ma il narratore non ci rivela se il pentimento sia sincero o presunto. Colti in uno spensierato quadretto familiare che ricorda gli anni felici della guerra del Marocco, l'irrompere nella quotidianità di un elemento esterno alla casa è il preludio della possibile punizione che sarà inflitta loro, un segnale che accolgono con un'apparente tranquillità e austerità:

Que era grave no había duda, el castigo *llegaría* o no, la interesada *hablaría* claramente o la *retendría* alguna razón – el respeto tal vez –, pero de nuevo en el salón, reunidos en torno a los padres sentados, la espera se prolongó tiempo y tiempo [...] hasta que a las ocho de la noche sonó el timbre en el lejano vestíbulo. Las caras se volvieron hacia allá, con una expresión atónita,

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 128.

y todos, sentados y de pie, compusieron el grupo de una fotografía familiar sorprendidos en agradable reunión de balneario cuando los estómagos ahítos reposan en sillones de mimbre y la conversación versa, despreocupada, sobre la campaña de Melilla.¹⁶⁶ (corsivo nostro)

Non si può avere la certezza che il cerchio si sia finalmente chiuso (si presti attenzione all'uso dei tempi verbali) ma è ragionevole concludere che il simbolismo dei denti, elemento corporeo sul quale è costruito l'intero intreccio, giochi un ruolo di primo piano nell'orientare la comprensione verso un senso eccedente che guardi, da una parte, al sangue e, dall'altra, al contesto bellico di riferimento. I denti si fanno carico degli istinti, paradossalmente, più umani che soggiogano l'uomo e che lo rendono schiavo del proprio ego.

3.2. LA TRIADE “MADRE-CASA-CITTÀ”

Oltre al sangue, nella trilogia è possibile individuare un ulteriore simbolo in cui è esplicitato il dualismo “vita-morte” e che, dunque, è riconducibile alla tematica della guerra civile. La madre, figura che emblematicamente ritroviamo in apertura e chiusura del ciclo, rappresenta, infatti, sia la creazione, sia la distruzione, l'abbandono del ventre materno e il ritorno alla terra e, ancora, essa è la prima forma dell'inconscio in cui l'individuo ritrova tutte le sue esperienze ma anche la morte del proprio Io¹⁶⁷. La figura materna presente nel primo racconto della trilogia, “Noviembre, la madre, 1936”¹⁶⁸, instaura un vincolo ideale con quell'altra madre che, in “Las enseñanzas”¹⁶⁹ chiude il ciclo della memoria. Juan Eduardo Zúñiga affida il proposito memorialista dell'opera a queste due donne che sono, così, chiamate a testimoniare la necessità di ricordare e di contrapporre con forza la pratica attiva del ricordo all'oblio. Entrambe sono portatrici di un messaggio di speranza per il futuro che affidano ai propri figli e, conseguentemente, anche ai posteri. Nonostante il diffuso clima di distruzione e

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 127-128.

¹⁶⁷ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, “Madre” in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., pp. 52-55.

¹⁶⁸ “Noviembre, la madre, 1936” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 9-22.

¹⁶⁹ “Las enseñanzas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 171-178.

negatività che pervade l'intero ciclo, a prevalere, in conclusione, è il vitalismo, un sentimento simboleggiato dalle madri *iluminadoras de las conciencias*¹⁷⁰.

La donna è tra i personaggi dell'*intrahistoria* madrilenas maggiormente esplorati dall'autore ed è presente in numerosi racconti, ora come attante, dunque personaggio principale o secondario, ora come figura assente dalla narrazione ma evocata nel ricordo degli altri personaggi. Molteplici sono i ruoli che essa ricopre, riconducibili al suo essere amante, lavoratrice, ma anche moglie, figlia, sorella e, appunto, madre. Tale protagonismo letterario corrisponde al ruolo di primo piano che le donne effettivamente ebbero durante i tre anni del conflitto, sia nella zona repubblicana, sia nella zona nazionalista: da singole cittadine, volontarie – straniere o spagnole – riunite in associazioni, contribuirono a mantenere alto il morale della popolazione e dello schieramento cui facevano capo¹⁷¹. Sebbene non sia questa la sede per analizzare nei dettagli la questione (oggetto di varie indagini che hanno portato alla luce il ruolo della donna durante la guerra e la dittatura¹⁷²), sarà sufficiente ricordare che numerose furono coloro che presero attivamente parte ai combattimenti al fronte, in particolare andando a ingrossare le fila dell'esercito repubblicano, mentre tante altre pagarono il prezzo più alto della sconfitta non appena terminato il conflitto: da vittime della repressione franchista e perché figlie, mogli o madri, furono le grandi dimenticate della storia che per decenni soffrirono in silenzio a causa del destino incerto dei propri congiunti, a loro volta condannati ai lavori forzati o, nel peggiore dei casi, assassinati¹⁷³.

Non è un caso, dunque, che la trilogia si sorregga su una figura tanto importante per la storia di Madrid¹⁷⁴ e che Juan Eduardo Zúñiga si soffermi sulla condizione della maternità, la quale è vincolata per contiguità semantica al nucleo

¹⁷⁰ Prados, Israel, "La guerra civil de Juan Eduardo Zúñiga: vida latente de ciudad sitiada" in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga, Turia*, 109-110 (2014), p. 211.

¹⁷¹ Per approfondimenti cfr. Preston, Paul, *Colombe di guerra. Storie di donna nella guerra civile spagnola*, Milano, Mondadori, 2006 e il già citato Cervera, Gil, *Madrid en guerra*.

¹⁷² Cfr. Mangini, Shirley, *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española*, Barcelona, Península, 1997; Nash, Mary, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.

¹⁷³ Cfr. Cuevas, Tomasa, *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*, Barcelona, Icaria editorial, 2005; Romeu Alfaro, Fernanda, *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*; 2ª ed., Ediciones de intervención cultural, 2005.

¹⁷⁴ Valls, Fernando, "Capital de la gloria, capital de dolor" in *Juan Eduardo Zúñiga: memoria y fábula (homenaje)*, cit., p.32: «Por obvias razones, la mayoría de los protagonistas son mujeres. Ellas fueron las que vivieron y padecieron en mayor medida la vida de la retaguardia».

familiare. In particolare, in relazione alla madre sono i simboli della casa e della città ad assumere dei tratti spiccatamente antropomorfi e delle caratteristiche riconducibili all'universo femminile e al binomio "creazione-distruzione". Tale ambivalenza è maggiormente accentuata nell'apocalittico cronotopo di *Capital de la gloria*, in cui Madrid e i madrileni sono vittime di un notevole stress psicofisico che è il preludio dell'imminente caduta. Si noti anche come il collegamento *princeps* tra la madre e la capitale sia evidenziato dalla figura etimologica, per cui si ha la ripetizione della radice "madr-" e la copresenza dei due vocaboli all'interno del medesimo campo semantico; così, è rimarcato il legame indissolubile che lega tra loro due tra le immagini più significative dell'intero ciclo.

La correlazione tra gli elementi sopra citati è tale che si potrebbe parlare di una vera e propria triade costituita da "madre-casa-città", così come già segnalato a livello teorico da studi specifici¹⁷⁵. Nelle seguenti pagine, ci proponiamo di dimostrare come i tre simboli siano isomorfi nella misura in cui riconducono alla figura materna e alla relazione che essa intrattiene con il cronotopo. Già Israel Prados ha sottolineato la *maternidad de la casa*¹⁷⁶ e della città, essendo la capitale «un "laberinto" que encierra la destrucción y la muerte, pero también una «fortaleza» que cobija con el abrazo protector de una "madre"»¹⁷⁷.

3.2.1. FUGA E RITORNO IN "EL VIAJE A PARÍS"

Nell'intreccio di "El viaje a París"¹⁷⁸ l'azione prende avvio dall'alterazione della figura tradizionale della madre, la quale, spogliatasi delle vesti di protettrice, assume il ruolo di distruttrice del proprio nucleo familiare e di madre terribile che antepone la sua felicità al benessere dei figli. La situazione delineata rappresenta, di per sé, un interessante esempio dell'accezione negativa della figura materna ed è, inoltre, inserita nella tematica di guerra soggiacente all'intera raccolta. A causa

¹⁷⁵ Cfr. Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, Torino, Utet, 1996.

¹⁷⁶ Prados, Israel, "Introducción", p. 78.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ "El viaje a París" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 27-42.

della particolarità della materia narrativa (in cui, tra l'altro, ritorna la valenza disforica dei gioielli) riteniamo che l'analisi del racconto possa beneficiare di una breve disamina inerente alla tradizione simbolica e i diversi significati assunti dalla madre in particolare in riferimento al dualismo "vita-morte" che la rende affine, da una parte, agli elementi naturali del mare e della terra (e, ricordiamolo, anche al sangue) e, dall'altra, agli spazi della casa e della città. Questa doppia focalizzazione ci aiuterà a far luce sul simbolismo della triade "madre-casa-città" e sulle dinamiche che regolano i tre elementi.

Per comprendere la complessità del personaggio femminile, iniziamo col segnalare la relazione la unisce al mare, elemento in continuo movimento e in perenne trasformazione e rappresentante della vita; il mare è luogo di nascite e di rinascite¹⁷⁹ direttamente connesso all'acqua, a sua volta considerata il principio e il veicolo di qualsiasi forma di vita così come il preludio della morte e di gravi catastrofi¹⁸⁰. La madre è anche legata anche all'elemento terra, passiva e oscura, vergine penetrata dalla vanga o dall'aratro e fecondata dal sangue o dalla pioggia, *Tellus Mater* in grado di donare e sottrarre la vita¹⁸¹. Dunque, le principali caratteristiche della madre la vedono direttamente connessa all'origine della vita e alla sua preservazione, sebbene possa verificarsi anche il caso opposto per cui, da essere benevolo e amorevole, la donna diventi una genitrice terribile e oppressiva nei confronti della prole, la quale, percependo tale pericolo, se ne allontana.

L'ambivalenza "vita-morte" e "fuga-ritorno"¹⁸² si presta a un ampliamento interpretativo in chiave micropsicanalitica, campo in cui è stata esplorata l'analogia tra la madre e i cosiddetti "contenitori individuali e sociali"¹⁸³ di casa e città: sono questi gli spazi che, nel corso dei secoli e nelle più svariate tradizioni culturali, hanno maggiormente accolto e dato forma al desiderio conflittuale

¹⁷⁹ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Mare" in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., p. 67.

¹⁸⁰ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Acqua" in *Dizionario dei simboli*, 1: A-K, cit., pp. 4-7.

¹⁸¹ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Terra" in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., pp. 465-467.

¹⁸² Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., p. 33.

¹⁸³ *Ivi*, p. 20.

dell'uomo di protezione e d'indipendenza¹⁸⁴ col fine di ritornare alla situazione prenatale intrauterina. Il corpo della madre è stato impiegato come modello per eccellenza dell'architettura e dell'urbanistica¹⁸⁵ nel tentativo di riprodurre la fusione primigenia e l'indissolubilità col principio materno. Sia la casa, sia la città sono, pertanto, assimilabili all'utero e ne riproducono la medesima ambivalenza¹⁸⁶ di sicurezza e di minaccia; inoltre, rappresentano i punti di convergenza tra le esigenze interne dell'uomo e quelle ambientali¹⁸⁷ provenienti dall'esterno.

La triade "madre-casa-città" è regolata dal rapporto originario di amore e odio che vincola la madre ai figli e che porta questi ad allontanarsene; il medesimo rapporto definisce, di conseguenza, anche la relazione tra l'essere umano e lo spazio circostante, un "contenitore-utero" corrispondente al corpo femminile¹⁸⁸. I due sentimenti, antitetici, si mantengono vivi proprio in virtù della loro contrapposizione e rendono impossibile un distacco definitivo perché qualsiasi allontanamento contiene in sé il principio del ritorno¹⁸⁹. La casa e la città, in linea generale, sembrano, in questo modo, assolvere al compito di riparo e di protezione originariamente svolto dalla madre, il cui vincolo con i propri figli è talmente profondo da ripercuotersi sull'intera loro esistenza¹⁹⁰.

Nell'intreccio di "El viaje a París", la relazione analogica tra i tre elementi viene stravolta proprio dalla donna: non sono i figli ad allontanarsi da colei che ha dato loro la vita e da cui dipendono, ma è la madre, al contrario, a ribellarsi e a rinnegare la sua condizione di matrice della vita¹⁹¹. Tale decisione conduce la protagonista ad allentare, fino quasi a recidere, i legami affettivi con i propri figli

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 162: «L'essere vivente ha due scelte: o la protezione, la sicurezza, la garanzia di un porto sicuro o l'apertura emozionale, l'indipendenza affettiva, la ricchezza immaginativa. L'una esclude l'altra, ma l'uomo vorrebbe godere invece di entrambe le situazioni».

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 23-32. Il significato simbolico della città, riconducibile al corpo umano, trova le sue maggiori manifestazioni negli agglomerati urbani in cui si hanno elementi sia maschili che femminili; in particolare, il *mundus (locus genitalis)* corrispondeva alla porta per cui si entrava nella città, nell'interno dello spazio edificato.

¹⁸⁶ Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., p. 21.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 20.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 26. Le autrici, nello specifico, si riferiscono alla simbologia di "casa-contenitore-utero" per sottolineare lo stretto rapporto tra i tre elementi nell'urbanistica. L'utilizzo del termine "contenitore-utero" è, nel nostro studio, esteso sia alla casa che alla città per la corrispondenza diretta che, si è visto, entrambi gli elementi instaurano con la figura femminile.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 162.

¹⁹⁰ Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., p. 37.

¹⁹¹ Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori riuniti, 1991, pp. 41-42.

(ma anche parenti) nella speranza di poter ricostituire il proprio Io al di fuori della casa. Tuttavia, i suoi sforzi si riveleranno vani perché la fuga contiene in sé il ritorno e il rimpianto e, così, il continuo movimento della donna, similmente a un mare in tempesta, è destinato, nel finale, a placarsi.

Il racconto, nonostante l'assenza di un finale drammatico, è un'attenta analisi della psiche femminile condotta a partire dall'osservazione della vita quotidiana di una famiglia di tradizione socialista nei primi mesi di guerra a Madrid¹⁹². Il cambiamento psicofisico della madre è dovuto proprio alla guerra e la donna è introdotta dal narratore in forma anonima (al contrario, egli riporta i nomi di tutti i figli e della cugina che vive con loro) quasi a sottolineare il fatto che tante potrebbero esser state le donne a trovarsi in una simile situazione di crisi innescata dalla contingenza storica che dovettero affrontare. Il conflitto rivela l'autentica natura dell'uomo, spesse volte capace di compiere gesti deplorabili poiché accecato dal proprio egoismo e dalla ricerca disperata della felicità: neanche la maternità sembra essere una condizione sufficiente per fare fronte al degrado e, davanti alla possibilità di un nuovo amore e di inaspettate ricchezze¹⁹³, persino la più integerrima delle figure crolla, trascinata dagli eventi.

Se, come sostiene Gilbert Durand, la casa è un microcosmo e un vivente che «iperdetermina la personalità di chi vi abita»¹⁹⁴, possiamo aggiungere che è anche uno spazio su cui, viceversa, si riflettono i sentimenti e gli stati d'animo di chi la

¹⁹² “El viaje a París” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 32: «Había tocado la guerra los confines de la capital hacía días y sus ruidos estruendosos anunciaban las batallas, y por si esto fuera poco, la aviación alemana dejaba caer un día tras otro su cargamento de destrucción y fuego, y bajo paredes derrumbadas y vigas desprendidas quedaban personas que así terminaban para siempre». Sebbene il cronotopo di *Capital de la gloria* interessi, per lo più, gli ultimi mesi del conflitto, vi sono alcuni racconti in cui il narratore riporta degli avvenimenti collocabili nel 1936. Si vedano, a proposito, anche “Los deseos, la noche” (ambientato tra la sera e la notte del 16 novembre, giorno in cui l'aviazione bombardò il Museo del Prado) e “Rosa de Madrid” (i riferimenti cronologici forniti dal narratore ci consentono di ipotizzare che l'azione prenda avvio nei mesi immediatamente precedenti lo scoppio del conflitto e prosegua poi durante i successivi).

¹⁹³ Sebbene si tratti di un simbolismo che potremmo definire secondario, è importante segnalare il ruolo ricoperto dai gioielli e dagli anelli, in particolare. I preziosi, nelle mani della madre, compaiono in numero sempre maggiore dopo ogni passeggiata misteriosa: la loro presenza indica la presenza della passione, da soddisfare lontano da occhi indiscreti. La donna trascorre il suo tempo con un militare del quale si è innamorata e i gioielli – sebbene il narratore non ne specifichi la provenienza – potrebbero essere ricondotti a dei pegni d'amore che ne manifestano, altresì, la nuova disposizione d'animo. Parallelamente, nella risoluzione finale dell'intreccio i gioielli spariscono all'improvviso, quasi ad indicare il ritorno alle origini e l'adesione all'originaria unità familiare.

¹⁹⁴ Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 244.

occupa e che, pertanto, ne assorbe l'influenza, sia essa positiva o negativa. La casa attesta il ritorno al ventre materno¹⁹⁵, è il luogo in cui i figli si riuniscono e interagiscono e in cui cercano protezione e riparo ma, per la madre, rappresenta uno spazio oppressivo e minaccioso da cui fuggire¹⁹⁶: la casa potrebbe inglobarla e soffocarla¹⁹⁷. Essa perde, così, il legame primigenio con la genitrice e, proprio come un vivente, risente del suo allontanamento, trasformandosi presto in uno spazio freddo e ostile. Il rapporto tra le due entità è talmente stretto che, quando la donna cambia, anche la casa cambia: la decadenza del focolare manifesta le debolezze della donna e il suo deterioramento come guida della famiglia, garante della protezione e della sicurezza¹⁹⁸. In particolare, l'ambiente unificato di cucina e salotto è il luogo in tutti erano soliti riunirsi ma la guerra sembra aver segnato un prima e un dopo e, senza la madre a vegliare su di loro, i figli appaiono persi, privati della loro identità:

Tenían esta conversación en el comedor que era el cuarto de estar, que fue durante años el punto donde todos coincidían y allí se había jugado al parchís y leído en voz alta y estudiado la geografía y la gramática y rivalizado los hermanos, y los muebles fueron envejeciendo y se deformó el sofá y amarillearon las flores del papel de la pared.

Pablo pasó su atención a lo que allí estaba remansado desde siempre, incluso a un olor peculiar, a las templanzas que daba una alfombra que aún duraba desde que los padres se casaron, y súbitamente se esfumó la sensación indecible de orden, del equilibrio de tantos años, y quitó sus ojos de la madre, confuso.¹⁹⁹

Afferma Gaston Bachelard che la casa è dentro di noi: essa è un agglomerato di abitudini organiche²⁰⁰ in cui è racchiuso il nostro stato d'animo più intimo²⁰¹. La casa che la madre condivide con i propri figli racchiude tra le sue mura sentimenti contrastanti che la rendono uno spazio conflittuale, un ventre materno sterile in

¹⁹⁵ Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., p. 9.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 51.

¹⁹⁸ Segnaliamo che “madre” e “casa” si ripetono rispettivamente ventitré e dieci volte nel racconto.

¹⁹⁹ “El viaje a París” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 35-36.

²⁰⁰ Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 42.

²⁰¹ *Ivi*, p. 95.

cui si dibattono l'amore e l'odio. È un doppione del corpo²⁰² e, come i figli, soffre e non può che osservare la trasformazione della donna. I ragazzi, dal canto loro non comprendono le ragioni del distacco della madre:

En tiempos tan difíciles, en una guerra, nadie podía entender los cambios que acaecían pues los hechos se atropellaban y la integridad de los caracteres se quebraba, maltrechos por alarmas, miedos y conmociones; pero aún más difícil era entender que la madre se marchase de casa cuando nunca lo hizo y estuviera ausente, dejando un espacio vacío en la cocina, en las habitaciones, que a todos inquietaba. [...] imposible saber por qué la madre salía todas las tardes y no decía adónde iba y con quién se encontraba.²⁰³

Nello specifico, il cambiamento avviene secondo tre fasi distinte ma collegate tra loro in cui vi è un continuo superamento della soglia che separa l'interno della casa dall'esterno cittadino, due spazi contraddistinti rispettivamente dal protagonismo dei figli e da quello della madre, alla ricerca della libertà e della gioia al di fuori delle mura domestiche. In primo luogo, la donna è descritta dal narratore come rapita da una dimensione onirica in cui può fantasticare su luoghi e situazioni estranei alla realtà, tanto che rifiuta qualsiasi tipo di contatto e comunicazione con la propria famiglia per dedicarsi a un viaggio che è solo mentale²⁰⁴. L'oggetto dei suoi desideri è, come evocato nel titolo, la capitale parigina²⁰⁵, città in cui aveva vissuto in gioventù e che ricrea nella sua mente come uno spazio idilliaco in contrapposizione alla Madrid distrutta dai bombardamenti. Parigi rappresenta la possibilità di una vita migliore, lontana dalle responsabilità familiari e dalle privazioni della guerra, tanto che questo "sogno ad occhi aperti" ne altera profondamente l'aspetto: nessuno dei parenti è in grado di riconoscere più il suo sguardo, assente, perso nel vuoto e, molto spesso, rivolto verso la contemplazione del desolato esterno cittadino²⁰⁶.

²⁰² Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 244.

²⁰³ "El viaje a París" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 27-28.

²⁰⁴ Valls, Fernando, "Capital de la gloria, capital de dolor" in *Juan Eduardo Zúñiga: memoria y fábula (homenaje)*, cit., p. 33: «El trayecto que se anuncia en el título es mental, metafórico».

²⁰⁵ È da segnalare il ritorno della fascinazione del mondo francese che abbiamo già potuto osservare in "Hotel Florida, Plaza del Callao"

²⁰⁶ "El viaje a París" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 30: «pareció contemplar algo atractivo aunque fuera no había nada que captase la posible atención, todo ya visto en tantos años, pero prevenidos por lo que ocurría, aquel gesto de contemplar el exterior de

Conseguentemente, la donna assume un atteggiamento di totale disinteresse nei riguardi dei suoi cari e della casa e lo stravolgimento dell'equilibrio iniziale non tarda a ripercuotersi sull'intero ambiente, investendo eventi ed esistenti. Si può osservare come il cambiamento culmini nell'allontanamento fisico e nel distacco dalla casa attraverso delle fughe che si ripetono quotidianamente, a conseguenza delle quali la donna trascorre la maggior parte del suo tempo lontana dai figli. Sfidando il caos della guerra e varcando la soglia che separa l'interno dall'esterno, la madre si lascia alle spalle la vita che l'ha resa dipendente dalla famiglia per tanti anni²⁰⁷ e la casa, tradizionalmente un coagulo di affetti e ricordi²⁰⁸, è uno spazio oppressivo in cui la donna è incapace di strutturarsi²⁰⁹. Il seguente frammento rende efficacemente quanto esposto sinora:

Una explicación sería la de París, que mencionaba cuando elogiaba algo bueno y bello y lo comparaba con aquella ciudad, en su extensión, como capital de Francia, o en sus barrios que ella había conocido y de los que conservaba una impresión muy viva, tanto que a ellos muchas veces les había contado recuerdos que no lograban interesarles aunque veían en su sonrisa el placer que despertaban. Y más de una vez notaron que la madre, con su gesto soñador, se distanciaba de ellos, y el afecto, o una parte de él, lo ponía allí lejos e incluso como si volase hacia aquel nombre. Y ahora su certidumbre era más real, no una apreciación, pues andaba por calles que ellos no sabían adónde la llevaban.²¹⁰

Le strade per le quali la madre vaga introducono il tema del cammino²¹¹, a sua volta contiguo alla triade “madre-casa-città”, la quale può beneficiare di ulteriori

un mediodía de noviembre con un sol tamizado por nieblecilla invernal sólo podían interpretarlo como alejarse hacia la ilusión de París o hacia otra expectativa de la que nunca habló, para ellos desconocida».

²⁰⁷ *Ivi*, p. 32: «alzó la voz para decir que todos eran mayores y que por tanto ellos se hicieran las camas y que limpiasen sus cuartos porque ella no lo haría más: bastante tiempo atendió a tal faena. Y a continuación hizo un ruido con la garganta que imitaba una risa o un carraspeo, que nunca habían oído en ella, pero a Juana, que estaba a su lado, le desagradó igual que si fuera un juramento contenido».

²⁰⁸ Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., p. 9

²⁰⁹ *Ivi*, p. 129.

²¹⁰ “El viaje a París” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 29-30.

²¹¹ Zúñiga, Juan Eduardo, *El anillo de Pushkin*, cit., p. 147: «Caminar es una tarea: el ir de un sitio a otro es una penitencia, un gozo, una iniciación, un deber... que se vierte en el provecho del que marcha y de los que con el viajero se cruzan». Si tratta di un dinamismo che ha caratterizzato a lungo la vita dello scrittore, essendo egli un esperto conoscitore di Madrid e che ha avuto la possibilità di esplorare durante i tre anni della guerra. Si veda a proposito anche Longares, Manuel,

suggerimenti interpretative. Sul piano della finzione, il tema rispecchia la struttura simbolica dell'intera trilogia nella misura in cui i percorsi e gli itinerari rappresentano la via verso l'illuminazione morale alla quale i personaggi possono giungere solo dopo aver seguito un percorso consono alla loro evoluzione psicologica²¹². Questo è anche il caso della madre che, nello specifico, decide di intraprendere due itinerari: il primo è di natura squisitamente onirica e la porta a immaginare un possibile ritorno a Parigi; il secondo è un vero e proprio tragitto dentro il perimetro di Madrid, città con la quale riattualizza il profondo legame di vincolo²¹³. Entrambi i percorsi, segnati dalla dicotomia "fuga-ritorno", sono, però, destinati a non esser portati a termine, sono due cammini che falliscono poiché ogni allontanamento comporta sempre la riunione. È da segnalare come questa particolare risoluzione del peregrinare si dia in ogni racconto della trilogia: ai personaggi di Juan Eduardo Zúñiga è consentito unicamente di muoversi all'interno della capitale a causa di un'invisibile forza centripeta che sembra relegarli entro le sue mura. A nessuno di loro è consentito portare felicemente a termine il proprio cammino o addirittura, se gli è offerta una possibilità concreta di evasione, non sono in grado di beneficiarne poiché vittime dei propri limiti e di egoistiche passioni²¹⁴.

"Zúñiga", *El País*, 23/02/2003: «Frente a lo que pueda indicar su gesto, Juan Eduardo Zúñiga no es hombre retraído, sino andarín. Recorre las calles de Madrid -"Cedaceros, donde se hacían cedazos"-, utiliza sus transportes públicos, es un habitual del aire libre, y esa experiencia le enseña a desenvolverse en un espacio comprometido. Madrid podrá ser una llanura en la meseta manchega, pero su baldosa es muy traidora. Inesperadamente, el pavimento se rasga en zanjas, abismos, boquetes. Ni el palo del ciego prevé estas rendijas indiscretas que fracturan las extremidades del caminante y le obligan a entablillarlas y guardar reposo. Ningún madrileño ignora o desdeña esta amenaza procedente de su punto de apoyo. De ahí la prevención de Zúñiga al abordar la calle, incluso cuando no está hundida por los obuses».

²¹² Per approfondimenti, cfr. Prados, Israel, "Introducción", pp. 68-76.

²¹³ Diversamente da quanto rilevato per altri racconti, qui il narratore non si sofferma qui sulla descrizione dettagliata della topografia della città. L'unico riferimento spaziale si ha quando uno dei figli decide di seguire la madre durante una delle sue uscite notturne. "El viaje a París" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 39: «Manteniendo cierta distancia, fue tras ella cuando ya había escurecido y en la semipenumbra de un cielo cobalto en el que aparecían poco a poco estrellas, siguió su silueta tan inconfundible, pese a ser nada más que una figura negra que iba de prisa. Se adentró por la calle de Eduardo Dato y a la derecha, en el cuartel de reclutamiento, ante su jardincillo, se detuvo. Delante de la puerta dio unos pasos pero no llegó a entrar, se alejó, volvió a ponerse ante la verja y se paseó despacio, ignorando que era vigilada desde la esquina inmediata».

²¹⁴ Cfr. "Las huidas" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 99-113. Si consideri come esempio il racconto qui citato, in cui, contrariamente a quanto suggerito dal titolo, la protagonista non riesce ad abbandonare Madrid: troppo impegnata nel valutare le possibilità che il

Nel caso qui analizzato, bisogna ricordare che il ritorno è una condizione necessaria perché collegata alla figura materna: la città, come la casa, è, infatti, un vivente assimilabile alla madre, un ventre sicuro ma anche minaccioso da cui si vuole fuggire ma col quale si spera di ricongiungersi. Come in una scatola cinese, la città contiene la casa, la quale, a sua volta, contiene la madre: la donna, nelle vesti di figlia, esplora lo spazio urbano e sperimenta, però, l'impossibilità della separazione totale dall'utero da cui tutto ha avuto origine. Inevitabile si fa, dunque, il ritorno al focolare, la ricomposizione dell'unità originaria e la riappacificazione con i propri figli, in un ritrovato legame di vita che li accomunerà nell'affrontare insieme la sorte destinata ai vinti.

L'ultima immagine che il narratore ci offre, in conclusione, la vede seduta intorno alla tavola e circondata dalla sua numerosa prole, insieme a formare una sorta di anello che allude al mutuo legame fatto di protezione, conforto e sofferenza, e che evoca un destino al quale non possono sottrarsi:

Terminado el plato de la cena, apoyó los brazos en la mesa y todo el volumen del cuerpo gravitó y se hundió como si de allí ya no pudiese levantarse por una renuncia que la mantuviera sujeta definitivamente al círculo de hijos, unida a la suerte fatal que les aguardaba, según era justo prever, en la que habrían de renunciar a tantas cosas, a estudiar, a ser felices, a sentirse seguros, sometidos también ellos al destino doloroso de los vencidos en aquella maldita guerra.²¹⁵

3.2.2. “ROSA DE MADRID”, LA SIMBIOSI TRA DONNA E CITTÀ

Il solido legame tra gli elementi della triade “madre-casa-città” trova un'ulteriore manifestazione della sua operatività simbolica in “Rosa de Madrid”²¹⁶, in cui è presentata un'inedita e drammatica prospettiva sul conflitto a partire dalla relazione di vita e di morte che unisce una giovane donna alla sua città. Nel racconto, accolto dalla critica come uno tra i migliori del Novecento scritti in

futuro potrebbe offrirle, la giovane rifiuta l'aiuto del suo vicino di casa proprio quando la sconfitta è imminente.

²¹⁵ “El viaje a París” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 42.

²¹⁶ “Rosa de Madrid” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 57-76.

lingua spagnola²¹⁷, Juan Eduardo Zúñiga indaga le ripercussioni del trauma di guerra sulla popolazione civile e il tema è qui declinato grazie agli espedienti retorici del simbolo e della similitudine, strettamente uniti tra loro a creare un fitto tessuto narrativo in cui i parallelismi tra i due esistenti sono amplificati in un climax che, parafrasando Luis Beltrán Almería²¹⁸, si risolve in una metamorfosi rivelatrice.

È opportuno partire dal titolo al fine di analizzarne alcune valenze implicite. In “Rosa de Madrid”, difatti, sono “gettati” ed evocati, due riferimenti alla protagonista che ci consentono di illustrare le caratteristiche del personaggio. In primo luogo, il nome proprio rimanda al simbolismo della rosa²¹⁹, il fiore per antonomasia della bellezza e della perfezione che nella tradizione è legato alla vita, all’anima, al cuore e all’amore. La rosa è anche il simbolo della sofferenza, della rinascita e della rigenerazione, nonostante il suo significato più diffuso sia quello della manifestazione dell’amore, un sentimento che si dibatte tra la purezza del bianco e la passione travolgente del rosso, i due cromatismi dalla cui unione deriva, appunto, il colore rosa. Queste considerazioni di carattere simbolico trovano conferma nelle descrizioni offerte dal narratore, il quale si sofferma sulla giovane età della protagonista: Rosa, nel fiore degli anni, è una ragazza di grande bellezza, serena e predisposta all’amore²²⁰. È questo, in particolare, un sentimento che vive dapprima con ingenuità e trasporto ma che, col passare del tempo, si trasforma in una pericolosa ossessione che le causa sofferenza e frustrazione poiché Rosa, nel tentativo di superare l’angoscia che aumenta con l’avanzare del

²¹⁷ Cfr. Longares, Manuel, “Una cauta reserva”, cit., p. 255 e Prados, Israel, “La guerra civil de Juan Eduardo Zúñiga: vida latente de ciudad sitiada”, cit., p. 217.

²¹⁸ Cfr. Beltrán Almería, Luis, *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, cit.

²¹⁹ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, “Rosa” in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., pp. 295-296.

²²⁰ “Rosa de Madrid” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 58-59: «Y a poco a poco se convirtió en Rosa, de confiadas miradas y sonrisas, sugestivos movimientos de los brazos al alzarlos para arreglarse el moño, su peinado hasta que se cortó el pelo a lo *garçon*. Al entrar en los dieciocho años, el cuerpo de Rosa se había moldeado con las proporciones de mujer completa, floreciente, bajo el vestido azul oscuro cuyos brillos revelaban al andar la curva de las caderas y las piernas [...] . Sus motivaciones para la alegría eran salir a la calle en grupo, reírse de tonterías, ponerse una flor en la peinecilla que venía a iluminar los rizos naturales de un negro intenso, ir al cine algunos domingos. [...] Pronto, las yemas de sus dedos estuvieron ásperas, de piel picada, porque fueron años de horas y horas cosiendo y no siempre el dedal era eficaz, pero el dorso de las manos parecía almohadillado, y en esa zona tentadora fue donde sintió por vez primera los roces de otra mano, de un muchacho vecino, cuando dio con él un paseo por la orilla del río».

conflitto, si convince che «acaso sería el amor lo que la protegiese y la devolviera el ser feliz como antes fue»²²¹, inconsapevole del fatto che sarà proprio la passione ad accelerare il suo decadimento, fisico e psicologico.

Nell'incipit in medias res, Rosa è presentata attraverso un sommario in cui sono enucleati anche i punti centrali della vicenda:

Quien viera a Rosa pasar por la calle del Humilladero hasta el taller de doña Brígida, vería una coincidencia de esperanzas, de sencillas alegrías, de ingenuos propósitos de seducción; reconocería en ella a una de las muchas aprendizas de modista que hubo en ciertos barrios por los años veinte y treinta, con sus modestos vestidos, su inseguridad y sus desplantes, sus sinsabores, su deseo de alcanzar la felicidad aunque en breves años pasaban a ser madres con hijos y frustraciones en el declive de toda ilusión. Rosa, ni a tal decepcionante edad llegó: *cruzó en rápida travesía, como un fulgor, no fuego de altas llamas sino chispa de intenso brillo y, en seguida, humo, que se disipa y pierde en las silenciosas ráfagas del olvido.*²²² (corsivo nostro)

Si osservi il cambiamento di tono della descrizione, inizialmente caratterizzata da attributi positivi ma che poi degrada verso il nulla finale grazie all'impiego di una similitudine che rafforza i parallelismi tra il personaggio e il fiore: la vita della ragazza attraversa le fasi naturali della fioritura e del declino ed entrambi i processi sono accelerati dall'incombere della guerra, un evento decisivo la cui forza distruttrice è in grado di annullare l'esistenza di Rosa.

Ci sia consentito, inoltre, di aprire una breve parentesi al fine di richiamare alla mente una delle peculiarità più marcate della prosa della trilogia e di cui è possibile ritrovare un esempio proprio nelle righe introduttive del racconto: ci riferiamo alla messa in rilievo degli eventi principali inerenti l'*intrahistoria* rispetto alla secondarietà degli avvenimenti della macrostoria. L'impiego di un tale espediente stilistico consente al lettore di focalizzare l'attenzione sulle due dimensioni di primo piano e sfondo e sui rispettivi eventi riportati. Ciò non può che confermare la rilevanza assoluta che, a livello diegetico, occupano le vicissitudini dei personaggi, poiché «Zúñiga quiere dejar constancia tanto de lo vivido como de lo imaginado, a través de las ilusiones y esperanzas de las gentes

²²¹ *Ivi*, p. 66.

²²² *Ivi*, p. 57.

sencillas»²²³. Tuttavia, ci interessa osservare anche che il contesto storico è centrale per l'attivazione delle singole dinamiche dell'azione poiché è proprio la congiuntura storica a originare la crisi a livello individuale. Se, come nell'esempio riportato, il protagonismo della guerra civile è omesso, è sufficiente l'osservazione del narratore «Rosa, ni a tal decepcionante edad llegó» per comprendere la portata dell'evento, non a caso anticipata per mezzo di un verbo puntuale che indica un cambiamento di stato irreversibile.

Riprendendo il discorso sull'analisi del personaggio, per addentrarci nel simbolismo dell'intero racconto è necessario esaminare la relazione che sussiste tra Rosa e l'ambiente urbano in cui la ragazza si colloca e in cui si svolgono tutte le sue azioni. Tale legame è reso evidente fin dal titolo grazie alla presenza del complemento di origine *de*, che rafforza il vincolo tra Rosa e Madrid e ne indica, da una parte, la provenienza e, dall'altra, soprattutto, l'impossibilità per la stessa Rosa di recidere un vincolo tanto profondo con le proprie radici. A questo proposito, le suggestioni critiche che ci hanno guidato in precedenza suggerivano l'assimilazione totale del contenitore urbano alla figura femminile, confermata anche dalla già osservata presenza della figura etimologica che unisce i sostantivi “madre” e “Madrid”: la capitale sembra assumere le vesti di un vivente che svolge le funzioni di genitrice, accogliendo Rosa tra le sue braccia per proteggerla ma, allo stesso tempo, esponendola a gravi pericoli. La città è un utero in cui è racchiusa la vita, ma è anche un perimetro di morte: è una capitale in guerra, un ventre umido e oscuro dal quale è impossibile fuggire.

L'infralettura dell'intreccio, a questo punto dell'indagine, parrebbe non aver considerato l'elemento centrale della triade, ovvero la casa, l'altra rappresentazione della figura materna. In realtà, il rapporto tra i tre elementi è alquanto conflittuale e tale problematicità ci obbliga ad analizzarlo per gradi. Sebbene nel racconto si produca la dicotomica situazione di “fuga-ritorno” dal ventre materno e dal focolare domestico (nel nostro caso specifico a causa

²²³ Valls, Fernando, “El profundo bosque sombrío del alma: la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga”, cit., p. 18.

dell'incapacità della madre di Rosa per affrontare il disagio della figlia²²⁴, a conseguenza della quale la casa è percepita come uno spazio ostile e angosciante), la ragazza si muove dall'interno sicuro della casa familiare verso l'esterno caotico cittadino riconoscendo come genitrice l'immensa e assediata urbe. Lasciato il focolare, cui fa sporadicamente ritorno, Rosa si dedica all'esplorazione della città. La situazione iniziale di equilibrio è stravolta a poco a poco dalla guerra, la quale irrompe nel tessuto urbano e sociale e altera i confini tra interno ed esterno, imponendo il caos su eventi ed esistenti. A tale proposito, si consideri il seguente frammento in cui il narratore sintetizza efficacemente il clima d'inquietudine e d'agitazione generalizzate precedenti lo scoppio del conflitto, un clima quasi idilliaco e d'inconsapevolezza riguardo al futuro:

Habían pasado los meses de calor en una excitación general de gritos en las calles, de inesperadas noticias de lejanos combates no bien entendidos, hechos nuevos y sorprendentes que obligaron a algunos cambios en la vida diaria, y las semanas del dorado otoño terminaban con el anuncio de un desastre general que para todos se acercaba, igual a una plaga de langosta.²²⁵

Vi è un confine che divide anche l'individualità di Rosa e l'ambiente circostante perché il conflitto ha la forza di stravolgere la dimensione psicologica e privata dell'individuo e di dominarne l'inconscio. Ampliando la prospettiva di lettura, si noti che il vagare della ragazza nella geografia di Madrid corrisponde a un graduale processo di degrado che, dal centro della città (luoghi ricorrenti sono la Calle del Humilladero, la Puerta de Toledo, il fiume Manzanares, la Ronda de Segovia) la conduce fino alla periferia, dove ha luogo il suo definitivo decadimento²²⁶. Osserviamo l'ostinata ricerca della pace in uno spazio antitetico all'amore e al conforto: al limite della pazzia, in preda al panico e all'angoscia, Rosa dà sfogo ai suoi istinti più primordiali ma ottiene in cambio solo frustrazione

²²⁴ «Rosa de Madrid» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 66: «Al ver que lloraba, la madre le preparó una infusión de hierbas y la obligó a beberla pese a su resistencia. El gusto raro en la boca la convenció de la inutilidad de las ayudas de su madre».

²²⁵ *Ivi*, pp. 60-61.

²²⁶ *Ivi*, p. 71: «llegó andando hasta Entrevías y fue solicitada por traperos de la zona u hombres que parecían desertores y no contenían su ansia brutal cuando descubrían lo joven que era. Sufrió vejaciones, una vez le arrebataron el abrigo, otra, el bolso, fue abofetada y hasta le pareció que había peligro que la estrangulasen, y en cambio no lograba la felicidad orgánica, el espasmo que le aportase serenidad».

e dolore. In questi momenti si fanno sempre più numerosi i parallelismi e le similitudini con la città: Rosa assume le vesti di figlia di Madrid e ne condivide le medesime caratteristiche, fisiche e psicologiche, tanto che le loro vite scorrono parallele e la sofferenza consuma entrambe. Rosa è l'immagine di Madrid e Madrid, viceversa, rispecchia Rosa nell'aspetto e nel malessere che la assale:

se fue degradando lo mismo que la ciudad que la rodeaba y a la que pertenecía, que de ser hermosa y limpia, con jardines y avenidas, iba arruinándose, bombardeada, hambrienta, sucia y fantasmal en su silencio de calles desiertas. A Rosa, los sencillos y graciosos veinte años se los rompió aquel horror, tan ajeno a su desenfado y alegría, quebró la juvenil sustancia, recién iniciada a la vida.²²⁷

Non sono solo la bellezza e la giovinezza a svanire (Rosa assume le sembianze di uno dei tanti *fantasmas* che popolano la trilogia), ma soprattutto è la lucidità mentale a essere minata dal trauma di guerra: l'ansia, l'agitazione e l'angoscia si sono ormai impadroniti di Rosa che, in preda al panico, dà un'immagine alle sue più grandi paure, le quali sono in grado di attaccarla e possederla come se fossero dei denti, gli organi dell'attacco e dell'aggressione, «una tensión angustiosa, para relacionarse más con lo ajeno a ella, con el mundo exterior a su ser. Lo llamó “mordedura”, pues su entorno confluía hacia ella para herirla»²²⁸. Madrid, dunque, non è solo una madre ma anche uno spazio conflittuale, il simbolo dell'assimilazione e del possesso, di nuovo una genitrice terribile e minacciosa.

La donna e la città, così, sono unite come a ricreare la perfetta dicotomia intrauterina di protezione e pericolo. La vicenda di Rosa è, in realtà, la metafora della storia di Madrid narrata in terza persona e, in rari casi, osservabile anche dalla prospettiva della protagonista attraverso rapidi cambiamenti di focalizzazione in cui sono resi i pensieri più intimi della ragazza: «Ella pensó: “Este miedo que noto es por esas noticias de la guerra”»²²⁹, “«Así no me sentiré sola”, se dijo»²³⁰, «se dijo: “Qué hombre es que no pone en mí la sensación que

²²⁷ *Ivi*, pp. 72-73.

²²⁸ “Rosa de Madrid” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 66.

²²⁹ *Ivi*, p. 65.

²³⁰ *Ivi*, p. 67.

debe ser el amor?»²³¹, ««Estoy enferma», pensó»²³². Il narratore lascia Rosa libera di esprimersi nei momenti chiave della sua trasformazione e le sue parole non sono casuali: attraverso sintetiche affermazioni, la ragazza sembra dialogare con se stessa e aver compreso la causa delle sue inquietudini, nonostante non sia in grado di superarle e si sia ormai convinta di aver perso la ragione.

La voce di Rosa è di nuovo udibile nel finale, in cui, come accennato, si produce il processo di metamorfosi simbolica con la città grazie al quale, a nostro avviso, avviene la definitiva unione tra la giovane e Madrid. La metamorfosi è rivelatrice nella misura in cui la madre e la figlia sono condannate ad affrontare il medesimo destino di morte e distruzione. Rosa, disperata, urla per ore e ore in attesa che qualcuno arrivi a salvarla e Madrid, ridotta in macerie da chi avrebbe dovuto difenderla, attende invano di vedere mutare la propria sorte:

Rosa oyó un ruido de tambores, sordo, pausado, que se acercaba; como un único tambor enorme, o muchos que veían con la noche, una multitud silenciosa y malvada, dispuesta a destruir todo, y avanzaban hacia la estación, y al figurarse esto, lo que tanto temía, dio un chillido, se tapó los oídos con la palma de las manos y para protegerse corrió al umbral de una puerta cerrada, se acurrucó en el suelo y gritó, porque gritando alguien podía venir a salvarla; así aulló durante horas.²³³

3.2.3. “LAS ENSEÑANZAS”: LA MADRE, IL VITALISMO E L’ILLUMINAZIONE MORALE

A conclusione dell’excursus sul simbolismo della madre, dedicheremo la nostra attenzione al racconto che funge da epilogo a *Capital de la gloria* come pure alla prima edizione in trilogia. La particolare posizione del testo è di notevole interesse ai fini dell’analisi critica poiché rivela che il simbolismo di Juan Eduardo Zúñiga investe non solo il piano della storia, ma anche quello del discorso: la disposizione dei singoli racconti, come già fatto notare, risponde, infatti, a un preciso disegno autoriale produttore di senso ulteriore la cui decodifica è affidata alla cooperazione del lettore.

²³¹ *Ivi*, p. 70.

²³² “Rosa de Madrid” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 74.

²³³ *Ivi*, p. 76.

In “Las enseñanzas”²³⁴ è racchiusa la dimensione morale del volume, la quale è intensificata e si estende lungo l’intero ciclo. Il racconto, per la sua brevità, costituisce un *unicum* all’interno della raccolta²³⁵. Come già rilevato da Umberto Eco, il testo richiede di essere attualizzato nel suo significato potenziale²³⁶ e il simbolo, allora, deve qui essere impiegato in quanto strategia d’interpretazione e di produzione del senso²³⁷ ai fini di ricomporre in unità la molteplicità della trilogia. Il ricco simbolismo che caratterizza il microtesto è trama condensata o nucleo di senso affabulante²³⁸ che si proietta anche sul macrotesto, in particolare in relazione alla figura materna e al tema della memoria. Nell’intreccio, si verificano le condizioni di rapidità, esattezza e molteplicità teorizzate da Italo Calvino per cui la densità della prosa corrisponde al massimo di efficacia narrativa e di suggestione poetica²³⁹, la rapidità dello stile produce un effetto di agilità e di disinvoltura²⁴⁰ e, infine, il testo si fa portatore di una molteplicità di relazioni²⁴¹ condivise con i restanti intrecci. Inoltre, a conferma della coesione del *corpus*, vi è ancora una volta un titolo simbolico che evoca: “gli insegnamenti” cui in esso si allude sono quelli che i protagonisti ricaveranno dalla loro esperienza. Difatti, “Las enseñanzas” altera la divisione tra primo piano e sfondo andando a concludere il ciclo con la narrazione di un bombardamento vissuto in prima persona da una madre e dal figlio. Si tratta certamente di un avvenimento sconvolgente seppur ordinario per la quotidianità dell’*intrahistoria* e che, riportato in diversi intrecci in posizione secondaria, per la prima volta occupa gran parte della narrazione: la guerra è una forza violenta e distruttrice che spazza via eventi ed esistenti ma, come avremo modo di dimostrare, non il vitalismo e la speranza.

Per l’analisi approfondita del racconto è necessario partire dalla madre e, avvalendoci di un’immagine metaforica, potremmo dire che essa inaugura e chiude la raccolta, imponendo la sua presenza sull’asse narrativo e, altresì,

²³⁴ “Las enseñanzas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 171-178.

²³⁵ Per la traduzione italiana, cfr. Cogotti, Carla Maria, “Gli insegnamenti”, in *Orillas Rivista d’Ispanistica*, 3 (2014), http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/traduzioni/Cogotti_traduzioni.pdf.

²³⁶ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, cit., p. 53.

²³⁷ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., pp. 213-219.

²³⁸ Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante*, cit., p. 51.

²³⁹ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, cit., p. 44.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 53.

²⁴¹ *Ivi*, p. 123.

evocando l'istinto della maternità anche quando è assente dalla diegesi, trasferendolo, come osservato in precedenza, agli elementi architettonici e urbanistici della casa e della città, i quali si fanno carico della duplice funzione di "vita-morte". A questo proposito, si osservi la copresenza fin dall'incipit dei tre elementi della triade, i quali assumono delle valenze antitetiche che causano un'alterazione significativa dell'analogia originaria che vi è alla base della loro unione:

Arreciaba el frío en las calles vacías, se pegaba a las ropas y ponía en la cara agudos pinchitos que hacían lagrimear los ojos; sin embargo, la madre y el hijo seguían adelante, sujetando en el cuello el cierre de los abrigos y protegiéndose de que un mal aire no llegara donde los latidos fuertes descubrían cierta incertidumbre de encontrar o no la casa del profesor que les habían dicho estaba en la calle de Blasco Ibáñez.²⁴²

Il narratore introduce la vicenda descrivendo lo spazio e i personaggi di modo che si possano individuare nella narrazione tre dimensioni corrispondenti ai principi della triade, i quali sono slegati tra loro. In primo luogo, *las calles* denota lo spazio urbano cittadino di Madrid che, con il suo clima ostile, ostacola il cammino della madre e del figlio, a loro volta uniti quasi a formare una sola persona che resiste e si oppone alle avversità climatiche; per ultimo, troviamo la casa, non nella sua tradizionale immagine di focolare domestico ma nell'inedita funzione di edificio scolastico, dunque privata del legame materno. Tale distanziamento tra le figure classiche della maternità orienta la nostra analisi verso lo studio delle nuove valenze che esse assumono riguardo alla dimensione morale del racconto, in particolare considerando l'opposizione che si produce tra la madre e Madrid.

La figura materna di cui il narratore riporta ora le vicissitudini, infatti, è antitetica rispetto ai modelli analizzati nei precedenti racconti: in questa donna ritroviamo la totalità delle caratteristiche inerenti al simbolismo generale della madre nelle sue accezioni più positive di protezione e difesa della vita²⁴³. Similmente alla madre divina, questa donna rappresenta l'istinto e l'armonia

²⁴² "Las enseñanzas" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 171.

²⁴³ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, "Madre" in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., p. 52.

dell'amore, è il principio di conservazione della vita e, come l'acqua del mare in continuo movimento, il suo vitalismo assicura il mantenimento dell'esistenza²⁴⁴. Inoltre, essa è l'utero ideale nel quale il figlio può trovare riparo e conforto. In questo caso non avviene alcuna "fuga-ritorno" ma, al contrario, l'unione tra l'essere-essere e l'essere-parte²⁴⁵ è una condizione che si mantiene inalterata e che è rafforzata dagli avvenimenti che i due devono affrontare. Sia la madre, sia il figlio, inoltre, sono privati del nome proprio, dato che richiama l'anonimato già riscontrato in "El viaje a París" grazie al quale l'autore evidenzia il protagonismo collettivo dei singoli ed elabora letterariamente degli eventi che, nel contesto reale, avrebbero potuto trovare molteplici riscontri.

La città, dal canto suo, perde le valenze materne legate all'amore e alla protezione e mostra il suo lato più negativo. Madrid è un'entità contrapposta alla madre amorevole e le due figure femminili si trasformano, così, nei simboli di due forme di maternità che si annullano a vicenda e che, con forza, tentano di prevalere l'una sull'altra. La capitale in guerra è un utero pericoloso che contiene i suoi abitanti e li espone a continui pericoli; la donna, al contrario, è un ventre caldo, il luogo in cui il figlio può trovare riparo, in grado di accoglierlo con amore e di condurlo verso la salvezza. I due, mantenendo inalterata l'unità intrauterina prenatale, oppongono il loro dinamismo alla staticità della città, la quale li confina entro il suo perimetro di fuoco, stringendoli in un abbraccio di morte.

A tale proposito, si osservi come lo stretto legame filiale sia evidenziato in numerosi frammenti descrittivi in cui il narratore si sofferma sulle azioni compiute dalla madre nei riguardi del figlio: i due sono in costante comunicazione, non solo verbalmente ma anche attraverso svariate strategie paraverbali che confermano il loro legame profondo, come riportato nei seguenti esempi: «el niño miró a la madre preguntándole con los ojos y ella hizo un gesto de no saber»²⁴⁶, «volvió la cabeza hacia su madre»²⁴⁷, «tiró de la manga a la madre y cuando esta se volvió hacia él le señaló el mapa en la pared»²⁴⁸. Quando

²⁴⁴ *Ivi*, p. 67.

²⁴⁵ Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 41.

²⁴⁶ "Las enseñanzas" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 172.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 173.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 173-174.

la parola è presente, essa è lo strumento attraverso il quale la vita è rafforzata e intensificata: attraverso la parola si rinnova il rapporto tra l'essere-essere e l'essere-parte, la parola è «un'icona dell'opera materna di tessitura della vita»²⁴⁹ e la madre, a sua volta, è «il principio che ha in sé la più grande capacità di mediazione, poiché riesce a immettere nel circolo della mediazione il nostro essere corpo insieme al nostro essere parola»²⁵⁰. È la madre a porsi come elemento di contatto tra il figlio e l'ambiente: lo guida nell'esplorazione della città, lo conduce all'interno della casa-scuola e, infine, ne assicura la sopravvivenza. Il figlio è un *niño*, un bambino, per il quale la figura materna è fondamentale²⁵¹, così come la protezione che solo questa può offrirgli.

Nonostante la negatività dell'elemento cittadino, è necessario evidenziare che la funzione di antagonista è di primaria importanza per l'evoluzione psicologica dei personaggi e per l'infralettura della vicenda. Difatti, lo spazio è direttamente legato al tempo tragico della guerra: si tratta dei due poli del cronotopo opprimente e infernale che, a sua volta, si scontra con il vitalismo della madre e del figlio, segnandone il destino e l'esperienza di cui, in particolare, proprio il bambino dovrà fare tesoro.

Rivolgiamo la nostra attenzione, ora, all'azione del movimento che compiono i personaggi. Da una parte, essa trova il suo corrispettivo in un percorso ben definito che li porta a muoversi all'interno del perimetro cittadino alla ricerca di una scuola ma, dall'altra, corrisponde soprattutto a un'illuminazione morale che si raggiungerà solo a cammino concluso. Diversamente da quanto osservato nei precedenti racconti, infatti, la madre e il bambino riescono a portare a termine il loro percorso e fanno ritorno a casa, luogo da cui, presumibilmente, ha preso avvio anche il loro tragitto. Si noti che la casa-scuola è l'unico interno presente nel racconto ed è descritta dalla prospettiva della madre e del figlio come un edificio fatiscente, perfettamente inserito nel generale contesto urbano di povertà e distruzione:

²⁴⁹ Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 68.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 104.

²⁵¹ *Ivi*, p. 37.

Cruzaron tres calles y, por fin, encontraron la casa y, efectivamente, a un lado de la puerta había el letrero «Escuela», pero no aparecía la palabra «Gratuita»; le habían dicho a la madre que así era y ante la duda vaciló en llamar, siguió con los ojos los bordes de la puerta maltratados, calculando lo que le podrían pedir por las clases [...] el hombre les hizo pasar y cerró la puerta cuando entraron. Escuchó a la madre y miró al niño, que, a su vez, le miraba, atento e intimidado, y éste luego pasó sus ojos por la clase vacía, con unas filas de pupitres oscuros, sucios.²⁵²

Alla scuola è sottilmente connessa la tematica politica: l'autore infrange, per la prima volta, la rappresentazione della neutralità della popolazione poiché chiari sono i riferimenti all'influenza sovietica nel conflitto tramite il gruppo di giovani che, con enfasi, inneggia alla Russia poco prima che la madre e il figlio incontrino il professore²⁵³. Non riconducibile all'utero materno, la casa-scuola è un elemento estraneo e destinato a perire, con il quale gli esistenti non intrattengono alcun rapporto se non temporaneo. Parallelamente, è breve anche il rapporto con il professore che dirige la *escuela libertaria*²⁵⁴, «un hombre alto, de bastante edad pero no viejo, aunque tenía el pelo blanco, y vestía un mandilón de color azul marino»²⁵⁵; la madre e il bambino sono messi in soggezione da questa figura austera su cui sembra stagliarsi l'ombra di Michail Bakunin²⁵⁶. Proprio durante il dialogo che la donna mantiene con l'uomo, la guerra civile irrompe nella narrazione attraverso i pensieri della madre, riportati in discorso indiretto, i quali sottolineano la forza del conflitto, in grado di alterare il confine tra l'interno domestico e l'esterno cittadino e di diffondere il caos laddove vi erano ordine e pace:

Lo malo era que la guerra se había metido en casa, tan cerca el frente, y los aviones causando muertos y casas hundidas, cada día todo empeorando, sin

²⁵² «Las enseñanzas» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 172.

²⁵³ *Ivi*, p. 171: «Delante de una casa que se destacaba por ser más alta que las demás del barrio y por tener unos carteles en los balcones, había un grupo grande de hombres y mujeres, parecían muy jóvenes, con caras sonrientes casi tapadas por los gorros y las bufandas y las chicas con pañuelos a la cabeza, y entre ellos, algunos con ropa de soldado, y todos miraban hacia el portal y hablaban entre sí con voces fuertes, y en seguida gritaron vivas y hubo aplausos y se oyó un “Viva Rusia” que fue coreado y que la madre y el niño escucharon sin comprender lo que era aquello».

²⁵⁴ *Ivi*, p. 174.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 172.

²⁵⁶ «Las enseñanzas» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 172 : «veía el retrato de un hombre con barba blanca».

apenas qué comer y un diciembre tan frío, sin leña para encender un poco la lumbre: pues claro que así se llenaban de sabañones los dedos, la madre repetía lo que oía decir a todas horas y accionada de pie ante el profesor, el cual movía la cabeza, afirmando, y llevaba sus ojos hacia una de las ventanas por las que se veían las casitas del otro lado de la calle.²⁵⁷

Il professore che guarda fuori dalla finestra rimanda all'immagine della madre che in "El viaje a París", osserva l'esterno cittadino per perdersi immediatamente in quel paesaggio così desolato. La comunicazione tra la donna e l'uomo, ad ogni modo, s'interrompe dopo pochi istanti: la visita alla scuola termina e la madre e il bambino riprendono il loro cammino, che presto è ostacolato dalla caduta di alcune bombe proprio mentre si trovano in strada. È questo il climax in cui si produce l'incontro-scontro tra le due figure materne e in cui il conflitto, da presenza lontana, si trasforma in un'entità tangibile:

Salieron del colegio y emprendieron la marcha, callados ambos, como preocupados, y a la madre le pareció que muy lejos se oían las sirenas de la alarma antiaérea, pero al cabo de unos minutos lo que oyó fue el estruendo que se acercaba de muchos aviones volando muy bajo y, en seguida, un terrible estampido que les sacudió, seguido del trueno del bombardeo allí mismo, que hacía temblar el aire y el suelo, que atontaba y ensordecía, e hizo a la madre dar una carrera casi arrastrando al niño, y cobijarse en el quicio de una puerta cerrada.²⁵⁸

Il bombardamento inaugura quella che potremmo definire la seconda parte del racconto. Se in precedenza il narratore ha riportato l'esperienza personale dei due protagonisti all'interno della scuola, ora si produce un cambiamento di spazio: il ritorno all'esterno cittadino è segnato dalla presenza violenta dell'evento storico per cui il cronotopo agisce al pari di un vivente in grado di attaccare i personaggi (Madrid madre terribile). Da questo momento in poi, la narrazione è occupata dalla descrizione degli avvenimenti di guerra ma, nonostante ciò, non si riscontra un'alterazione del primo piano e dello sfondo: il *pretérito indefinido* e il *pretérito imperfecto* mantengono la loro funzione denotativa originaria sebbene la guerra, da secondaria, diventi un elemento primario della diegesi. Si osservi, in

²⁵⁷ *Ivi*, p. 173.

²⁵⁸ *Ivi*, pp. 174-175.

particolare, il seguente passaggio in cui è evidenziato il vitalismo dei personaggi e il loro protagonismo rispetto al contesto, con particolare attenzione ai tempi verbali cui si affida l'istanza narrativa per riportare i fatti:

Todo lo invadió un humo irrespirable como una niebla espesa y áspera que les obligó a taparse las narices con los pañuelos, y tenían que toser para no ahogarse y así esperaron hasta que cesó el estruendo, y entonces la madre y el niño corrieron hacia la parte que parecía más despejada de humo pero sin saber qué hacer, retrocedieron un par de calles, antes ellos los muros se desplomaban y las tejas venían a caer al centro de la calzada. Entonces el niño rompió a llorar desesperadamente, agarrado a la falda de la madre, sin querer andar, y ella le apretaba contra sí, temblorosas las manos.²⁵⁹

Se la guerra civile consente all'autore di mettere a nudo la vera natura dell'essere umano, durante il momento di crisi rappresentato dal bombardamento il legame filiale è rafforzato grazie alla presenza di una madre che conferma il suo ruolo di garante della vita proteggendo il figlio e offrendosi come fonte di riparo e sicurezza. Di nuovo, la corporeità è centrale per evidenziare il rapporto di sangue, di vita, tra i personaggi: «Abrazaba al niño, apretándole contra la puerta de madera, protegiéndole con su cuerpo, diciéndole palabras de consuelo para que no se asustase»²⁶⁰ e, ancora, «Los dos dieron unos pasos, estrechados en un abrazo que les entorpecía el andar, y los dos decían algo sin saber lo que era»²⁶¹. Tralasciando l'analisi dei lunghi frammenti descrittivi in cui il narratore riporta le scene concernenti la distruzione materiale causata dal bombardamento, ci limitiamo a porre l'accento sul fatto che i due siano gli spettatori inermi del diffondersi della morte nello spazio a loro circostante, una situazione antitetica rispetto al dinamismo che li caratterizza. L'evento, infatti, rappresenta solo una pausa nella *marcha* della madre e del figlio, che riprende non appena superato lo shock iniziale:

Estrechó la mano del niño que llevaba cogida y le dijo:

²⁵⁹ *Ivi*, p. 175.

²⁶⁰ “Las enseñanzas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 175.

²⁶¹ *Ivi*, p. 176.

–No te asustes, ya ha terminado todo, han tirado bombas pero no nos ha pasado nada, vámonos a casa.

Le miró otra vez, le vio muy pequeño, pálido, con su abrigo nuevo y el pelo revuelto, y exclamó:

–Esto es la guerra, hijo, para que no lo olvides.²⁶²

Il frammento citato costituisce la chiusa del racconto, una sorta di suggello dalla forte pregnanza semantica. Il narratore consegue il massimo di efficacia poetica attraverso una prosa snella, agile e rapida che richiama il proposito morale della trilogia, il senso eccedente che è possibile ricostruire solamente a vicenda conclusa grazie alle parole della madre. Una frase è sufficiente a ricapitolare quanto appena vissuto e a esortare il figlio a non dimenticare *esto*, la guerra civile, la quale, nonostante la sua drammaticità, è stata vissuta proprio per non essere dimenticata. «Para que no lo olvides» sottolinea la finalità dell'esperienza, di cui è necessario che il figlio serbi il ricordo per difenderlo dall'oblio.

A percorso terminato, osserviamo come la madre si ricongiunga con l'immagine di Madrid, simboleggiando non solo il vitalismo da opporsi alla morte ma, soprattutto, la città assediata il cui ricordo dovrà essere mantenuto vivo, di generazione in generazione, facendo ricorso alla *razón de la esperanza*²⁶³ evocata dall'altra madre che inaugura il ciclo. A ritornare è anche la figura di un giovane figlio: Juan Eduardo Zúñiga ha dichiarato di avere una «fe instintiva en que los jóvenes salvarán al mundo y se salvarán ellos»²⁶⁴ e il bambino a cui è consegnato l'insegnamento ultimo diviene il simbolo della speranza e del vitalismo in grado di opporsi a qualsiasi tragedia. Slegato dall'essere-essere, l'essere-parte assume un inaspettato protagonismo, s'innalza sopra la drammaticità della guerra per poter offrire, un giorno, la sua testimonianza di quanto accaduto.

In relazione alla trilogia, “Las enseñanzas” si pone come epilogo e, soprattutto, come senso secondo grazie al quale la tematica della memoria si estende a tutti i racconti del *corpus*: la tensione dialettica tra ricordo e oblio sembra, dunque, risolversi nell'accettazione totale del ricordo a scapito della dimenticanza, una

²⁶² *Ivi*, p. 178.

²⁶³ “Noviembre, la madre, 1936” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 22.

²⁶⁴ Beltrán Almería, Luis, “El origen de un destino. Entrevista a Juan Eduardo Zúñiga”, cit., p. 111.

pratica che l'autore rifiuta *in toto*. L'illuminazione morale a cui giungono i personaggi, però, è da inserire nel più ampio panorama della raccolta, nella quale Zúñiga esplora criticamente le posizioni inerenti alla memoria e l'oblio, in particolare in relazione al contesto storico della Spagna della seconda metà del Novecento, in piena dittatura franchista.

Terminiamo la nostra analisi riportando le parole dello stesso autore a riguardo e ricordando che la memoria è uno dei temi più complessi della trilogia, di cui, è necessario sottolinearlo, il simbolismo è in grado di offrire interessanti anticipazioni e spunti utili ai fini dell'analisi:

La memoria se ha considerado como peligrosa por lo que puede entrañar de rencor. Pero no es así. El tiempo lima esos sentimientos vengativos. La memoria debe cultivarse. En España había una intención de eludir un periodo. Ya no, y hay que procurar que siga así. El recuerdo nos mantiene con vida. [...] No hay que creer en épocas de olvido. No puede ser una propuesta. Es contraproducente. Vivimos a expensas de la memoria. Los recuerdos crean un puente sobre el vacío del futuro. Por él avanzamos. Es la única riqueza que tenemos, la experiencia.²⁶⁵

²⁶⁵ Manrique Sabogal, Winston, "La Historia enriquece la invención literaria", cit.

CAPITOLO 5

DINAMICHE DEL RICORDO E DELL'OBLIO NEI RACCONTI DI GUERRA E DOPOGUERRA

«Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio».
(Dulce Chacón, *La voz dormida*)

«Una de las cosas que más me sorprende es que, inevitablemente, todos teníamos recuerdos de la guerra civil, del cerco de Madrid, de los acosos de las bombas y de los obuses. Sin embargo nunca hablábamos de ello».
(Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*)

Gli studi sulla memoria, similmente a quanto osservato a proposito del simbolismo, per la loro ramificazione e complessità denotano una ricerca ancora *in fieri* che pare lontana dall'approdare a una teoria assestata e condivisa. La memoria, infatti, è un fenomeno che ha interessato vaste aree del sapere, dalla retorica alla filologia, dalla neurobiologia alla psicologia, dalle scienze sociali a quelle delle comunicazioni, tra le tante. La molteplicità degli approcci la rende un'area di studi inter e transdisciplinare in cui nessuna disciplina può proclamarsi sovrana poiché in stretta dipendenza con gli altri campi d'indagine che, seppur specialistici, non possono che offrire degli aspetti parziali riguardo a tale «fenomenologia frantumata»¹. La questione, così come suggeriscono Nicholas Pethes e Jens Ruchatz², può essere affrontata adottando un metodo che rispetti la pluralità dei vari settori, conservandone l'eterogeneità e il lessico specialistico. Pertanto, dato che il fenomeno mnemonico appare come una vera e propria rete composta d'innunerevoli teorie e sistematizzazioni, anche la nostra prospettiva sarà interdisciplinare per quanto attiene all'oggetto di questo studio.

¹ Ricouer, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 38.

² Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Introduzione: al posto dei lemmi «memoria» e «ricordo»" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. VII-XXIV.

A proposito della trilogia, in particolare, va richiamato il ruolo di primo piano del processo mnestico a cominciare dal proprio autore, per il quale la memoria costituisce la «verdadera piedra de toque de su escritura»³. Ma la memoria è anche un preciso fenomeno sociale che nei racconti della guerra civile è mostrato attraverso la tensione dialettica tra ricordo e oblio, per cui i personaggi sono colti nell'alternanza tra «la práctica del olvido como añagaza de la supervivencia y el ejercicio de la conciencia para asumir el presente como único aval de la lucidez y de la dignidad»⁴. La memoria sembra porsi, così, come una costante semantica che si ripropone in più testi, un tema che li attraversa e consente di comprenderne la relazione dialogica col contesto storico di riferimento. Prendendo in esame entrambi gli aspetti del fenomeno, da intendersi non solo come forma ma anche contenuto dei racconti, è necessario che l'analisi si completi con l'obbligata riflessione sull'oblio, così come col discorso inerente al rapporto spesso volte conflittuale dell'individuo e dei gruppi sociali col passato e l'identità (due elementi, questi ultimi, ascrivibili al “campo vuoto” di memoria e ricordo⁵). Si è scelto, così, di articolare il discorso sulla memoria seguendo un duplice binario, corrispondente alle due parti di cui si compone il presente capitolo.

Nella prima parte, ci dedicheremo a una breve ricognizione riguardo alle teorie che, a nostro avviso, consentono di offrire un panorama esaustivo sul fenomeno. È da rilevare, difatti, che l'intero ciclo sembra suggerire, almeno a livello teorico, la presa in esame di specifici percorsi di studio che rimandano ad alcune tra le più consolidate teorizzazioni sulla fenomenologia della memoria, nello specifico di radice sociologica e storico-filosofica. Di gran rilievo per comprendere i meccanismi che regolano la trasmissione del ricordo, saranno, in primo luogo, le teorie di Maurice Halbwachs sulla memoria collettiva e i quadri sociali della memoria⁶ (successivamente riprese dai coniugi Jan e Aleida Assmann nei loro studi sulla memoria culturale) e, per ricollegarci alla questione inerente

³ Prados, Israel, “Introducción”, cit., p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 54

⁵ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, “Introduzione: al posto dei lemmi «memoria» e «ricordo»”, cit., p. X.

⁶ Cfr. Halbwachs, Maurice, *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium 1997 e Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, cit.

all'elaborazione letteraria dell'antinomia ricordo-oblio, ci rifaremo alle suggestioni avanzate da Paul Ricoeur, il quale si è dedicato allo studio degli abusi della memoria e dell'oblio⁷ come due manifestazioni dell'esercizio del potere che ritroviamo largamente reiterate nel caso spagnolo.

Riteniamo queste brevi incursioni in ambito teorico-critico propedeutiche alla successiva analisi dei racconti, alla quale sarà dedicata la seconda parte dello studio. Qui, prima di tutto, s'intende focalizzare la questione adottando la prospettiva della teoria dei mediatori del ricordo elaborata da Aleida Assmann⁸, in particolare la classificazione in metafore spaziali e temporali, al fine d'individuare nei racconti selezionati le dinamiche del ricordo e dell'oblio attraverso le quali il passato viene costruito o cancellato. L'obiettivo è esaminare il rapporto che intercorre tra la poetica di Zúñiga e la memoria individuale e collettiva, esplorando attraverso quali forme e meccanismi esse siano state elaborate e declinate poi letterariamente.

Sullo sfondo del più vasto dibattito inerente all'identità individuale e collettiva della Spagna contemporanea, la trilogia della guerra civile si pone come oggetto semiotico⁹ della memoria storica e *lieu de mémoire* che, a quasi ottant'anni da quella soglia epocale, invita a essere esplorato e analizzato. Vi è un dovere di memoria ineludibile che, in questa sede, facciamo nostro, per cui la problematica del fenomeno mnestico richiede di essere approfondita in relazione al contesto letterario contemporaneo spagnolo e dunque, alla disamina del *textus* particolare che è la trilogia.

1. IL PUNTO SULLA FENOMENOLOGIA DELLA MEMORIA

1.1. CENNI STORICI E LESSICO IN USO

Il nostro percorso sulla memoria parte dalla definizione che di essa ha offerto Jacques Le Goff: «La memoria, come capacità di conservare determinate informazioni, rimanda anzitutto a un complesso di funzioni psichiche, con

⁷ Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit.

⁸ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit.

⁹ Luengo, Ana, *La encrucijada de la memoria*, cit., p. 12.

l'ausilio delle quali l'uomo è in grado di attualizzare impressioni o informazioni passate, ch'egli si rappresenta come passate»¹⁰. Dunque, si tratta di un'abilità che consente all'individuo di ritenere dati appartenenti al passato e di attualizzarli a partire dal presente: «La memoria è di quanto è avvenuto»¹¹.

Tre sono i nodi centrali della questione: l'attività cerebrale e le funzioni psichiche d'immagazzinamento delle informazioni, il ruolo attivo o passivo dell'individuo e il rapporto tra le dimensioni di passato, presente e futuro. Data la loro complessità e vastità, essi sono ambiti sui quali si è discusso e si continua largamente a discutere. Si pensi, per citare un esempio, alle infinite capacità di archiviazione e memorizzazione di dati delle più moderne tecnologie digitali, grazie alle quali è possibile salvare le nostre esperienze, catturare ogni istante e ricordarlo nel presente, riattualizzandolo all'infinito e, così, scongiurare la dimenticanza. Si tratta di contenitori¹² che, tuttavia, possono tradire le aspettative dell'uomo poiché, nel momento in cui la loro infallibilità è attaccata, subentra il nulla. Il discorso sulla memoria, così, comporta necessariamente il collegamento al suo parallelo o opposto, l'oblio, l'altra faccia della medaglia o «il lato d'ombra della regione illuminata della memoria»¹³. Sia esso volontario o involontario, risponde al funzionamento naturale della psiche, nella quale non è possibile ritenere la totalità delle informazioni con le quali entriamo in contatto nel corso della vita: l'uomo è un essere che ricorda e che dimentica, *animal obliviscens*¹⁴ per scelta o suo malgrado, al quale è negata la possibilità di dominare un sapere enciclopedico ma che può decidere se mantenere alcune nozioni o liberarsene. Se il ricordo è la disponibilità di un dato, l'oblio è la sua indisponibilità, dovuta, tra le varie cause, al trascorrere del tempo e al decadimento delle tracce mnestiche,

¹⁰ Le Goff, Jacques, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986, p. 347.

¹¹ Aristotele, "Della memoria e della reminiscenza" in *Della generazione e della corruzione; Dell'anima; Piccoli trattati di storia naturale*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 237.

¹² Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., p. 125. La studiosa impiega il termine di "contenitore" per riferirsi alla «concretizzazione spaziale del ricordo», a «uno spazio chiuso, molto limitato e trasportabile».

¹³ Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 37.

¹⁴ Weinrich, Harald, *Lete*, cit., p. 7.

all'interferenza con altre informazioni, all'assenza di strumenti per ricostruire i dati o alla rimozione¹⁵.

La memoria, intesa invece come disciplina e oggetto di studio, era per gli antichi una sorta di scrittura mentale per cui delle *images* si collocavano in precisi *loci* al fine di creare una mappatura chiara e precisa dei dati immagazzinati. Si tratta dell' *ars memoriae*¹⁶, un'arte topica in cui assumono un ruolo fondamentale le *images agentes*, di particolare intensità e in grado di stimolare la ricostruzione. Ancora, molteplici sono state le immagini e le metafore per raffigurare il ricordo o la dimenticanza, tra le quali le divinità Lete e Mnemosine; il primo, soprattutto, è anche il nome del fiume grazie al quale i defunti, negli inferi, accedevano all'oblio¹⁷.

Il fine ultimo della mnemotecnica latina era combattere la dimenticanza mettendo in atto un processo d'immagazzinamento dei dati che consentisse la loro successiva e fedele riproduzione, nella misura in cui l'arte si configurava come un metodo d'apprendimento che differenziava la memoria naturale dalla memoria artificiale, quest'ultima, invece, stimolata e attivata dall'esterno grazie al coinvolgimento diretto dell'individuo. A tal proposito, la riflessione di Aleida Assmann ci consente d'individuare i punti deboli dell'*ars memoriae* in relazione ai progressi nelle scienze umane. La studiosa rileva, infatti, che la mnemotecnica, in quanto processo meccanico di archiviazione, escludeva il coinvolgimento della soggettività individuale nel recupero delle informazioni, laddove la memoria concepita posteriormente come *vis* si fondava, al contrario, su tale capacità involontaria: così come il ricordo può dipendere da un atto programmato e voluto, esso può anche originarsi da un movimento spontaneo e inconsapevole della memoria, una forza autonoma che, dal presente, si dirige verso il passato per ricostruirne i contenuti. A conseguenza di ciò, mentre l'*ars* si oppone al tempo, la *vis* opera e collabora con esso poiché la soggettività, sorpresa dal ricordo, è chiamata a rapportarsi con la dimensione temporale non solo ricostruendo i dati ma, soprattutto, poiché in stretta dipendenza dalle circostanze in cui questi sono

¹⁵ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Oblio" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 393-400.

¹⁶ Per approfondimenti, cfr. Yates, Frances A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993, p. 25.

¹⁷ Le Goff, Jacques, *Storia e memoria*, cit., p. 362

recuperati¹⁸. Appare evidente come la memoria e l'oblio siano due istanze strettamente dipendenti l'una dall'altra. Ricordare implica dimenticare e viceversa ed entrambe le azioni contemplano la possibilità di un'attività cerebrale e psichica innescata da meccanismi volontari o involontari, ai quali gli studiosi, nel corso dei secoli, si sono avvicinati dai più differenti approcci, indagando ora il funzionamento della corteccia cerebrale, ora la psiche umana e, in particolare in sociologia e in filosofia, il rapporto che lega l'uomo al tempo e alla storia.

Il lessico inerente al fenomeno è particolarmente ricco e eterogeneo e, prima di richiamare alcuni concetti-guida sul piano teorico sui quali si basa il nostro studio, sarà utile approntare un dizionario di alcune voci indispensabili opportunamente selezionate. Iniziamo col segnalare che il passato¹⁹ è la dimensione temporale che ci consente d'indirizzare il nostro agire verso il presente e il futuro, da cui è inscindibile. Nella nostra mente persistono le tracce²⁰, ovvero i segni non intenzionali di un'esperienza trascorsa che fissano il passato mostrando l'irreversibilità e l'avanzare del tempo. In psicologia, la traccia è intesa come il parziale residuo di un evento depositatosi nell'inconscio²¹: necessario è, dunque, il riferimento agli studi freudiani, in cui l'inconscio è inteso come il luogo delle tracce mnestiche che precede la coscienza; qui la memoria è discontinua e il ricordo dei fatti è spesso problematico, data l'impossibilità di distinguere la realtà dalla fantasia. L'inconscio è anche il luogo in cui si deposita l'evento traumatico rimosso²², ovvero un'esperienza la cui violenza non è rielaborata dall'individuo e

¹⁸ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 27-33.

¹⁹ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Passato" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 413-416.

²⁰ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Traccia" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 586-591.

²¹ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Inconscio" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 252-255.

²² Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Trauma" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 598-600. L'evento traumatico provoca una sovrastimolazione della psiche che ha come conseguenza un fenomeno di dissociazione della memoria o di rimozione dell'evento per cui la sua latenza si manifesta in una sintomatologia ben definita in cui rientrano incubi (*flashbacks*), allucinazioni e azioni compulsive. I ricordi traumatici emergono inconsciamente e si sottraggono a un'esplicitazione linguistica mantenendosi sul piano della corporeità. Cfr. "Nota sul «notes magico»" in Freud, Sigmund, *Opere 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti: 1924-1929*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 59-68 e "Metapsicologia" in Freud, Sigmund, *Opere 8. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti: 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 49-88.

che, pertanto, si manifesta posteriormente attraverso una specifica sintomatologia di atti mancati e coazione a ripetere, tra cui rientrano gli incubi, le allucinazioni e le manifestazioni compulsive: il rimosso non è cancellato ma, al contrario, è latente. Nel caso in cui il trauma non sia curato, vi è il rischio che si verifichi la trasmissione transgenerazionale²³ dello stesso dai genitori (o addirittura dai nonni) ai figli (o ai nipoti) e di nuovo il trauma si manifesti attraverso atti mancati o coazione a ripetere. La memoria individuale appare contigua alla memoria collettiva e, di conseguenza, al controverso dibattito sull'identità²⁴ degli individui e dei gruppi sociali, con particolare attenzione anche alle pratiche politico-ideologiche esercitate dai sistemi di potere.

Dalla sfera individuale alla collettiva, il tema della memoria ha attraversato secoli, culture e saperi tra i più eterogenei e mai come nel ventesimo secolo vi è stata una riscoperta delle problematiche legate alla conservazione, alla manipolazione e alla distruzione del ricordo. Neurofisiologia, psichiatria, psicologia, antropologia, storia, politica, informatica, ma anche filosofia, scienze della comunicazione e, più in generale, le arti sono solo alcune tra le discipline maggiormente coinvolte nel dibattito sulla memoria ed è stata proprio l'arte, negli ultimi decenni, ad avere affrontato il problema indagando le varie modalità in cui il ricordo e l'oblio interagiscono nelle nostre culture²⁵.

Prima di dedicarci all'elaborazione artistico-letteraria del fenomeno nell'opera narrativa di Zúñiga, richiameremo i nuclei principali delle teorizzazioni di due studiosi i cui apporti sono significativi per l'intero dibattito sulla memoria e che si sono rivelate proficue nel nostro percorso d'indagine.

²³ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Trasmissione transgenerazionale" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 596-598. Cfr. "Psicopatologia della vita quotidiana" in Freud, Sigmund, *Opere 4. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti: 1900-1905*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 51-297.

²⁴ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, "Identità" in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 243-247.

²⁵ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., p. 23.

1.2. MEMORIA INDIVIDUALE, MEMORIA COLLETTIVA E GRUPPI SOCIALI

Il punto di partenza per il nostro discorso critico è la teoria dei quadri sociali della memoria e della memoria collettiva elaborata dal sociologo francese Maurice Halbwachs (Parigi, 1877 – Büchenwald, 1945), oggetto di successive critiche e revisioni da parte di studiosi a lui posteriori. Il suo lavoro costituisce un pionieristico tentativo di fondare una teoria interdisciplinare della memoria²⁶, di cui cercheremo di enucleare i punti fondamentali.

La tesi sulla quale si regge l'intero sistema di pensiero halbwachiano è che la memoria sia un processo socialmente condizionato poiché l'uomo è un essere sociale²⁷ che non agisce mai in solitudine ma che, nel corso della sua esistenza, prende continuamente parte a differenti gruppi sociali con i quali si rapporta e con i quali s'identifica. Quando dovrà ricordare un avvenimento o una persona dovrà, dunque, fare affidamento su dei ricordi che rimandano ai gruppi sociali a cui appartiene (o è appartenuto) e con i quali condivide (o condivideva) la condizione d'appartenenza ad altrettanti quadri sociali di riferimento. Ricordare consiste nell'attualizzare la memoria di un gruppo dal presente²⁸ in riferimento a dei precisi quadri e, nel momento in cui questi vengono a mancare, subentra l'oblio²⁹: ogni punto di riferimento crolla e la memoria non può essere né esercitata né perpetuata. I quadri sociali, in particolare, risentono dei cambiamenti generazionali e delle alterazioni interne al gruppo, per cui la memoria andrà costantemente aggiornata.

Secondo tale prospettiva d'analisi, la memoria individuale è da intendersi come un punto di vista particolare sulla più generale memoria collettiva, a sua volta composta dall'insieme delle memorie individuali presenti all'interno del gruppo: «Quelli che però chiamiamo i quadri collettivi della memoria non saranno che il risultato, la somma, la combinazione dei ricordi individuali di molti dei membri di

²⁶ Jedlowski, Paolo, "Introduzione alla prima edizione" in Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, cit., pp. 7-34.

²⁷ Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, cit., p. 93.

²⁸ Halbachs, Maurice, *I quadri sociali della memoria*, cit., p. 179.

²⁹ *Ivi*, p. 225.

una stessa società»³⁰. La memoria collettiva trae la propria forza dal gruppo ma sono gli individui, singolarmente, a ricordare e a poter attivare l'insieme dei ricordi comuni reciprocamente alimentati ma sempre diversi perché dipendenti dalle singole prospettive³¹. I ricordi, nello specifico, costituiscono dei veri e propri sistemi poiché sono collegati gli uni agli altri, tantoché da uno è possibile recuperare i restanti³²; inoltre, dipendono dai cambiamenti dell'individuo in relazione ai gruppi³³. Nel processo d'attualizzazione, ragionare significa stabilire una relazione tra il nostro sistema di pensiero e quello della società in cui operiamo:

Non si può in effetti riflettere sugli eventi del proprio passato senza ragionare su di esso; ora, ragionare significa collegare in uno stesso sistema di idee le nostre opinioni e quelle del nostro ambiente; significa vedere in ciò che ci succede un'applicazione particolare dei fatti di cui il pensiero sociale ci ricorda in ogni istante il senso e la portata che rivestono per lui. Così, i quadri della memoria collettiva, incorniciano e collegano gli uni con gli altri i nostri ricordi più intimi. Non è necessario che il gruppo li conosca. È sufficiente che noi non possiamo ritrovarli se non partendo dal di fuori, cioè collocandoci al posto degli altri.³⁴

Nella teoria halbwachsiana, assume particolare pregnanza il rapporto che intercorre tra la memoria collettiva e la storia, considerate di natura opposta. In primo luogo, la memoria collettiva si presenta come un flusso di pensieri che recupera gli elementi del passato che sono ancora vivi o sono mantenuti in vita dal gruppo; la storia, invece, emerge nel momento in cui la memoria collettiva si esaurisce. A conseguenza di ciò, all'interno della memoria collettiva i gruppi si mantengono inalterati e cambiano a seconda del passare del tempo o dell'adesione dei loro membri ad altri gruppi, mentre nella storia si ha l'impressione che i protagonisti cambino di continuo, così come le esperienze riportate. Inoltre, i confini della memoria collettiva sono precari e in continua ricostruzione perché i gruppi cambiano di frequente: infatti, non si può stabilire il momento preciso della

³⁰ *Ivi*, p. 3.

³¹ Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, cit., p. 79-122.

³² Halbwachs, Maurice, *I quadri sociali della memoria*, cit., pp. 91-115.

³³ Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, cit., pp. 119-122.

³⁴ *Ivi*, p. 115.

perdita di un ricordo ma è sufficiente che si sia conservato in una ristrettissima parte della società per ritrovarlo e riattualizzarlo. In secondo luogo, la memoria e la storia differiscono in quanto a manifestazione: le memorie collettive sono sempre molteplici poiché colgono le differenti prospettive di un evento che i diversi gruppi si sono andate formando, laddove la storia mira a una rappresentazione globale degli eventi al fine di offrire una resa totale del passato. Nella memoria collettiva le somiglianze, colte dall'interno, consentono la creazione e il riferimento a un'identità condivisa sulla quale il gruppo si basa e che è affermata attraverso il tempo. Se la memoria vive nel gruppo e procede in esso, la storia, al contrario, è oltre i gruppi, al di fuori e al di sopra di essi³⁵.

Aleida Assmann, nel riprendere la questione, propone di considerare la memoria e la storia come due modalità del ricordo suscettibili di sussistere l'una indipendentemente dall'altra ma in rapporto costante tra loro. La memoria corrisponde alla memoria vivente o a quella che la studiosa definisce "memoria funzionale", sempre dipendente da un portatore (sia esso l'individuo o il gruppo) e capace di unire il passato, il presente e il futuro operando una selezione dei dati ricordati e trasmettendo valori e norme che fondano l'identità e l'etica. Al contrario, la storia è indicata col termine di "memoria archivio": essa è slegata da un portatore, le tre dimensioni della temporalità sono nettamente separate l'una dall'altra e offre una visione unificatrice degli eventi al fine di trasmettere la verità, ignorando norme e valori. La storia rappresenta una sorta di sfondo per la memoria funzionale e conserva le differenze e le opzioni non attivate. Da ciò ne consegue che la memoria archivio sia una memoria destrutturata, laddove la memoria funzionale è strutturata e selettiva e, pertanto, fondamentale per la fondazione dell'identità. Il rapporto tra le due possibilità del ricordo è definito da Aleida Assmann unilaterale poiché la memoria archivio supporta la memoria funzionale e questa, a sua volta, può orientarla e motivarla³⁶.

L'eredità di Maurice Halbwachs è stata raccolta, tra i tanti studiosi, anche da Jan Assmann, il quale si è liberamente ispirato alla teoria della memoria collettiva per l'elaborazione di un lessico specifico impiegato anche da Aleida Assmann.

³⁵ *Ivi*, pp. 155-166.

³⁶ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 145-159.

Egli distingue tra la “memoria comunicativa” e la “memoria culturale”: la prima si riferisce ai ricordi del passato recente condivisi da un gruppo e si mantiene intatta fino a quando il gruppo è vivente, rimanda a pratiche istituzionalizzate del ricordo attraverso le quali esso è trasmesso e perpetuato e, in linea di massima, interessa tre generazioni. La memoria culturale, invece, si fonda su specifici elementi del passato i quali fondano un altrettanto specifico ricordo e viene trasmessa attraverso testi canonizzati³⁷.

Infine, secondo Avishai Margalit, comprendiamo l’individualità facendo riferimento alla collettività e viceversa³⁸: la nostra riflessione è che, dunque, sia necessario orientarci entro questi due poli, così come la storia e la memoria devono essere intese come due processi in grado di «rapportarsi proficuamente l’uno all’altro per essere resi di nuovo fruibili separatamente»³⁹.

1.3. GLI ABUSI DELLA MEMORIA E DELL’OBLIO E IL DOVERE DI RICORDARE

Quando la memoria è condivisa ed esercitata a livello collettivo, essa rappresenta un collante per i gruppi e per la loro identità che si fonda su di un passato e su una storia comuni: la società e le istituzioni devono reggersi su una memoria collettiva per il loro corretto funzionamento⁴⁰.

Un qualsiasi cambiamento sociale implica la formazione di una nuova memoria e, di conseguenza, un nuovo riassetto identitario, in particolare se si tiene a mente che i gruppi sociali sono strettamente dipendenti dai sistemi di potere (siano essi democraticamente eletti o rimandino a un’organizzazione autoritaria dello stato), i quali esercitano un controllo sulle masse manipolando, più o meno esplicitamente, i contenuti condivisi. Tra questi, la memoria occupa un ruolo di spicco in particolare nei casi di cambiamento degli assetti politici a conseguenza di pratiche violente, quali i golpe o l’instaurarsi di una dittatura, proprio come avvenuto in

³⁷ Assmann, Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 22-29.

³⁸ Margalit, Avishai, *L’etica della memoria*, Bologna, Il Mulino, 2006, p.47.

³⁹ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 145.

⁴⁰ Halbwachs, Maurice, *I quadri sociali della memoria*, cit., pp. 233-237.

Spagna. Ridefinire l'identità di un popolo attraverso un'ideologia di base significa ricostruire *in toto* una nuova memoria, con l'obiettivo, spesse volte, d'inaugurare una nuova era in cui il passato viene accantonato tramite pratiche di mnemonicidio diffuse. A tale proposito, dunque, parlare di memoria significa parlare dell'esercizio del potere e del rapporto che s'instaura tra governanti e governati in base a precisi pragmatismi della memoria e dell'oblio. Ciò implica una concezione della storia e della memoria per cui esse sono «indivisibilmente cognitive e pratiche»⁴¹, come afferma Paul Ricoeur, il quale ha analizzato i meccanismi degli abusi della memoria⁴² e dell'oblio⁴³ ai quali ci rifaremo ora al fine di completare il nostro rapido excursus sulla fenomenologia e riprendere il discorso sulla Spagna dittatoriale affrontato nel primo capitolo di questo studio.

Secondo la sistematizzazione del filosofo, vi sono tre differenti casi di abusi della memoria a cui corrispondono altrettante manifestazioni di abusi dell'oblio. Il primo riguarda la censura: la memoria censurata è una memoria ferita o malata in cui sono presenti traumi e cicatrici. Avvalendosi della terminologia specialistica della psicanalisi e richiamando la teoria di Freud sulla coazione a ripetere (agire⁴⁴) e il “lavoro di memoria”, il quale deve essere congiuntamente messo in pratica dal paziente e dall'analista, Ricoeur la applica alla memoria collettiva giacché si può parlare, a ragione, di “traumi” e “ferite” per indicare le perdite che si registrano nella storia di un popolo o di una nazione. In quest'ottica, le pratiche del lutto rappresentano il punto d'incontro tra l'identità personale e l'identità comunitaria. Nelle memorie collettive il rapporto della storia con la violenza è centrale e gli eventi fondatori, spesso, non sono altro che atti violenti legittimati in cui si ha sempre la doppia risultanza di celebrazione del vincitore e umiliazione dello sconfitto. La coazione a ripetere, in particolare, è una diretta conseguenza del “lavoro di oblio”, il quale impedisce la presa di coscienza dell'evento traumatico, sia individualmente, sia in società: in questo modo, il trauma permane

⁴¹ *Ivi*, p. 84.

⁴² *Ivi*, pp. 100-131.

⁴³ *Ivi*, pp. 630-646.

⁴⁴ Cfr. Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, “Agire” in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 4-5. Il paziente, senza rendersene conto, agisce riproducendo dei ricordi repressi. L'agire si oppone al lavoro del terapeuta e rappresenta la resistenza opposta al ricordo del rimosso, nonostante sia l'unica via di sfogo per le esperienze traumatiche.

nell'inconscio e si manifesta in una sintomatologia di sostituzione che attesta il ritorno del represso.

Il secondo caso, la memoria manipolata, è un autentico abuso perpetuato da coloro i quali detengono il potere, essendo la memoria orientata verso la legittimazione dell'identità e trasformata attraverso l'ideologia, con la quale si trasferiscono alla società i valori e le credenze del nuovo *status quo*. L'ideologia, nello specifico, si regge su un doppio sistema di simboli, con i quali si cambiano i costumi della società, e di racconti ufficiali o miti⁴⁵, attraverso i quali legittimare il potere e fondare una nuova memoria e identità. La pratica dell'oblio è intrinseca alla selettività del racconto, grazie alla quale le voci ufficiali del sistema possono scegliere gli eventi fondatori della nuova era omettendone altri e accostando, spesso, i racconti di gloria e di vittoria a quelli della sopraffazione e della sconfitta. Da ciò ne consegue che la memoria imposta investa sia la sfera fisica del corpo sociale sia quella intellettuale, contemplando, inoltre, una serie di pratiche celebrative e commemorative a loro volta imposte e in linea con la chiusura della comunità. La selettività narrativa consente di manipolare la storia e offrirne, così, una versione propagandistica: a una storia imposta corrisponde, allora, un oblio semi-attivo e semi-passivo per cui i popoli decidono liberamente di non voler conoscere e d'ignorare ciò che, in realtà, è accaduto. Infine, il terzo abuso si riferisce alla memoria imposta e s'interseca con la problematica del dovere di memoria, considerato da Paul Ricoeur un imperativo di giustizia in cui convergono il lavoro del lutto e il lavoro di memoria. Il dovere di memoria comporta che la giustizia venga esercitata verso un altro al di fuori di sé e che si conservino non solo le tracce materiali del ricordo ma anche il sentimento di debito verso gli altri. Essa è collegata alle pratiche d'amnesia e d'amnistia; già la prossimità semantica tra i due vocaboli indica una sorta di beneplacito per cui la memoria è negata e la verità è taciuta, essendo in particolare l'amnistia una pratica

⁴⁵ Cfr. Margalit, Avishai, *L'etica della memoria*, cit., p. 59: «In un certo senso, un mito vive all'interno di una comunità quando i membri della comunità stessa credono al mito come a una verità letterale, ossia come se si trattasse di un racconto storico puro e semplice [...] . Un altro senso in cui un mito può essere vivo è quando una comunità è fortemente impressionata dalla storia mitica, anche se essa è percepita come "nobile bugia". [...] Il terzo senso in cui un mito è vivo è che esso è primordialmente fresco, vitale, pieno di energia, presente all'immaginazione e vivido nelle sue immagini».

d'urgenza da attuare per porre fine a particolari situazioni di violenza sociale a conseguenza delle quali i reati commessi vengono estinti. Per questo motivo, il filosofo rileva che l'amnistia manchi di giustizia giacché, nella pratica, la pace è imposta e non comunemente raggiunta.

La gestione del ricordo appare in tutte le sue declinazioni particolarmente complessa e, accanto a cosa si *può* ricordare, è necessario individuare cosa si *deve* ricordare. Il dovere di memoria, in quest'ottica, implica la trasmissione del ricordo e del sapere di generazione in generazione e gli studiosi che si sono dedicati alla problematica concordano che si debba rimembrare e testimoniare tutto ciò che di più tragico è avvenuto nella storia. È questo il caso dei crimini contro l'umanità, in cui rientra a pieno diritto la vicenda spagnola, ancora lontana dal riconoscimento pubblico della colpa e dalla collaborazione attiva dello Stato a favore della *memoria histórica*. «Qui l'oblio non è più lecito. Non ci può essere più nemmeno arte dell'oblio, non ci deve essere»⁴⁶, afferma Harald Weinrich a proposito della Shoah, evento unico nella sua indicibilità ma, come suggerito da Tzvetan Todorov, da considerarsi esemplare più che unico poiché accomunato ai restanti crimini dal medesimo orrore e dalla medesima condanna senza fine che esso si merita⁴⁷. Per Jan Assmann, ancora, il ricordo è un obbligo sociale⁴⁸ e per Paul Ricoeur è necessario rimanere fedeli al passato poiché in esso ha avuto luogo un'inumanità che non può essere compresa⁴⁹.

Ricordare il passato equivale a metterlo al servizio del presente per affrontare le sfide che la storia pone e per scongiurare, da una parte, un abuso o un'ossessione della memoria fini a se stessi e, dall'altra, il continuo riaprirsi di ferite e traumi.

⁴⁶ Weinrich, Harald, *Lete*, cit., p. 256.

⁴⁷ Todorov, Tzvetan, *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium, 2002, p. 54.

⁴⁸ Assmann, Jan, *La memoria culturale*, cit., p. 5.

⁴⁹ Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., pp. 466-479.

2. LA MEMORIA RACCONTATA

Il ricco ventaglio di possibilità ermeneutiche di un'area tanto ampia ed eterogenea contempla, tra i vari percorsi, anche quello letterario. Il caso della produzione spagnola sul conflitto, come sottolineato a più riprese, trae la sua peculiarità dal vincolo indissolubile instauratosi tra la finzione e storia, in particolare nel rielaborare i fatti legati alla memoria traumatica della guerra civile, ancora in fase di elaborazione. A tale proposito, valgono le parole di Julio Aróstegui: «La profundidad del trauma generado por aquel conflicto ha hecho, por demás, que su memoria haya mantenido el mismo carácter que el hecho real, es decir, el de su traumatismo y virulencia»⁵⁰.

Nel lento processo di gestione e d'elaborazione del ricordo avviato dalla classe dirigente e dalla società civile spagnola, si è visto come la letteratura abbia avuto un ruolo di spicco nella riattualizzazione del tema a livello collettivo facendo luce sugli aspetti meno noti della questione e a lungo taciuti⁵¹, per mezzo di un vero e proprio genere a sé⁵². Il caso di Zúñiga, a questo proposito, è da considerarsi innovativo sotto molteplici aspetti (si ricordi il ruolo di testimone degli eventi storici e di precursore dei *nietos de la guerra*, la scelta del genere racconto come veicolo della narrazione o, ancora, il focus sulla microstoria) ed è stato scritto che il suo percorso «se ha nutrido fundamentalmente de la memoria»⁵³. La scrittura ha incarnato la volontà di ricordare e di fissare il passato su un supporto che, nel tempo, può essere riattualizzato e può incontrare l'orizzonte d'attesa di un pubblico di lettori sempre meno vicini, per ragioni anagrafiche, ai fatti storici narrati ma intellettualmente in grado d'interrogare il passato grazie alla quantità d'informazioni nel tempo sempre più disponibili. Da qui l'intenzionalità dialettica della trilogia e la struttura corale dei racconti grazie alla quale il nostro autore

⁵⁰ Aróstegui, Julio, "Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil" in Aróstegui, Julio-Godicheau, François (eds.), *Guerra civil: mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006, p. 71.

⁵¹ González García, José María, "Spanish Literature and the Recovery of Historical Memory", *European Review*, vol. 17, n. 1 (2009), pp. 177-185.

⁵² Rosa, Isaac, "La construcción de la memoria reciente sobre la Guerra Civil y la dictadura en la ficción española reciente", cit., p. 63.

⁵³ Prados, Israel, "Introducción", cit., p. 20

offre ai destinatari del testo molteplici cammini per infraleggere la macro e la microstoria⁵⁴.

Zúñiga è un uomo della memoria, dunque, per il quale ricordare è un dovere morale da esercitare in prospettiva *intrahistórica* perché è nella vita quotidiana di Madrid che si può trovare l'essenza dell'essere umano. Il trauma spagnolo, non superato, è latente nella società e anche manifesto: l'oblio volontario e la pratica attiva del ricordo s'incrociano con il diritto all'oblio e il dovere di memoria, due pratiche opposte nelle quali il trauma implica, da una parte, il recupero e la rielaborazione dell'evento drammatico al fine di giungere alla riappacificazione dell'Io, su scala individuale ma anche sociale e, dall'altra, la possibilità di una dimenticanza che abbia come fine il taglio netto col passato per non rivivere i fatti tragici di cui si è stati protagonisti o testimoni⁵⁵ e, così, rapportarsi pacificamente al presente.

I numerosi personaggi della trilogia conoscono entrambe le dinamiche, a conseguenza delle quali si ritrovano a dover gestire i propri ricordi e a scegliere tra l'accettazione o la negazione del passato. Indirettamente, tutti subiscono l'influenza del contesto storico di riferimento e, seppur conducano delle esistenze apparentemente lontane dalla macrostoria, nella microstoria si fanno palesi le ripercussioni degli eventi maggiori, ancora più tragiche poiché esaminate da una variazione di scala che rende visibili i dettagli del vissuto intimo dei protagonisti⁵⁶.

Seguendo la linea interpretativa proposta da Aleida Assmann, è possibile individuare nel testo differenti metafore e mediatori del ricordo di cui l'autore si avvale per esplorare il processo mnestico e la tensione dialettica che regola il ricordo e l'oblio. La studiosa sottolinea la sorprendente produttività del fenomeno, il quale può essere esplorato grazie a numerose metafore o "immagini simboliche"⁵⁷. Infatti, è necessario impiegare delle figure che rimandino a un senso ulteriore per illustrare il processo mnemonico («chi parla del ricordo non

⁵⁴ *Ivi*, p. 64.

⁵⁵ Todorov, Tzvetan, *Gli abusi della memoria*, cit., pp. 34-40.

⁵⁶ Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., pp. 297-308.

⁵⁷ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., p. 166.

può non servirsi di metafore»⁵⁸) essendo questo un campo talmente vasto che qualsiasi figura può essere impiegata singolarmente o, al contrario, sovrapporsi o opporsi ad altre per spiegarne il meccanismo⁵⁹. Tale precisazione metodologica ci consente di adottarne la sistematizzazione, prediligendo, nello specifico, le categorie di metafore spaziali e di metafore temporali. Nel primo gruppo rientrano tutti i luoghi metaforici, siano essi generazionali o del trauma, che conservano i resti dell'esperienza umana e li rendono fruibili nel presente⁶⁰. Il cronotopo inalterato dei tre volumi è Madrid, per i personaggi strettamente vincolato alle esperienze private ma anche luogo della commemorazione, per lo più intima o clandestina, in cui ricordare, in silenzio, quanto accaduto. La capitale, però, è soprattutto luogo di memoria e luogo del trauma per un'intera nazione: nelle sue vie, piazze, edifici è conservato un passato dal quale non si deve fuggire, un passato che è necessario ricordare e riattualizzare, un passato fatto di migliaia di memorie individuali che fanno capo ad altrettante memorie collettive, quelle delle vittime così come quelle dei vincitori della guerra. Per quanto riguarda il secondo gruppo, ci soffermeremo in particolare sull'analisi della dicotomia "sonno-veglia" (complementare alla coppia oppositiva "dormire-svegliarsi" originariamente classificata entro le metafore spaziali⁶¹) riguardo al trauma di guerra e alle iscrizioni corporee⁶², quali ferite o cicatrici, che rendono presente il passato.

2.1. "LAS ILUSIONES, EL CERRO DE LAS BALAS": I LUOGHI, I GRUPPI, LE MEMORIE

Come breve premessa all'analisi del primo racconto, si richiama la differente articolazione delle dinamiche della memoria nei tre volumi della trilogia. Nei racconti di *Largo noviembre de Madrid* e di *Capital de la gloria* i personaggi elaborano, dal presente della guerra civile, i ricordi a essa collegata, mentre in *La tierra será un paraíso* il conflitto si colloca nel passato, seppur recente. I

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ivi*, p. 167.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 331-332.

⁶¹ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 187-190.

⁶² *Ivi*, pp. 269-330.

protagonisti, nel presente del dopoguerra, sono combattuti tra una gestione conflittuale del ricordo che implica, da una parte, o la possibilità d'adesione al regime franchista e l'accettazione di un oblio imposto o, dall'altra, la dissidenza e la lotta al potere autoritario con una consapevole pratica attiva del ricordo e la riattualizzazione del passato repubblicano dal presente dittatoriale. La gestione della memoria, esaminata dal nostro autore attraverso la *fictio*, corrisponde alla storica polarizzazione della società spagnola in *vencedores* e *vencidos* e costituisce lo sfondo dei sette intrecci de *La tierra será un paraíso* e, in particolare, di "Las ilusiones: el Cerro de las Balas"⁶³, il racconto che apre il volume e ha funzione di prologo. È qui ricreato il clima d'oppressione e repressione in cui vissero gli sconfitti negli anni Quaranta, osservato dalla prospettiva della generazione più giovane che prese parte al conflitto.

I titoli, sia del macro, sia del microtesto, rimandano a un senso particolare che suggerisce una chiave di lettura ironica. In prima battuta, nel costrutto de *La tierra será un paraíso* la forma del futuro semplice *será* con riferimento alla *tierra* assume diversi valori: epistemico, poiché il verbo trasmette una supposizione su un futuro non ben precisato; dubitativo, perché non si hanno certezze sul verificarsi della situazione pacifica cui si allude e, infine, condizionale, per cui la circostanza per la realizzazione dell'auspicato "paradiso in terra" è omessa. Grazie al contesto storico di riferimento, però, sappiamo che la condizione avrebbe potuto verificarsi solo con una congiuntura opposta a quella dittatoriale, così come fa osservare Israel Prados a proposito dell'impiego del sostantivo *paraíso*, il quale rappresenta l'utopia in contrapposizione al cronotopo della Madrid in macerie⁶⁴. Il titolo del volume sembra allora discostarsi dalla realtà, benché sia anche il motto che dirige le esistenze di molti personaggi, i quali vivono con la flebile speranza di un futuro migliore. Un'operazione simile d'infralettura può essere condotta anche per il titolo del racconto, "Las ilusiones: el Cerro de las Balas", la cui costruzione bimembre consente di desumere il nucleo dell'intreccio, ovvero le illusioni che alimentano le vite dei protagonisti e il luogo fisico in cui tali illusioni

⁶³ "Las ilusiones: el Cerro de las Balas" in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., pp. 9-30.

⁶⁴ Prados, Israel, "Introducción", cit., pp. 79-80.

trovano sfogo. La vicenda ruota attorno a tre amici, ex soldati repubblicani ora *depurados* del regime, i quali riescono a sopravvivere all'apatia quotidiana della dittatura grazie a dei sogni che possono confidarsi a vicenda quando, nel tempo libero, si riuniscono nel Cerro de las Balas, una collina nella periferia di Vallecas. Interessante è notare che i ragazzi siano consapevoli di essere dei sognatori, coscienti che la loro attitudine verso la vita sia un espediente necessario per rifuggire dalla realtà, come assorti in «una apática espera, rumiando los largos meses de trincheras en que habíamos visto tantas suertes truncadas que nos convencieron de lo inconsistente de las ilusiones»⁶⁵.

La narrazione è il racconto-ricordo ad opera di uno dei personaggi, il quale mantiene l'anonimato e narra, dal presente, gli accadimenti susseguitisi a un incontro del tutto casuale ma rivelatosi poi fondamentale nella sua vita e in quella dei suoi due amici, Luis e Javier. Il protagonista afferma: «Pero ahora ocupa mi memoria todo lo que despertó mi ocasional encuentro con Dimov, qué influencia ejerció en mí, igual que tantas veces una persona apenas conocida atraviesa nuestro rumbo cotidiano y luego se esfuma para siempre pero deja su marca de estímulo o rechazo»⁶⁶. Importante è segnalare, a tale proposito, che l'intreccio si snoda in una triplice dimensione temporale: *in primis*, nel presente del tempo del racconto in cui si colloca il narratore e da cui egli procede a ritroso per ricostruire i fatti del passato; poi, nel passato recente del tempo della storia dell'incontro col medico e, infine, nel passato anteriore in cui si collocano gli eventi che ebbero luogo durante la guerra civile. Al fine di semplificare l'analisi, ridurremo a due gli assi temporali e ci riferiremo unicamente al presente e al passato, a cui corrispondono, rispettivamente, il passato recente e il passato anteriore della storia.

Il narratore riporta alla mente il vivere lento e apatico della generazione più giovane di spagnoli che visse il conflitto, una *jugada del destino*⁶⁷ a causa della quale tutto andò perduto, non solo le speranze ma anche gli obiettivi più concreti da raggiungere nel futuro. Nonostante la dura realtà, per i *vencidos* era necessario

⁶⁵ “Las ilusiones: el Cerro de las Balas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 26.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 12-13.

⁶⁷ *Ivi*, p. 14.

non arrendersi e cercare ad ogni costo la felicità, fosse stata questa duratura o solo temporanea. Ai protagonisti, la felicità era sembrata vicina grazie all'incontro del protagonista con Dimiter Dimov, evento che è il nucleo della narrazione ed è reso dell'istanza narrativa attraverso le forme del passato remoto e dell'imperfetto (in cui ritroviamo, inoltre, la differenziazione fra primo piano e sfondo dell'azione). Il narratore racconta che, avendo instaurato anni addietro un rapporto di lavoro e d'amicizia col dottore⁶⁸, recatosi a Madrid per delle ricerche scientifiche, questi gli aveva chiesto aiuto per poter localizzare un compatriota ed ex medico brigatista di nome Stoiánov, probabilmente nascostosi in Spagna dopo la fine del conflitto. Il protagonista aveva deciso d'aiutare il medico e aveva coinvolto i suoi amici al fine di «crearse una tarea de verano en el ambiente embrutecedor, incitarles a estar ocupados»⁶⁹, cosicché i tre compiono congiuntamente un lavoro di memoria per cui «lo que hicimos fue convocar a nuestra memoria nombres abandonados hacía tiempo»⁷⁰. Era questa un'azione in contrapposizione all'apatia vissuta fino a poco tempo prima e che aveva stravolto il corso delle loro vite, caratterizzate da una sorta di letargo che gli impediva di prendere qualsiasi tipo di decisione: «lo describíamos igual a un peso físico en el centro de la cabeza que nos retuviera las iniciativas, los proyectos, sujetos a un rechazo doloroso de todo lo que en aquellos meses nos rodeaba»⁷¹.

Il Cerro de las Balas è, dunque, come suggerito dal titolo, il luogo che accoglie e custodisce le confidenze degli amici, dal forte valore affettivo poiché luogo condiviso e generazionale: fin da principio, degna di attenzione è la rilevanza degli spazi a livello diegetico, in particolare se si considerano l'esterno cittadino e le relative condizioni climatiche che si ripercuotono sugli abitanti. La capitale è il centro del potere franchista, uno spazio pericoloso con cui i giovani, loro malgrado, sono costretti a rapportarsi. La difficoltà del vivere quotidiano è accentuata dalla soffocante estate madrilenana che, con la sua calura, rende

⁶⁸ Il racconto è un omaggio allo scrittore bulgaro Dimiter Dimov che, come precedentemente accennato, Juan Eduardo Zúñiga ebbe la possibilità di conoscere personalmente.

⁶⁹ “Las ilusiones: el Cerro de las Balas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 15.

⁷⁰ *Ivi*, p. 16.

⁷¹ *Ivi*, p. 13.

complicato qualsiasi tipo di movimento, intensificando la condizione di passività dei ragazzi. L'afa, che come una pesante coltre si posa sui fatti passati⁷², rafforza l'indolenza dei giovani e ne accentua la condizione di disagio poiché condannati da un infausto destino a essere vittime di un regime che negava loro ogni libertà: «precisamente en los años juveniles a los que pondría una marca indeleble, como se sella a las reses sometidas»⁷³. Il loro avanzare era un'azione faticosa, che quasi provocava un dolore fisico, come ricorda il narratore:

las ráfagas de aire torrido que nos daban de frente por la carretera desierta y tan luminosa que los ojos se entornaban para protegerse de la despiadada luz que el sol dejaba caer sobre los hombros sólo cubiertos por la tela ligera de las camisas, sobre las cabezas, que tomaban el calor de una alta fiebre, sobre las mejillas quemadas, mientras los pies avanzaban sin prisas con zapatos desgastados, un poco deslucidos por insistentes caminatas aquel verano que pese a los calores y a la sequía incitaba a andar, ir de un sitio a otro, buscando algo nuevo.⁷⁴

Il caldo è una costante del cronotopo e nell'esterno cittadino accentua gli innumerevoli aspetti negativi della vita sotto regime, come l'oppressione, la repressione, l'ansia e la paura. La luce accecante del sole si carica delle accezioni più avverse perché può bruciare e causare la siccità del terreno (del suolo spagnolo, dopo la guerra civile arido ma impregnato di morte) e, soprattutto, contrariamente alla tradizione, non manifesta le cose ma le rende invisibili⁷⁵. Osserviamo, dunque, come la luce solare operi su un doppio livello fisico-psicologico, rappresentando l'inerzia di un'intera popolazione e la violenza del conflitto. Come esempio, si consideri il seguente frammento in cui il protagonista

⁷² Nella versione del racconto presente nell'edizione Cátedra, l'autore ha apportato una modifica al testo originario e include un preciso riferimento cronologico che, nel testo originale, non era presente. Cfr. Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria*, cit., p. 259: «Pero a partir de aquel día su actitud pareció cambiar y sus ojos de relieve pronunciado tras las gafas, se dirigieron hacía mí con frecuencia y acabó por hacerme preguntas sobre los episodios y consecuencias de la contienda que tres años antes arrasó España» laddove il testo del 1989 riporta a p. 13: «Pero a partir de aquel día su actitud pareció cambiar y sus ojos de relieve pronunciado tras las gafas, se dirigieron hacía mí con frecuencia y acabó por hacerme preguntas sobre los episodios y consecuencias de nuestros paseos hacia el Cerro».

⁷³ «Las ilusiones: el Cerro de las Balas» in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 14.

⁷⁴ *Ivi*, p. 13.

⁷⁵ Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, «Sole» in *Dizionario dei simboli*, 2: L-Z, cit., pp. 403-404.

paragona le sfavorevoli condizioni climatiche alla storia della Spagna contemporanea, in cui a prevalere sono ormai l'oblio e la volontà di occultare i fatti della guerra:

el paisaje que teníamos delante, la mancha herrumbrosa de los barrios obreros, los pequeños tejados rojipardos de Vallecas que yo sabía eran los techos de las hambres y de las incertidumbres, del miedo a las cárceles y a lo imprevisto, a no tener trabajo o a estar obligados a pagar lo ineludible, y aún comprendiendo yo que era indiscreto, me apresuré a explicar lo que significaban los suburbios, creados después de la guerra civil, aunque me dí cuenta de lo difícil que sería hacerle comprender que bajo aquella claridad deslumbradora de un sol omnipotente, había zonas secretas que un extranjero precisaría años para conocer, pues era lo reservado, de lo que nadie hablaba claro.⁷⁶

Delineati i nodi centrali dell'azione e introdotta la rilevanza degli spazi, esamineremo ora il rapporto che la metaforica spaziale intrattiene con le strutture sociologiche della memoria presenti nell'intreccio. Che i personaggi siano legati ai luoghi è evidente, così come il dinamismo degli esistenti comporta differenti e sempre nuove relazioni con gli spazi da loro occupati, in quanto: «non c'è memoria collettiva che non si dispieghi in un quadro spaziale»⁷⁷. Dobbiamo, dunque, considerare le metafore spaziali dei luoghi generazionali e del trauma in rapporto ai gruppi sociali e alle memorie collettive a essi connessi. Di particolare importanza, si è detto, è il luogo principale entro cui si muovono i personaggi, il Cerro de las Balas, ma vi sono anche altri due spazi ai quali i protagonisti afferiscono e che costituiscono lo sfondo di loro numerose azioni. Il primo è il Laboratorio de Investigaciones Biológicas dell'Instituto Cajal, sito nel Cerro de San Blas, all'interno del Parque del Retiro, in cui il narratore lavora insieme al dottor Dimov; il secondo, è l'appartamento in cui Javier vive insieme ai suoi genitori e dove gli amici sono soliti riunirsi. Il Cerro de las Balas, il Laboratorio e la casa privata sono tre spazi compresi all'interno della più vasta area di Madrid, a sua volta da considerarsi luogo del trauma perché centro nevralgico della guerra

⁷⁶ “Las ilusiones: el Cerro de las Balas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 12.

⁷⁷ Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, cit., p. 230.

civile e della resistenza antifascista, nonché simbolo della sofferenza esemplare⁷⁸ patita da un'intera nazione e della quale, però, non può essere raccontata l'intera storia giacché una parte importante della memoria storica è stata sottoposta a censura e manipolazione. Secondo Aleida Assmann vi è l'impossibilità di tramandare gli accadimenti legati ai luoghi traumatici a causa di tabù sociali o motivazioni psicologiche intrinseche all'individuo⁷⁹ ma, nel caso di Madrid, va ricordato che il silenzio fu imposto per legge e che vi fu un dovere di oblio legittimato dall'ideologia e semi-passivamente accettato dalla società. Il trauma di guerra, allora, è latente e lacerata gli individui, è una sofferenza che trasforma i *vencidos* in elementi allogeni, in corpi estranei che vengono rigettati dal proprio paese, «igual a *deportados* en el país natal»⁸⁰. La città non può che essere descritta facendo ricorso a toni profondamente nostalgici che suggeriscono l'immagine di un terreno ormai arido, privo di vita:

a lo lejos se percibía el perfil de Madrid, rodeado de los solares yermos de constante sequía extendidos hasta lejanías azul-violeta de la sierra, una ciudad cuyo nombre fue un símbolo en la pasada guerra civil, que había sido defendida tenazmente, con el frente entre sus calles, una ciudad donde los tres habíamos nacido y que era espejo de nosotros mismos.⁸¹

Ai luoghi corrispondono altrettanti gruppi sociali e quadri della memoria: il nucleo ristretto composto dal narratore e dal dottor Dimov afferisce al Laboratorio; i tre amici, al Cerro de las Balas e alla casa di Javier e, infine, il raggruppamento più esteso vede accomunati, nello scenario madrilenno del trauma, i tre amici insieme agli ex compagni di guerra, chiamati come testimoni nel lavoro di memoria per ricostruire la vicenda di Stoiánov. Il narratore, Javier e Luis procedono a ritroso (dal presente al passato, ovvero dal passato recente al passato anteriore) dal loro nuovo gruppo verso quello precedente, del quale fecero parte negli anni della guerra, ed è proprio all'interno di quest'antico gruppo che si fa più evidente il processo d'alterazione della memoria condivisa durante il conflitto,

⁷⁸ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., p. 364.

⁷⁹ *Ivi*, p. 365.

⁸⁰ “Las ilusiones: el Cerro de las Balas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 23.

⁸¹ *Ivi*, p. 18.

un cambiamento dovuto non solo alla perdita del quadro originario ma, soprattutto, a successive manipolazioni intenzionali delle singole memorie individuali poiché gli ex compagni hanno deciso di rinnegare la loro antica fede politica e di cancellare il passato. Al dovere di memoria, questi uomini oppongono il diritto all'oblio, al quale si appellano per scongiurare il pericolo della delazione poiché ex *rojós*. In questa tensione dialettica tra il ricordo e la dimenticanza è possibile individuare la più autentica manifestazione di una memoria collettiva che, con notevoli sforzi e a partire dalle memorie individuali, i tre amici cercano di ricomporre, seppur invano: il quadro di riferimento è mutato, i componenti sono usciti dal gruppo e, nel presente, sono cambiate le condizioni di riattualizzazione delle informazioni passate, le quali non solo sono state censurate, ma, soprattutto, non sono più riconosciute dagli ex soldati come facenti parte del proprio bagaglio esperienziale⁸². La memoria si scontra con l'oblio successivo alla dissoluzione del quadro sociale e ogni componente dell'ex gruppo agisce nel presente a seconda delle nuove necessità. Sebbene il processo di recupero attivo del ricordo condotto dal gruppo di amici sia notevole e occupi la quasi totalità della diegesi, la volontà di ricordare deve arrestarsi quando si scontra con l'omertà dei testimoni, degli uomini che negano di ricordare gli anni della guerra e che rallentano il lavoro dei ragazzi. Mutati il gruppo, il quadro e la memoria collettiva, anche la percezione degli spazi della memoria cambia: per il narratore e gli amici, Madrid è il luogo del trauma, uno spazio opprimente che gli ricorda la condizione di sconfitti ed emarginati; al contrario, per gli ex appartenenti al gruppo, Madrid e la Spagna sono un mondo nuovo al quale adattarsi e nel quale vivere adempiendo ai nuovi doveri imposti per legge.

Tale riflessione è indicativa del complesso discorso sulla rilevanza del cronotopo e del rapporto tra il tempo della storia e il tempo psicologico dei personaggi, sul quale ora ci soffermeremo. La congiuntura dittatoriale ha delle profonde ripercussioni sui protagonisti e il regime è un'epoca di «persecución a

⁸² *Ivi*, pp. 17-18: «tuvimos la impresión de que habían pasado muchos años desde que fuimos tan amigos e íbamos con él en una columna que atravesó Madrid de noche, sucios y sin comer, cansados, silenciosos, caminando despacio porque el pavimento estaba destrozado y porque cargábamos un peso excesivo no sólo del equipo sino del fardo de la suerte adversa que veíamos como inminente desastre en la derrota del ejército de la República».

toda idea de libertad y progreso, la destrucción sistemática de la fe en ideales renovadores»⁸³ a conseguenza della quale a prevalere non è solo un'apatia generalizzata ma, soprattutto, la mancanza di fiducia in se stessi e nel proprio paese, per cui vi è un desiderio sempre più pressante di abbandonare Madrid per migliorare le proprie condizioni di vita all'estero. Inoltre «en aquel tiempo toda precaución era poca»⁸⁴ e lo stesso Dimov ne è consapevole quando chiede il massimo riserbo riguardo alla sua richiesta. Gli amici sono sopraffatti dagli eventi e la possibilità di rintracciare Stoiánov altera positivamente la loro quotidianità cambiando la loro apatica routine. Il tempo dell'*intrahistoria*, allora, da lento ed estenuante, si fa rapido, energico e ossessivo: il narratore ricorda i fatti da testimone e da protagonista e, nel suo proposito, si serve di una prosa ricca, caratterizzata da lunghi periodi retti da una sintassi ipotattica, in cui è manifesta l'urgenza di riportare alla mente ciò che è stato, di ricordare il passato, di comunicare. La memoria involontaria innesca l'affiorare naturale dei ricordi, che s'impongono con forza e, infatti, egli afferma che «mi recuerdo gira pertinaz entorno a él»⁸⁵. Osserviamo, a tale proposito, una sintassi e un lessico specifici: i pensieri si susseguono freneticamente, le immagini passate sono disordinate e il narratore le riporta attraverso lunghi frammenti narrativi (di due o tre pagine) che poi si esauriscono con dei punti fermi, come se l'uomo si fermasse solo per prendere fiato e iniziare di nuovo a raccontare. Laddove la maggior parte degli spagnoli decide di dimenticare, egli decide di ricordare e «la syntaxis se adapta a la prosodia de una confesión secreta»⁸⁶. Numerosi sono i deittici con riferimento al centro deittico che è il narratore stesso (*yo, me, mi, mí, míos, mía, mis*) e alle forme del plurale quando egli ricorda gli eventi e i pensieri condivisi con gli amici (ad esempio, nell'uso dei verbi retti dalla prima persona plurale: *nos lo confesábamos, podíamos, planeamos, nos pasaba*, etc.). Nel ricordo-racconto confluiscono tutte le voci della vicenda, la parola altrui si alterna, s'intreccia e si confronta dialogicamente con la voce dell'emittente. La parola convive nel modo

⁸³ *Ivi*, p. 12.

⁸⁴ “Las ilusiones: el Cerro de las Balas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 17.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Prados, Israel, “Introducción”, cit., p. 59.

del protagonista e nelle voci degli altri personaggi, queste ultime riportate attraverso una narrazione che assume il valore di un autentico flusso di coscienza che ricomponne il passato, fatto di un «ordinamento casuale di pensieri e impressioni»⁸⁷ e che, inoltre, consente al narratore di salvare dall'oblio le testimonianze dei dissidenti che vennero condannate al silenzio. La parola del narratore incontra la parola altrui in un discorso plurimo e pluristilistico: l'intenzionalità del protagonista, ovvero ricordare, ne rispecchia la prospettiva sul mondo e la parola racchiude un discorso altrui, quello dell'autore implicito.

Egli è l'ideologo che si esprime in riferimento a un preciso contesto incorniciante, col quale, però, si scontra, e tale opposizione avviene a livello di metaforica spaziale: il rapporto tra il protagonista e la Spagna è altamente conflittuale e il trauma richiede un adeguato trattamento per essere curato. La soluzione che sembra essere maggiormente proficua ai fini di recuperare la vita e libertà è per il protagonista, così come per Luis e Javier, abbandonare la Spagna. Parigi e la Francia sono le mete più vicine ma, in realtà, una chimera, poiché il paese all'epoca era coinvolto nel secondo conflitto mondiale. Inoltre, poiché affascinato dai racconti di Dimov, il narratore prende in considerazione come destinazione dell'esilio anche la capitale bulgara, Sofia, e il desiderio di conoscere una città tanto diversa dalla propria si fa particolarmente evidente quando il dottore deve fare ritorno al suo paese. La partenza del medico segna, così, il definitivo esaurirsi delle illusioni degli amici, i quali hanno fallito nel tentativo di rintracciare Stoiánov. La sconfitta suscita in loro un sentimento di colpa e di rimorso per non essersi impegnati maggiormente, nonostante, nella pratica, abbiano dovuto lottare contro la resistenza dei testimoni e il loro silenzio.

Si noti che per il narratore Madrid e Sofia sono collegate a due figure femminili che sembrano potergli offrire l'amore e il riparo che la propria patria non ha saputo dargli: la Spagna e la capitale sono madri terribili e pericolose a causa delle quali i figli sono costretti a fuggire poiché «la necesidad de mujer era apremiante, más aún por ser huérfanos en una sociedad que nos había rechazado y

⁸⁷ Chatman, Seymour, *Storia e discorso*, cit., p. 202.

negado todo afecto»⁸⁸. In questo modo, lungo tutto l'intreccio e fin dalle prime righe del racconto, aleggia la presenza dell'elemento femminile: a Madrid è associata l'immagine di una giovane gitana trasandata che il narratore incontra in varie occasioni e nei confronti della quale avverte una forte e inspiegabile attrazione fisica; la capitale bulgara, invece, rimanda a un personaggio dai tratti non ben definiti che, al pari di una sirena incantatrice, sembra voler attrarre a sé l'uomo. È alla gitana, ad ogni modo, che il narratore dedica numerosi passaggi descrittivi, il più significativo dei quali coincide con l'incipit in medias res del racconto:

El viento agitó la falda y ella se llevó la mano al pelo para sujetarlo, pero el peinado no se descompuso, fijo por dos peinecillas rojas, y la mano bajó por la mejilla y se entretuvo en tocar un pendiente dorado, muy largo, y luego ajustó el pañuelo estampado caído sobre los hombros y que destacaba sobre la blusa negra, y cuando entró en la taberna me debió de ver porque sonrió al saberse mirada, volvió la cabeza hacia un lado fingiendo que algo la distraía y, en seguida, marcando en los labios un mohín de desdén, pasó sus ojos rápidamente por los míos y me descubrió que se había dado cuenta de cómo yo la contemplaba, hechizado por mi único deseo entonces y que era su figura esbelta, sucia, con manos delgadas y renegridas, la ropa en el mayor abandono, sin duda oliendo a miseria, pero con ojos y boca seductores, tan atractivos [...] como una aparición extraña.⁸⁹

Non è un caso che si proceda a ritroso per esplorare il significato di una figura che è simbolica per scelta del protagonista e che lo accompagna nel recupero dei ricordi e nel successivo conferimento di senso, quando arriva a comprendere il presente in cui egli vive: la giovane donna, misera ma affascinante, è, infatti, la personificazione della Spagna postbellica, un paese allo stremo ma ancora desideroso di essere amato dai propri abitanti, un paese che li invita alla riconciliazione ma che poi non esita a respingerli con disprezzo, negando loro qualsiasi possibilità di riconciliazione. Il protagonista proietta il suo desiderio d'amore proprio sulla gitana e il complesso rapporto che potrebbe instaurare con la donna, a causa del divario culturale e sociale che li separa, rifletterebbe le

⁸⁸ “Las ilusiones: el Cerro de las Balas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 20.

⁸⁹ *Ivi*, p. 11.

evidenti difficoltà nel potersi ricongiungere con il suo paese, ormai cambiato e lontano dalle proprie convinzioni ideologiche. Così come la Spagna è in macerie, la giovane zingara è trasandata ma ancora in grado di esercitare una notevole attrazione sul protagonista, cosciente del valore che la donna rappresenta, fino a giungere alla rivelazione finale in cui la identifica intenzionalmente con la Spagna ferita e divisa che, nonostante tutto, invita a sperare nel futuro:

comprendí que por alguna razón me había quedado prendado y tuve la sensación de desear su figura, pobre, descuidada, con vestidos harapientos pero hondamente atractiva la expresión del rostro y las proporciones del cuerpo, todo fugazmente percibido pero estremeciéndome como un golpe violento [...] pero la gitana a pesar de las mejillas demacradas, quizá con señal algún de golpe, recorría con la mirada la taberna, midiendo a todos con la dignidad de quien sabe que no será fácilmente vencida [...] y tuve así, ante su talante altivo [...] una idea disparatada pero fue la que me vino al pensamiento, y era compararla con un país sometido que conserva reservas de dignidad, de altanería y oculto vigor, como una tierra agotada que aún puede dar cosecha.⁹⁰

Di conseguenza, un'interpretazione del desiderio di fuga in linea col simbolismo femminile ci porta a considerare la scelta dell'esilio come il rifiuto totale della patria⁹¹, laddove l'unione con la donna rappresenterebbe il legame ritrovato con la Spagna, tempo tormentato ma indissolubile⁹². Da *vencido*, il narratore si può riavvicinare al proprio paese e decidere di non abbandonarlo perché è quello l'unico luogo familiare a cui appartiene, fonte di trauma ma anche

⁹⁰ *Ivi*, pp. 21-22.

⁹¹ *Ivi*, p. 24: «gruñíamos contra nuestro mundo que era un camino entre vigilancias y acusaciones de pecado, de herejía, de desobediencia, del que se debía escapar a todo trance y huir a tiempo a ciudades donde encontrásemos la libertad en el pensar, en el amor, donde fueran posibles aventuras, abrirse camino entre personas abyectas o excelentes, llegadas de mil países, y al decir esto sabíamos que era la forma de negarnos a todo lo que caracterizaba entonces a nuestra patria – los impunes negocios, los fusilamientos, las venganzas, el mercado negro, la imposición de creencias anticuadas – [...] y nos preguntábamos qué gran enemigo tendría dentro España para que miles de hombres hubieran huido de ella y nosotros soñáramos con otros países».

⁹² “Las ilusiones: el Cerro de las Balas” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 15: «sintiéndome como sujeto por un anillo de plomo a la planicie estéril del sur de Madrid, manchada de restos de ladrillos que antes fueron casas, de papeles rotos, latas vacías, cristales machacados, detritis en los que la guerra había dejado su huella abrasada y entre todo aquello veía a una gitana sucia y maloliente, pero con indecible encanto y seducción despertados en una instintiva apetencia».

di vita. Il discorso sull'identità, nella parola del dottor Dimov⁹³ e dell'anziana infermiera⁹⁴ che sembra ricordarsi di Stoiánov, è, a fine racconto, fatto proprio anche dal protagonista. Conclusa l'avventura e ritornato all'anonima vita di tutti i giorni, prende coscienza del fatto che solo dichiarando i suoi sentimenti alla gitana potrà finalmente liberarsi di un'ossessione e, così, suggellare un patto di convivenza (e sopravvivenza) con la propria patria. La simbiosi tra i due elementi femminili raggiunge il climax quando il narratore termina il suo sofferto processo di conoscenza di sé e spiega:

ambicionar un paraíso al que se llega a detestar por inalcanzable y así se abomina de aquello que a la vez se ama, aborrecemos lo que sutilmente tiene algo de nosotros y a la memoria vino lo que dijo Dimov hacía meses, la imposibilidad de renegar de aquella tierra – que era la mía –, ya fuese una furia desatada que golpeaba con vendavales tórridos o helados, o una armonía de praderas, de playas, de claras provincias sosegadas: ir a la gitana sería el tolerar y amar una patria ruin y pobre, arisca y áspera, y sus hombres, de seguro, no me aceptarían, pero yo decidí volver a la taberna y obligar a mi tierra a recibirme tan inhóspita y tan enemiga y establecer un acuerdo de supervivencia.⁹⁵

Il destino di *vencido*, però, è ineludibile e la convivenza non è un'opzione possibile. Come conseguenza, l'ironica frase del titolo rivela ora tutta la sua pregnanza semantica: la patria natia, il luogo generazionale per eccellenza, il principio della vita e il fondamento dell'identità, non potrà mai essere un paradiso per coloro che sono considerati suoi nemici e, al suo interno, condannati al silenzio. Madrid, e più in generale la Spagna, si confermano due metafore spaziali del trauma, i due luoghi in cui la tensione dialettica tra il ricordo e l'oblio non può

⁹³ *Ivi*, p. 19: «un día me dijo algo así como que yo no podría marcharme y olvidar el país donde había nacido como tampoco se echa al olvido a la mujer a la que se consagra intenso amor».

⁹⁴ *Ivi*, p. 28: «le confiamos nuestra última esperanza, el huir, pero ésta se perdió cuando negó con la cabeza y después de afirmar que era muy arriesgado, que sólo se hacía en casos en que había que salvar a alguno con riesgo de fusilamiento, nos dijo que nosotros no teníamos por qué marchar, que no corríamos peligro y era aquí donde debíamos quedar, mayor provecho haríamos dentro que no al otro lado de la frontera donde ya había miles de los nuestros». Si allude qui ai militanti clandestini con base operativa in Francia, uno dei paesi che in maggior misura accolse i fuggitivi ex repubblicani.

⁹⁵ *Ivi*, p. 30.

esaurirsi e in cui la memoria dissidente è destinata a rimanere una minoranza all'interno della più vasta memoria collettiva imposta per legge.

2.2. “ANTIGUAS PASIONES INMUTABLES”: LA CONDIVISIONE DEL LUOGO GENERAZIONALE E IL RIASETTO IDENTITARIO

Accanto alle voci di chi, più o meno apertamente, si oppose al regime, nella Spagna franchista vi furono anche coloro che ne abbracciarono i valori e cercarono di ricostruirsi una nuova identità che gli consentisse di assicurarsi un presente e un futuro. Tale obiettivo accomuna Adela e Reyes Reinoso, i due giovani protagonisti di “Antiguas pasiones inmutables”⁹⁶, il secondo racconto in ordine cronologico del volume dedicato al dopoguerra sul quale ci soffermeremo al fine di analizzare il processo mnestico nella variante dell'oblio e, in particolare, per indagare a un ulteriore livello di profondità la rilevanza assunta dalla metaforica spaziale e temporale nel doppio processo di ricostruzione e gestione del passato del conflitto.

Nel descrivere la Spagna degli anni Quaranta, Juan Eduardo Zúñiga ritorna al focus *intrahistórico* dedicando attenzione alla generazione che più venne segnata dalla guerra, in particolare se si presta attenzione alla doppia prospettiva dalla quale l'autore si rivolge a quell'epoca: nell'intreccio di “Antiguas pasiones inmutables” è possibile individuare, infatti, la netta divisione tra classi sociali in *vencedores* e *vencidos*, una dicotomia efficacemente rappresentata dalle due memorie individuali di Reyes Reinoso e di Adela, le quali, seppur inizialmente divergenti, finiranno per confluire in un medesimo gruppo e in una nuova identità condivisa.

L'intera narrazione è condotta da un'istanza narrativa onnisciente in terza persona ed è la trasposizione letteraria del lavoro di memoria compiuto dai due protagonisti, a partire dal presente del dopoguerra. Il recupero e la gestione del ricordo sono ancorati a una localizzazione geografica definita grazie alla quale i

⁹⁶ “Antiguas pasiones inmutables” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., pp. 31-50.

ricordi rimandano a una spazialità concreta: i luoghi, così, assolvono alla doppia funzione di determinazione sociale dei personaggi e di mediatori del ricordo. Come indicato da Aleida Assmann, possiamo parlare a proposito di “memoria dei luoghi” e della doppia valenza che tale espressione possiede, giacché essa si riferisce sia a una memoria avente come oggetto i luoghi, sia a dei luoghi che, a loro volta, “possiedono” una data memoria, la cui caratteristica è trascendere gli uomini e di riaffiorare indipendentemente dalla loro volontà proprio in virtù del vincolo con degli spazi che ne assicurano la continuità nel tempo e la trasmissione transgenerazionale⁹⁷. Lo spazio che, nel racconto, conserva la memoria, non ne consente solo la localizzazione ma funge anche da “testimone” delle esperienze di Adela e di Reyes Reinoso. Le vicissitudini dei giovani, all’interno di gruppi sociali e memorie collettive differenti, hanno, infatti, come sfondo immutato nel tempo il *callejón* dell’Alamillo⁹⁸, le zone a esso adiacenti e, in particolare, il lussuoso palazzo appartenuto alla famiglia di Reyes Reinoso, essendo costui l’unico sfuggito al *paseo*. All’interno dell’area vasta del quartiere in cui i due si muovono, è necessario differenziare gli esterni dagli interni in quanto indici della disparità sociale tra i personaggi: Adela proviene dall’esterno cittadino, era una *niña del callejón*⁹⁹ di umili origini; Reyes Reinoso, al contrario, s’identifica completamente con il fastoso edificio che ha ereditato e anche l’altisonante nome sembra rimarcare il suo status sociale di privilegiato. Le “antiche passioni immutabili” sono strettamente vincolate proprio al palazzo dei Reinoso, la cui caratteristica è di essere sopravvissuto alla furia distruttrice della guerra civile: infatti, l’edificio conserva tra le sue mura una vasta memoria generazionale e, nonostante qualche piccolo segno d’erosione visibile sulla facciata, è ancora un *lugar maravilloso*¹⁰⁰. Per Adela, il palazzo è sempre stato la rappresentazione del potere, del benessere e, più in generale, della felicità, condizioni che ha desiderato per tutta la vita in attesa di un cambiamento che le consentisse di dimenticare la sofferenza e la miseria patite a lungo. Per Reyes Reinoso, «nuevo dueño de tanto

⁹⁷ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 331-332.

⁹⁸ L’attuale Calle de Cercedilla, perpendicolare, oggi come allora, alla Calle de Bravo Murillo, nel quartiere di Arapiles, nel distretto di Chamberí.

⁹⁹ “Antiguas pasiones inmutables” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 36.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 34.

lujo»¹⁰¹, la casa non è solo fonte di ricchezze ma rappresenta, soprattutto, una rinascita: convalescente a causa di un'esplosione di cui fu vittima al fronte, le ferite e cicatrici «que le cruzaban medio cuerpo»¹⁰² sono le iscrizioni corporee che segnano la persistenza di un passato drammatico che non può essere cancellato dal vissuto personale¹⁰³ e che, nel presente, riattualizzano e rinnovano costantemente il trauma.

A guerra conclusa, Adela e Reyes Reinoso si ritrovano a condividere il medesimo spazio: alla ragazza è stata, infatti, data la possibilità di varcare la soglia che separa il caos cittadino dal benessere del palazzo quando le viene offerto di lavorare al servizio dell'ereditiere, il quale, dal canto suo, ha deciso di accogliere il “diverso” (per lungo tempo disprezzato poiché considerato il diretto responsabile della sua sorte avversa¹⁰⁴) con l'unico fine di soddisfare le proprie ambizioni:

solamente el admirado chalet permanecía delante de ella, con los balcones y ventanas cerrados, el deterioro acentuado en la moldura de la fachada, el jardincillo, marchito, algunos cristales de los balcones, rotos, en los dos escalones ante la puerta principal las hojas secas amontonadas; el esplendor de la riqueza, las luces y el lujo eran ya algo del pasado, el cual, no obstante, acabada la guerra civil, entendió Reyes Reinoso que se conservaba intacto en los ámbitos del poder.¹⁰⁵

È necessario sottolineare, a tale proposito, che la guerra civile è stato uno spartiacque nelle esistenze dei due giovani, le cui conseguenze sono particolarmente evidenti nel cambiamento psicologico subito dalla ragazza: Adela, dopo aver patito per anni la fame, aver conosciuto la violenza e aver preso

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² “Antiguas pasiones inmutables” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 35.

¹⁰³ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 269-330.

¹⁰⁴ “Antiguas pasiones inmutables” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 36: «era una niña del callejón y allí todo lo malvado se albergaba, probablemente, los enemigos de Reyes Reinoso, los contrarios suyos en las trincheras que él vió más de una vez delante, como prisioneros, y hacía un gesto evasivo con la mano al sargento que se los presentaba y aunque procuraba olvidarlos, eran los seguros autores de aquella explosión que le mandó al hospital de guerra en Salamanca, y le parecía verlos cuando se asomaba al mirador y tenía delante la entrada del mísero callejón del Alamillo, de casuchas siniestras [...] en una casucha parecida vivió Adela desde que se mantuvo en pie [...] todo lo que Reyes Reinoso atribuía a la mala vida, a los que no iban a la iglesia, a los menesterosos [...] gentes de las que él leía cómo, muchos periodistas, jueces y terratenientes, les achacaban los males de la patria».

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 45.

incoscientemente parte alla resistenza repubblicana, capisce che «aquellos tres años habían borrado lo anterior»¹⁰⁶ e in lei si fa pressante il desiderio di migliorare la propria condizione sociale, avendo come obiettivo il raggiungimento di quel benessere che solo il palazzo può darle («pero siempre el chalet estuvo frente a ella»¹⁰⁷). Così come Reyes Reinoso appartiene alla Spagna dei vincitori, lei è una sconfitta, fa parte della minoranza da annullare e reprimere: l'unica via per la sopravvivenza è rinnegare il passato e abbracciare un oblio consapevole che le consenta di integrarsi pienamente nella società dei vincitori. Per questo motivo, la ragazza ricorda per dimenticare e per assumere una nuova memoria lontana dai timori e dai fantasmi del passato repubblicano. Ancorati al loro quartiere e al palazzo da una forza centripeta, i due ragazzi si scoprono più simili di quanto, in realtà, non possa sembrare perché entrambi sono mossi dal desiderio di riscatto.

Un dato importante ai fini dell'analisi è la particolare costruzione dell'intreccio: la narrazione, si è detto, è la rielaborazione del ricordo condotta dai due personaggi, un processo individuale che, in quanto tale, è subordinato al tempo psicologico, il principio regolatore della diegesi. Al narratore spetta il compito di coniugare, alternandoli, i modi ora di Adela, ora di Reyes Reinoso, seguendo il flusso casuale dei pensieri e adeguandosi al loro procedere spesso volte confuso, reso a livello sintattico da una costruzione prevalentemente ipotattica che unisce e mette a confronto eventi ed esistenti. Servendosi di una focalizzazione interna variabile che gli permette di seguire con dinamismo i meccanismi mentali di recupero e di gestione dei ricordi attuati dai due personaggi, il narratore riporta, pertanto, anche le numerose parole altrui che riaffiorano nelle menti di Adela e di Reyes Reinoso. L'effetto polifonico è significativo ed è rafforzato dalla costante alternanza di prospettive, dalle numerose analessi, dalla successione alternata delle dimensioni di presente e passato e, in particolare, dalle scene parallele grazie i giovani sono paragonati o messi a confronto. Valga come esempio il seguente estratto, in cui, nell'incipit del racconto, il narratore presenta, in parallelo, il clima generale di chiusura del regime e il *sigilo* caratteristico della vita del palazzo:

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 44-45.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 43.

Había tanto sigilo que nadie se atrevía a penetrar la esencia escondida de los hechos o de las intenciones, el porqué de unas figuras desgastadas en el frontón de la fachada o qué ocultaba el afán incontenible de dinero o, en las ambiciones de la época, cuánto había de inapelable destino y cuánto de voluntariosa decisión pero nadie revelaba, del río de sombras que era el transcurrir de los meses, los episodios incomprensibles y fue ella sola la que a duras penas intentaba explicarse el significado de las palabras que oyó de niña en torno suyo, incluso otras, más extrañas, que oía decir a Reyes Reinoso: cheques, pólizas, dividendos, sentados frente al mirador al cual Adela se acercaba.¹⁰⁸

Gli spazi localizzano la memoria e fungono da supporto per il processo mnestico: nel frammento è presentato, per la prima volta, il centro della casa nonché il luogo che sarà rievocato più volte nel corso delle vicende, ovvero il *mirador* dal quale i personaggi si affacciano per osservare l'esterno cittadino. Il balcone dalle ampie vetrate è uno spazio magico che racchiude tutto lo splendore della mansione e in cui i suoi abitanti s'incontrano: «obligándole a estar ahora tras la cristalera del mirador, el que tanto había admirado Adela desde abajo, desde la acera de enfrente»¹⁰⁹, commenta il narratore, sintetizzando efficacemente il rapporto vincolante tra gli esistenti e i luoghi. Per Reyes Reinoso l'edificio è una gabbia d'oro all'interno della quale è stato confinato a causa della sua invalidità, mentre nel caso di Adela la nuova posizione che ricopre all'interno del palazzo le ha consentito di realizzare le sue ambizioni.

Numerosi sono i riferimenti allo sfarzo della casa¹¹⁰ in contrapposizione alla squallida geografia di un quartiere che, in quegli anni, era sottoposto, come tutta la capitale, alla ricostruzione post-conflitto. Il *callejón* dell'Alamillo e le zone circostanti, ad ogni modo, continuano a custodire i ricordi di Adela: sono i luoghi della memoria in cui i nuovi edifici segnalano la discontinuità tra il passato e il presente e in cui anche le macerie sono ormai state rimosse. Se le rovine e i relitti rappresentano il luogo affettivo in cui si svolsero la vita e la storia¹¹¹, la loro

¹⁰⁸ “Antiguas pasiones inmutables” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 33.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 35.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 37: «los muebles y objetos, altas lámparas con pie de mármol y brillante metal, cuadros suntuosos, espejos, eran lo que se llamaba la riqueza».

¹¹¹ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., p. 360.

assenza è l'assenza stessa del passato e del ricordo, quel passato che Adela vuole cancellare ma che, prepotentemente, riaffiora proprio dai luoghi:

a través de sus cristales veía las casas del otro lado de la calle donde estaba la entrada al callejón, la muralla de casas hacía poco alzadas, pues todo el barrio ya estaba edificado, cubriendo lo que eran antes terrenos baldíos y vertederos por donde corrió ella [...] descampados que nunca más vería pues habían sido reducidos a un orden de aceras, farolas, tiendas iluminadas, fachadas cuajadas de cientos de balcones, que ella desde el mirador atravesaba, como una realidad inexistente, para poner la mirada en lo desaparecido y muy claramente se veía allí, en la salida del callejón del Alamillo, como una niña, contemplando el chalet, precisamente desde donde ella miraba, pasados tantos años.¹¹²

La ricostruzione della memoria è un processo al quale il narratore cerca di conferire organicità nonostante il procedere disordinato delle immagini rievocate, spesso contraddittorie: durante la loro vita, infatti, Adela e Reyes Reinoso hanno afferito a dei gruppi sociali e a delle memorie profondamente divergenti e hanno agito all'interno di quadri che, venendo a mancare, li hanno esposti a una sorte avversa, «tan negra suerte porque a la vida le acompañaba lo indicible y una niebla de secretos envuelve tanto a los que creen saberlo todo como a los que se preguntan el porqué de la miseria irremediable»¹¹³. Contro tale sorte loro reagiscono e decidono di dimenticare il passato, compiendo rispettivamente due azioni che ne segnano la cancellazione. Proprio su tali azioni (recuperate in analessi dal narratore all'interno del racconto primo) sarà necessario soffermarci poiché con esse entrano in gioco due ulteriori immagini del ricordo che segnano l'incombere dell'oblio e, parallelamente, il raggiungimento delle aspirazioni di ricchezza e potere da esercitarsi all'interno del medesimo gruppo.

In primo luogo, è recuperato un singolare episodio risalente agli anni della guerra civile, quando Reyes Reinoso aveva preso improvvisamente coscienza della ricchezza di cui era padrone: essendo tornato a casa e avendo compreso l'immensità dei beni che avrebbe dovuto amministrare nel futuro prossimo, aveva

¹¹² “Antiguas pasiones inmutables” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., pp. 33-34.

¹¹³ *Ivi*, p. 41.

distrutto tutti gli oggetti appartenuti al suo passato di giovane ingenuo e sprovveduto. La scena, dal forte dinamismo, ce lo mostra animato da una forza improvvisa che lo aveva indotto a rinnegare ciò che era stato fino ad allora per inaugurare una nuova tappa della sua vita:

recorriendo las habitaciones comprendió que aquel edificio valía mucho y en cuanto su madre, tan envejecida, muriese, él habría de venderlo todo, y con urgencia inexplicable fue a su cuarto y rompió cuadernos del instituto, libros de cuentos, cartas de una novia, lápices de colores e incluso cogió un retrato de su tío Bernabé, el militar, y lo partió en cuatro trozos, preparándose para un viaje definitivo, de esos en los que nadie mira para atrás y son una fractura en la rutina diaria y un desasimiento total parece terminar una época, y se le presentó la clara certidumbre que era rico como lo fue su padre, al que debía imitar, atraído siempre por tal ideal impreciso.¹¹⁴

Le vittime della sua furia sono quaderni, libri e lettere, contenitori della memoria che nella loro materialità ospitano i dati da preservare e tramandare nel tempo. Distruggendo i mediatori ma anche i supporti del ricordo (tra cui anche l'*imago agens* della fotografia), Reyes Reinoso cancella il passato e ne impedisce la riattualizzazione, sopprime coscientemente la sua vecchia identità e abbraccia come unico obiettivo il raggiungimento della ricchezza più assoluta. Inoltre, per completare la trasformazione, si munirà in seguito di nuovi supporti della memoria che attestano la sua condizione di uomo di potere¹¹⁵.

Adela agisce in maniera simile quando si trova a fare i conti con quelli che abbiamo in precedenza definito i fantasmi del suo passato repubblicano, un passato che la vide avvicinarsi alla causa senza esserne troppo cosciente, ignorando quelle che sarebbero state le ripercussioni legate a tale scelta. Nel suo caso, vi è un preciso contenitore della memoria che indica ciò deve essere ricordato: si tratta di una scatola consegnatale da un comandante durante la guerra al fine di conservarla fino a quando la si sarebbe potuta trasferire in Francia. I contenitori sono degli spazi che preservano dei dati sensibili, chiusi e dalle dimensioni ridotte, facilmente trasportabili; l'importanza del loro contenuto è

¹¹⁴ *Ivi*, p. 40.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 46: «Muy importante eran para él los documentos notariales sobre la mesita de estilo inglés».

inversamente proporzionale alle dimensioni cosicché, quanto più sono ridotti, più esso è importante¹¹⁶. La scatola è il contenitore che conserva la memoria repubblicana da tramandarsi negli anni e da difendere dall'oblio e, a sua volta, evoca anche il tema della resistenza clandestina al regime, che negli anni del dopoguerra ebbe numerosi centri proprio oltralpe¹¹⁷. Il contenuto è misterioso e Adela la custodisce quasi scordandosi di possederla («guardaba la caja de cartón debajo de la cama»¹¹⁸), sebbene prepotentemente riaffiori nella sua mente il ricordo dell'incontro col comandante e il pericolo che essa rappresenta. Elemento allogeno dell'edificio, la scatola non può che essere distrutta, insieme agli incomprensibili scritti che contiene¹¹⁹, poiché testimonianza di una memoria dissidente che non può essere integrata né nella nuova memoria imposta dal regime, né tantomeno nella nuova esistenza di Adela. Se prima se n'era fatta carico inconsapevolmente, ora la ragazza decide in maniera cosciente di distruggerla perché è «los vestigios de lo que debía olvidar»¹²⁰. L'eliminazione materiale dell'oggetto, al pari di un rito di passaggio, segna l'adesione più totale di Adela al nuovo spazio del palazzo e alla memoria collettiva imposta in Spagna. Il luogo prescelto per far sparire la scatola è l'esterno cittadino, quelle strade che conservano la memoria della sua infanzia e giovinezza e che non possono più rispecchiarne i valori e gli ideali:

dejar atrás la esquina donde se alzaba el chalet con el que experimentaba una relación nueva, integrada en su aspecto lujoso, ideal de belleza y de precisas aspiraciones, imposible de comparar con las paredes húmedas y cuarteadas junto a las que nació, y al aproximarse a Cea Bermúdez entró en la zona de ruinas de casas hundidas y luego, los solares yermos pero esta vez no los vio

¹¹⁶ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 125-126.

¹¹⁷ “Antiguas pasiones inmutables” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 39: «el que fue comandante la buscó para decirle que aquella caja valía más que una joya y ella debía ocultarla cierto tiempo hasta que pudieran pasarla a Francia: le puso la caja en las manos – de cartón, no muy grande, bien atada –, manos algo enrojecidas por el trabajo cuyos dedos, si la descubrían, para hacerla hablar, se los retorcerían o entre las uñas le clavarían palitos afilados, pero ella nunca habría de decir quién se la dio y tampoco abrirla, no tenía por qué».

¹¹⁸ *Ivi*, p. 37.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 49: «papeles escritos a máquina y a mano, unos borrosos, otros arrugados, todos cubiertos de letras en las cuales se detuvo un momento pero a la escasa luz de la bombilla y con su poco hábito de leer desde que aprendió, no veía claro y hubo de renunciar, volver a encerrarlos dentro de la caja».

¹²⁰ *Ibid.*

como el horizonte de su infancia ni detuvo su vista en los muros del cementerio, ahogando todo recuerdo, toda fidelidad a sí misma, sólo atenta a encontrar la boca de la alcantarilla donde terminaría su preocupación, su inquietud nacida en la cama de Reyes Reinoso.¹²¹

La scena parallela che chiude il racconto immortalava Adela mentre si disfa della scatola e Reyes Reinoso, all'interno del palazzo, assorto nei suoi pensieri di uomo ricco e appagato. Dal passato, riemerge la voce della madre della ragazza, quella stessa voce che tempo addietro elogiava il benessere tanto desiderato: la donna era solita esclamare «¡Cuánto dinero!»¹²² e la frase sembra essere accolta da entrambi i ragazzi, ormai accecati dalla sete di potere e decisi a trasformare in fatti il diritto all'oblio a cui si sono appellati. Al termine della vicenda, il silenzio ha invaso non solo i luoghi ma anche gli esseri umani: Adela «aceptó el sigilo que como una máscara llevaría»¹²³ e il cerchio si chiude stendendo un velo d'oblio sugli abitanti del palazzo e sulla loro memoria.

2.3. IL SONNO E LA VEGLIA, IL RICORDO E L'OBLIO IN “SUEÑOS DESPUÉS DE LA DERROTA”

Il velo d'oblio che, come una spessa coltre, si posò sulla Madrid conquistata del primo dopoguerra non impedì la lotta clandestina al regime, in molti casi condotta anche nei centri urbani. Se nei due racconti precedenti la tematica della memoria dissidente è secondaria rispetto agli intrecci, essa è centrale in “Sueños después de la derrota”¹²⁴, come suggerisce il titolo avente come prospettiva privilegiata dalla quale osservare i fatti quella dei *derrotados*. Il cronotopo dell'insidiosa capitale spagnola è lo sfondo in cui l'istanza narrativa in terza persona colloca le vicissitudini drammatiche di due uomini che conducono un'esistenza al limite, tra miseria, frustrazioni e ripetute umiliazioni. Il cambiamento, però, sembra

¹²¹ “Antiguas pasiones inmutables” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 49.

¹²² *Ivi*, p. 35.

¹²³ *Ivi*, p. 50.

¹²⁴ “Sueños después de la derrota” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., pp. 87-104.

presentarsi quando un misterioso uomo giunto dalla Francia li contatta al fine di organizzare una cellula della resistenza antifranchista a Madrid.

In linea con la pratica di ricostruzione mnemonica che caratterizza il secondo volume della trilogia, il passato e il presente si confondono e al trauma di guerra e della *derrota* si sommano le amarezze di un'esistenza in cui riaffiorano prepotentemente le sofferenze passate. I personaggi intrattengono una relazione costante tra loro e si muovono all'interno di precisi spazi e gruppi sociali in cui rinnovano e attualizzano le loro memorie individuali. Inoltre, il tema della resistenza è introdotto gradualmente e rappresenta un ulteriore livello di recupero del ricordo in cui, come avremo modo di dimostrare, la polifonia e la dialogicità raggiungono il loro apice.

Parallelamente alla polarizzazione della società spagnola postbellica, nel racconto ritroviamo la dicotomia di *vencedores* e *vencidos*, i cui effetti sono osservabili anche nel cronotopo e negli esistenti. Osserviamo, a tal proposito, che i due gruppi sociali afferiscono a degli spazi la cui funzione è connotarli socialmente. Se, in linea generale, Madrid è rappresentata come una città insidiosa in cui dominano il silenzio e l'oblio, all'interno del suo perimetro è necessario distinguere tra gli spazi destinati ai vincitori, i quali solo soliti trascorrere il loro tempo in ambienti lussuosi consoni al loro status sociale, e i luoghi destinati ai vinti, al contrario, le zone più misere come la periferia e i sobborghi lontani dal centro. Questi spazi, nonostante siano antitetici, sono compresi all'interno del medesimo tessuto urbano e i vinti vedono confermata la loro condizione di elementi allogeni nella Spagna franchista, a causa della quale provano un notevole disagio e rancore nei confronti della propria patria.

Tali riflessioni inerenti ai luoghi ci consentono di tracciare con precisione il profilo dei protagonisti e la loro collocazione spaziale. Le vicende riguardanti le esistenze di Carlos, un ex tenente repubblicano diventato lustrascarpe, e il suo anziano collega, un *lotero* (un venditore di biglietti della lotteria), hanno come ambientazione principale l'elegante caffè madrilenò in cui i due lavorano, uno spazio dissonante rispetto al loro umile status sociale e percepito da entrambi come tale. Il venditore «está siempre solícito para hacerse perdonar su presencia

tan irrisoria, tan ridícula»¹²⁵, mentre Carlos è tristemente cosciente del fatto che sia «alguien que no tiene existencia, al que no se mira y no se reconoce»¹²⁶. Similmente, i luoghi familiari cui i due afferiscono sono caratterizzati dalla miseria: il narratore descrive Carlos e il collega in cammino tra la centrale sede di lavoro e i loro umili rifugi situati nella periferia, ai quali giungono solo dopo aver attraversato luoghi desolati e in cui permangono ancora i resti del conflitto. Valga la descrizione dell'alloggio di Carlos, un luogo che si caratterizza per la mancanza, per la privazione, e si presti attenzione all'attributo *vacío* e al lessico utilizzato dal narratore per sottolineare l'inadeguatezza dell'uomo nel proprio paese natio:

Ha de viajar en «metro» y luego pasar por muchas calles, alejarse de sitios habitados para llegar a lo que él llama su casa: habitación *vacía*, con una yacija y botellas *vacías* y una maleta igualmente *vacía* porque él pertenece al *vacío* en el que duermen muchos en habitaciones realquiladas, rendidos de agotamiento, de fracaso, entre ronquidos o palabras murmuradas y con fuerte olor a cuerpo.¹²⁷ (corsivo nostro)

La casa in cui vive il *lotero* non è più confortevole, sebbene egli non viva in solitudine ma con la moglie. La miseria diffusa all'epoca è rivelata e mediata proprio dagli spazi: nel descrivere il ritorno a casa dell'anziano, il narratore si serve della figura retorica dell'anadiplosi per rimarcare la divisione interna alla società e porre l'accento sulla condizione di disagio condivisa dai *vencidos*, la cui memoria ferita fu sottoposta a reiterati abusi e censure, fisiche e intellettuali. Il ristretto gruppo sociale formato dai due colleghi è la replica di ogni singola memoria individuale dissidente, condannata al silenzio e alla repressione. I pensieri del venditore su Carlos rivelano, così, grande empatia perché le loro esistenze sono molto simili e scorrono parallele e i due devono affrontare le medesime difficoltà:

tras su desvaída figura, sus actitudes de hombre sometido, él veía una existencia que repetía, en aquellos tiempos, la de miles y miles de hombres.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 93-94.

¹²⁶ *Ivi*, p. 91.

¹²⁷ *Ivi*, pp. 89-90.

Miles de hombres vuelven del trabajo embrutecidos, fatigados, como vuelve el lotero hacia su casa, ya muy tarde, cuando la pesada capa de oscuridad y silencio cae sobre las calles del barrio extremo y todo parece adormilado.¹²⁸

La tematica sociale, dunque, è centrale, così come la prospettiva della microstoria dalla quale essa è analizzata. L'opposizione tra i gruppi e le memorie collettive è una costante della diegesi e stimola la ricostruzione del passato, un processo conflittuale la cui complessità si fa maggiore nel momento in cui nell'intreccio irrompe la tematica della resistenza antifranchista. Nella ricostruzione del passato è possibile individuare, a proposito, una fase individuale e una collettiva: la prima corrisponde ai ricordi di Carlos e del venditore, recuperati e riattualizzati in solitudine; la seconda, al contrario, coinvolge il gruppo ristretto composto dai due lavoratori cui si aggiunge, in un secondo momento, il collegamento francese, l'*enlace*, che si mette in contatto con loro per riorganizzare la resistenza: evidentemente, è questo il gruppo dissidente. Notevole è, allora, l'effetto polifonico e dialogico che si protrae lungo l'intera narrazione, un vero e proprio alternarsi di pensieri e di voci sospese tra il presente della dittatura e il passato della guerra al fine di comunicare e trasmettere la memoria di ciò che fu per opporla all'oblio e lottare affinché la terra possa essere un paradiso, metafora che ritorna e si converte nella nuova speranza per i vinti. Il narratore si serve della focalizzazione interna variabile per riportare, alternandoli, i modi di Carlos e del venditore, ma anche delle numerose parole d'altri che affiorano nei loro ricordi (la moglie dell'anziano o la giovane Goyita, loro vicina di casa, ad esempio, la cui storia è «compartida por miles de hijas»¹²⁹). Le immagini del passato irrompono nelle menti dei due protagonisti e la voce narrante si avvale della frequente alternanza degli assi temporali, ricorrendo anche a diverse analessi descrittive che completano il racconto primo e in cui i numerosi indicatori temporali (*entonces, mientras, durante, ahora, siempre, etc.*) delimitano le due

¹²⁸ “Sueños después de la derrota” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 93.

¹²⁹ *Ivi*, p. 95: «las cuales en la edad en que se ríe tontamente o se sigue con los ojos a un muchacho, ellas han presenciado el único acontecimiento que va a llevarles a un largo camino sin fondo, un camino en que estará siempre el cuerpo frío de su padre tendido en el suelo y salvo avanzar por ese camino, ella no puede hacer otra cosa [...] se obstina en estar a todas horas junto al cadáver del padre fusilado y es el único sentimiento que la domina porque, si piensa, no comprende bien qué pasó ni por qué todo aquello».

dimensioni in cui si svolgono i fatti e collocano i personaggi nel tempo di riferimento corrispondente.

Nella gestione del ricordo, è da evidenziare il ruolo che assumono i mediatori e le metafore a cui i personaggi s'affidano per ricostruire il loro vissuto, sia esso individuale o collettivo. Ancora una volta, dal titolo del racconto è possibile inferire alcuni dati importanti per l'analisi: come il riferimento diretto alla metafora spaziale del "dormire-svegliarsi" nell'immagine dei sogni. La peculiarità dei sogni a cui si allude è che questi abbiano luogo posteriormente alla *derrota* repubblicana ed è lecito domandarci, dunque, di che natura essi siano, cioè se rimandino a una condizione di pace o, al contrario, di turbamento. La questione, così com'è sviluppata nel racconto, presenta molteplici livelli di difficoltà e gli studi freudiani sul sogno, ai quali è doveroso rifarci seppur sommariamente, s'intrecciano con la vicenda narrata, inerente a un trauma che è riconducibile alla sfera sociale ma anche a quella intima. Ricordiamo brevemente che il sogno è la fase della vita psichica dell'individuo in cui è possibile recuperare i ricordi inaccessibili durante lo stato di veglia¹³⁰. Nel caso di Carlos, osserviamo come le azioni del ricordare e del dimenticare siano rispettivamente connesse al sonno e alla veglia e dipendano sia dall'intervento diretto dell'individuo nel processo di ricostruzione dei ricordi, sia dai meccanismi involontari della psiche. Abbiamo, infatti, tre fasi specifiche nella giornata di Carlos a cui corrispondono altrettanti meccanismi mnemonici. In primo luogo, durante le ore diurne il lustrascarpe non vuole ricordare i fatti della guerra civile, un'epoca di gloria e felicità che gli consentì di riscattarsi da un'esistenza umile e anonima ma che fu segnata poi dalla sconfitta. Successivamente, nella fase che immediatamente precede il sonno¹³¹,

¹³⁰ Freud, Sigmund, *Opere 3: L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 20.

¹³¹ "Sueños después de la derrota" in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 89: «Cuando el día termina y todos sus temores y las humillaciones quedan veladas por un sopor de niebla entre las luces y los cansados ojos, entonces ha llegado la hora del desquite y paladea algunos tragos de vino mientras se quita el uniforme [...] . Y aún en el guardarropa pone ya el anillo de vidrio en sus labios y bebe aquel brebaje que le sitúa en los umbrales de la noche. Cuando la noche empieza [...] , entonces el alcohol da sus caricias, quema con alegrías interiores que llegan a la mente y pone las figuras más hermosas en el espejo que la memoria muestra, pese a los sinsabores, y las palabras de los recuerdos toman nuevo sonido y allí se ve retratado con cazadora nueva, pasamontañas y con los galones, erguido, sonriente, prometido a cualquier esperanza que ahora el vino parece reanimar y hacer posible aunque él ya es otro con el pecho aplastado, la cara demacrada, las manos no seguras y la nariz cruzada de venitas».

dunque, in conclusione di giornata, Carlos desidera riportare alla mente tutte le immagini felici collegate al conflitto: in questo modo, oppone intenzionalmente un passato ricco di soddisfazioni personali al drammatico presente in cui vive. Per raggiungere questo obiettivo, ogni sera deve affidarsi all'alcool, droga dell'oblio¹³² grazie alla quale può ritenere solo tutto ciò che di positivo vi è stato in passato. Infine, durante la fase del sonno propriamente detta, egli è vittima del susseguirsi, nella sua mente, d'immagini incomprensibili, orribili e sconnesse: dal suo inconscio, tenacemente represso durante il giorno, affiorano nella notte numerosi frammenti del passato collegati al conflitto e anche un'ulteriore esperienza dolorosa che ne ha segnato la vita. Si tratta di un fatto su cui l'uomo tace, ovvero quello che egli crede sia stato l'abbandono da parte di sua moglie quando lui si trovava al fronte; la ragazza, in realtà, era morta a causa delle ferite riportate a seguito di un bombardamento¹³³. A questo riguardo, si osservi come, benché trascorsi alcuni anni, l'uomo soffra ancora per una causa che non si è verificata: quando la madre aveva tentato di raccontargli la verità, egli si era rifiutato di ascoltarla.

Nella loro totalità, le rappresentazioni oniriche sono dei sogni incoerenti¹³⁴, delle immagini inquietanti che angosciano Carlos e alle quali non riesce a dare una spiegazione. Nella pratica, esse attualizzano la miseria quotidiana che egli vorrebbe dimenticare, tanto che «al despertar procura olvidar que toda aquella voráGINE ni más ni menos es su existencia, lo quiera o no, desalentadora»¹³⁵. Laddove il sogno è tradizionalmente oblio, in Carlos è ricordo involontario, mentre la veglia è oblio volontario. Nel seguente frammento è descritto il travaglio interiore dell'uomo, combattuto tra i ricordi del passato e il presente da reietto:

¹³² Weinrich, Harald, *Lete*, cit., p. 241.

¹³³ “Sueños después de la derrota” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 99: «Y una tarde, un obús cubrió con metralla todo el cuerpo floreciente de la chica, la roció de sus huellas rojas la carne blanca y joven y la llevaron de prisa a la Cruz Roja y esperó en su camilla a que la entraran en el quirófano pero una enfermera que pasaba por allí la tocó el cuello y pensó que ya no había que hacer nada y así lo supo la madre cuando la encontró después de mucho buscarla».

¹³⁴ Freud, Sigmund, “Il sogno” in *Opere 4. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti: 1900-1905*, cit., pp. 5-49.

¹³⁵ “Sueños después de la derrota” in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., pp. 90-91.

Como, llegada la mañana, él no quiere reconocer que su cabeza pudo, antes de dormirse, recordar tantos hechos gloriosos de compañeros, a la sola cita de la botella de tinto que da su inmenso vigor a la evocación de aquellos años, lo único hermoso en su vida llena de hambre, palizas y desprecio porque no era nadie y en esos tres años sí fue un hombre aunque el maldito final de la guerra rompió todo y le hizo una basura y por esta razón durante el día, cuando está en el café elegante, atento a si alguien le llama, no quiere recordar, no se recrea en las visiones placenteras que le acompañan por los descampados, sino que sólo rumia el terrible castigo que le vino después y lo repasa en su mente avivando el odio a los que van allí a tomar combinaciones y hablan de negocios y triunfos mientras extienden el pie para que él les lustre los zapatos.¹³⁶

I sogni incoerenti si scontrano con le immagini che precedono la fase del sonno che, si è detto, sono riconducibili a un doppio trauma di natura storica ma anche personale. Se Carlos soffre sulla propria pelle, nella quotidianità, le conseguenze della sconfitta, dall'altra egli convive con un fardello, con un trauma che lo consuma, con una vergogna: il presunto abbandono della moglie ha minato la sua virilità ma anche i suoi sentimenti e «la cicatriz de aquella vergüenza está allí, cruzando el pecho»¹³⁷. L'incomunicabilità di tale avvenimento causa in lui una profonda sofferenza che, a sua volta, alimenta sentimenti d'odio e rancore verso la società. Si noti che, durante l'incontro col collegamento francese, l'anziano venditore suo amico pensa che «si el limpiabotas maldice el pasado era, simplemente, porque al meterle en la cárcel de Carmona, consigo llevaba lo peor que un hombre como él podía llevar sobre los hombros: su mujer le había abandonado mientras él estaba en el frente y de eso a nadie hablaba»¹³⁸: il racconto dell'episodio della morte della giovane è raccontato proprio dal *lotero*, il quale conosce la vita del collega. Riportato in analessi, l'evento occupa una parte consistente della narrazione e segna l'irrompere del passato della guerra civile nel presente. Il venditore dialoga col francese e anche la moglie ha già ascoltato la storia: tutti sembrano sapere quanto è accaduto ma decidono di tacere e di non rivelare a Carlos che sono al corrente del suo dolore, precludendogli, in questo modo, la possibilità di poter elaborare il trauma che, pertanto, rimane bloccato. In

¹³⁶ *Ivi*, p. 91.

¹³⁷ *Ivi*, p. 92.

¹³⁸ *Ivi*, p. 95.

termini psicanalitici, diremmo che egli richiede un lavoro di memoria per curare il suo inconscio. La prospettiva del venditore s'incrocia con quella di Carlos, della madre e della moglie e vengono rivelati degli eventi che, con qualche variazione, potrebbero esser stati vissuti da tanti altri giovani in quegli anni tormentati¹³⁹: l'arruolamento repentino nelle fila repubblicane, il lento ma graduale avvicinarsi del fronte di guerra al centro di Madrid e, infine, la delusione amorosa.

Solo un aiuto esterno, come avviene durante la terapia analitica, può innescare in Carlos il processo di cura e di successiva guarigione dal trauma. La possibilità di riscatto gli viene offerta inconsapevolmente dall'*enlace*: «al cabo de tantos años que se acuerden de él y sepan donde está» lo stupisce¹⁴⁰. La possibilità di partecipazione alla lotta clandestina riaccende in lui la speranza di poter migliorare la propria condizione sociale e, nonostante non comprenda i discorsi politici e ideologici dell'uomo, si convince che appellandosi alla gloria del tempo passato e riattualizzando i ricordi di coloro che combatterono al suo fianco, « todo tiene arreglo, no hay nada peor que renunciar»¹⁴¹.

La misteriosa scatola di fiammiferi che l'anziano venditore gli consegna (all'interno della quale sono stati scritti l'ora e il luogo dell'appuntamento col francese) è il contenitore della memoria dissidente che, passando di mano in mano, Carlos è chiamato ad accogliere decifrandone il contenuto perché, come afferma il collegamento, «solamente pueden mejorar los que tienen conciencia de su suerte y por haber sufrido se alzan en una aspiración a la felicidad que es el primer paso para que la tierra sea un paraíso»¹⁴². Il compito del militante è stimolare le persone a ricordare ciò che è stato, a non abbandonare i propri ideali e a continuare a combattere affinché si possa giungere a un cambiamento politico. Secondo tale prospettiva, i ricordi della lotta per la democrazia, dunque, non sono stati cancellati e hanno bisogno di un lavoro di memoria che li faccia riaffiorare e li renda nuovamente operativi. Significativo è, a tale proposito, il frammento in

¹³⁹ Il protagonista de "El amigo Julio" (in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 85-97) ha trascorso una vita simile a quella di Carlos: li accomuna la giovane età, la bassa estrazione sociale, l'attività d'idraulico e, in particolare, la partecipazione alla drammatica presa del Cuartel de la Montaña.

¹⁴⁰ Sueños después de la derrota" in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p. 100.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 104.

¹⁴² *Ivi*, p. 96.

cui l'istanza narrativa immortala Carlos e l'*enlace* mentre passeggiano nel centro storico di Madrid, attraversando la Calle Mayor, la Calle de Bailén e passando davanti al Palacio Real: i due dissidenti si muovono nel cuore del nuovo stato e tramano all'ombra dei controllori della patria¹⁴³.

L'adesione alla causa antifranchista funge per la memoria ferita di Carlos al pari di una terapia analitica che ha come risultato il raggiungimento dell'oblio pacificato e il superamento del trauma: il militante gli offre una nuova speranza in cui credere e stimola in lui il lavoro di memoria utile a dare coerenza alle immagini che, fino ad allora, erano confuse nella sua mente. I sogni, nel finale, da incoerenti diventano pacifici e sereni e immediato è il richiamo agli studi freudiani per cui in essi si produce l'appagamento del desiderio, essendo sempre presente un'intenzione¹⁴⁴: nonostante la presenza di un'immagine apparentemente inusuale, l'ultimo sogno del lustrascarpe si configura come la realizzazione delle sue più intime aspirazioni e il passato traumatico può dirsi finalmente superato. Valga il frammento finale:

Mas esta noche, bajo la sucia manta, Carlitos se extiende y se cubre hasta la cabeza y a poco, por una avenida de altas casas, vienen tres comandantes con sus cazadoras de cuero y uno dice algo de vencer a los italianos en Guadalajara y lleva en la mano un tazón blanco y él ve luego que es de arroz con leche que su madre le ofrece, su madre con el rostro de la que fue su esposa que se aproxima a él vestida como una reina.¹⁴⁵

L'indicatore temporale *esta noche* evidenzia lo scarto tra il presente e il passato e, in particolare, l'evoluzione psicologica di Carlos: finalmente sobrio, decide di ricordare i nomi e i luoghi della guerra, scava nella sua memoria e dà alle immagini del passato un ordine coerente in linea col nuovo obiettivo di sopravvivenza. Così come la realtà cambia, anche i sogni cambiano: ora sono

¹⁴³ *Ivi*, p. 102: «La noche otoñal es tibia y tranquila y los dos hombres caminan lentamente por la acera de Palacio y fuman, con las manos metidas en los bolsillos, e incluso el enlace dice algo con voz fuerte que no es necesario en la conversación que mantienen pero que coincide con pasar por delante de los guardias que están en la gran puerta por donde antiguamente entraron y salieron reyes y príncipes y ahora ellos dos pasan hablando de que Carlitos no debe olvidar que fue teniente y que no debe permanecer aislado, sino buscar a sus antiguos compañeros, convencerse de que se puede seguir luchando y hablar de que es posible esperar un cambio del régimen».

¹⁴⁴ Freud, Sigmund "Il sogno" *Opere 4. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti (1900-1905)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp.5-49.

¹⁴⁵ "Sueños después de la derrota" in Zúñiga, Juan Eduardo, *La tierra será un paraíso*, cit., p 104.

sereni e gloriosi e l'immagine femminile che, nel finale, gli porge una tazza di riso con latte gli assicura la pace e la tranquillità. La speranza del cambiamento fa nascere in Carlos una positività tale che sembra essersi definitivamente lasciato alle spalle quanto di più negativo vi sia stato nella sua esistenza: la *derrota* può essere riscattata e, forse, ha accettato la realtà riguardo alla moglie. Riappacificatosi con i fantasmi del passato, la figura della moglie, inizialmente negativa, è ora accolta con serenità e si confonde con il ricordo felice della madre: «así está ella en sus recuerdos pero nunca aparece en los sueños torvos que llegan despiadados no bien cierra los ojos»¹⁴⁶.

L'immagine della donna-regina che chiude il racconto è, a nostro avviso, un ritrovato simbolo di pace: il sogno è la ricomposizione della situazione prenatale nel grembo materno¹⁴⁷, la donna cancella l'umiliazione dalla vita di Carlos e la sostituisce con la speranza che il futuro possa essere, un giorno, migliore anche per i reietti della società.

2.4. “NOVIEMBRE, LA MADRE, 1936”: LA FIGURA DELLA DONNA

Proseguiamo nell'analisi dei mediatori del ricordo prendendo ora in esame “Noviembre, la madre, 1936”¹⁴⁸, tra i testi di maggiore profondità della trilogia non solo per la funzione di prologo che assume rispetto ai successivi racconti, ma soprattutto per la ricchezza di temi, motivi e simboli che l'autore intreccia lungo la narrazione. Il risultato è una veduta d'insieme sulla raccolta che abbraccia, evocandoli, i principali nodi tematici relativi alle dinamiche della memoria e al protagonismo dell'*intrahistoria* nell'immutato cronotopo bellico.

Il titolo, inoltre, richiama il ruolo centrale della figura materna alla quale spetta il compito d'inaugurare la trilogia. La donna agisce in simbiosi con l'ultima madre che in “Las enseñanzas” esortava il figlio a non dimenticare l'esperienza della guerra per poterla tramandare ai posteri. Ancora una volta, la madre è la

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 90.

¹⁴⁷ Freud, Sigmund, “Supplemento metapsicologico alla teoria del sogno” in *Opere* 8, cit., p. 89.

¹⁴⁸ “Noviembre, la madre, 1936” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 9-22.

garante della memoria e il vitalismo e la speranza che la animano sono trasmessi a chi la circonda, auspicando, in questo modo, una pratica attiva del ricordo transgenerazionale. La cifra del racconto è il forte legame che unisce la donna a Madrid, sua città natale, in un'empatia tanto profonda tra viventi e spazi per cui la stessa città rivela il suo volto materno: al pari di un essere dotato di vita propria, la capitale accoglie i suoi abitanti e li protegge durante il *largo noviembre* dell'assedio, «cobija con el abrazo protector de una madre»¹⁴⁹. Tutti i personaggi (del volume, così come del singolo racconto) condividono la memoria collettiva del conflitto e il destino della sconfitta. Il riferimento temporale, nello specifico, evoca la condizione di guerra che si trova sullo sfondo delle vicende narrate, riguardanti un nucleo familiare ormai alla deriva in cui la figura materna è connessa, grazie al ricordo di uno dei figli, proprio alla resistenza condotta dalla popolazione. La prosa, come già rilevato in altri racconti, richiama l'affanno della memoria nel suo moto tra presente e passato al fine di recuperare le immagini di un'epoca perduta e la lotta eroica di un intero popolo per la democrazia. I fatti sono riportati in terza persona da un narratore onnisciente ma, come avremo modo d'osservare, vi è un inaspettato cambio di modo e di voce che, nel finale, getta una luce ulteriore sull'intera storia. Quanto esposto sinora mostra la complessità del materiale narrativo, in cui ineludibile è il richiamo al simbolismo della madre in relazione alla casa e alla città.

Al fine di far luce sul processo mnestico così come esso è esplorato in “Noviembre, la madre, 1936”, riteniamo proficuo che lo studio prenda le mosse dal leitmotiv che apre il racconto. È la madre, una donna senza nome come i restanti personaggi, a pronunciare le parole legate al ricordo e alla dimenticanza e la sua frase è il testo originario che, poi, sarà ricontestualizzato nei successivi quattro intrecci. In due momenti successivi alla sua morte, poi, sarà il figlio minore a rievocare quanto la donna aveva affermato tempo addietro e a tessere a ritroso le trame di una triste vicenda familiare che vide il suo nucleo d'appartenenza sgretolarsi per questioni economiche. Le parole della madre invitavano a riflettere sulla memoria della guerra:

¹⁴⁹ Prados, Israel, “Introducción”, cit., p. 78.

—Pasarán unos años y olvidaremos todo; se borrarán los embudos de las explosiones, se pavimentarán las calles levantadas, se alzarán casas que fueron destruidas. Cuanto vivimos, parecerá un sueño y nos extrañará los pocos recuerdos que guardamos; acaso las fatigas del hambre, el sordo tambor de los bombardeos, los parapetos de adoquines cerrando las calles solitarias...¹⁵⁰

La riflessione richiama il discorso sul trascorrere del tempo e l'erosersi delle tracce mnestiche¹⁵¹ e la donna ipotizzava la possibilità di un'involontaria perdita della memoria della guerra e la successiva sostituzione di questa con eventi più recenti che avrebbero segnato l'irrompere del presente in una geografia cittadina tempo addietro segnata dalla distruzione.

Nel processo di ricostruzione del passato condotto dal figlio, le parole della madre giocano un ruolo di primo piano poiché, a loro volta, suscitano in lui delle personali considerazioni sulla memoria, la quale è ancorata a dei precisi luoghi generazionali localizzabili sia all'interno della casa familiare, sia nell'esterno cittadino di Madrid. Ricordando il pensiero di Maurice Halbwachs:

Quando evochiamo un ricordo [...] lo colleghiamo a ciò che lo circonda. [...] esistono degli altri ricordi attorno a noi [...] che sono in rapporto con essi: punti di riferimento nello spazio e nel tempo, nozioni storiche, geografiche, biografiche, politiche, dati dell'esperienza corrente e modi di vita familiare.¹⁵²

Gli spazi fungono da supporto per il processo mnestico e in essi hanno luogo le vicissitudini dei gruppi sociali che presero parte all'azione ricordata dall'uomo. La peculiarità di questi luoghi, indipendentemente dall'opposizione tra interni ed esterni, e che sono tutti luoghi generazionali in cui si rinnova «il legame vincolante e antico con la storia familiare»¹⁵³ e ciò è possibile grazie alla particolare condizione che vede la figura della madre compenetrarsi nella città e, viceversa, alle sembianze materne assunte da Madrid. Esploriamo, dunque, questa

¹⁵⁰ “Noviembre, la madre, 1936” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 9.

¹⁵¹ Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, “Traccia” in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 586-589.

¹⁵² Halbwachs, Maurice, *I quadri sociali della memoria*, cit., p. 34.

¹⁵³ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., p. 334.

singolare relazione con l'obiettivo di far luce sul ruolo di eventi ed esistenti riguardo alla costruzione della memoria a livello diegetico.

La vicenda interessa due gruppi sociali ristretti composti, da una parte, dalla madre e dal figlio minore e, dall'altra, dai due fratelli maggiori. I due gruppi sono il risultato della frantumazione della famiglia e differiscono in quanto alla predisposizione che assumono nei confronti della casa familiare, rispettivamente di riunione e di distacco¹⁵⁴. La casa è all'origine della discordia: già prima che venisse a mancare la madre, infatti, alla morte del padre si era presentata l'irrimediabile «tensión de una situación dejada sin resolver [...] la pasión que habían fomentado en ellos, valoración exclusiva del dinero, de la propiedad privada»¹⁵⁵, concretizzatasi poi nel fatto che «no había quedado testamento»¹⁵⁶. Il divario tra i due gruppi familiari è, dunque, insormontabile fin da principio¹⁵⁷.

Prendendo in considerazione, in primo luogo, il gruppo della madre e del figlio più piccolo, osserviamo che la casa non rappresentava per loro un contenitore capace di coagulare affetti nonostante il legame con questo spazio fosse evidente: entrambi, infatti, aspiravano a raggiungere la libertà fuori da quelle mura e non provavano alcun interesse per le questioni economiche; dovevano fuggire dalla casa per vivere¹⁵⁸. Inoltre, alla morte della madre, è definitivo il distacco tra la soggettività degli esistenti e l'oggettività della realtà cosicché la casa perde ogni tipo d'identificazione¹⁵⁹ con quelli che furono i suoi abitanti¹⁶⁰. L'appartenenza ai luoghi parte, dunque, dal dualismo della casa, un interno che non è solo rifugio sicuro ma anche luogo minaccioso¹⁶¹, e si estende poi fino alla città: Madrid è da

¹⁵⁴ Cfr. Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., p. 9.

¹⁵⁵ «Noviembre, la madre, 1936» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 14.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁵⁷ Nell'opposizione tra fratelli è possibile intravedere il simbolismo di Caino, in questo caso riconducibile a questioni economiche. «la fría decisión del lucro pese a todo, que hace que los hermanos dejen de serlo». «Noviembre, la madre, 1936» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 15.

¹⁵⁸ Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., pp. 10-11.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 58.

¹⁶⁰ «Noviembre, la madre, 1936» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 11: «los tres como huéspedes de una pensión incómoda en la que sólo esperan pagar la cuenta y marcharse porque aquella no es su casa y quizá va a desplomarse entre explosiones si le cae una bomba y todo el contenido de afectos y desavenencias que es el interior de un hogar se redujera a polvo y cenizas».

¹⁶¹ Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., p. 22.

considerarsi un luogo familiare perché nel suo tessuto urbano è conservata e localizzata la memoria di un intero popolo, al quale sia la madre, sia il figlio appartengono. Per comprendere la profondità di tale unione tra la città e la donna è necessario soffermarci sull'empatia che, originariamente, legava il figlio alla madre. Si noti, a tale proposito, un'inversione di tendenza rispetto alla già osservata cecità che impedisce ai personaggi della trilogia di comprendere la natura del cambiamento nei loro cari: il ragazzo, infatti, aveva captato i messaggi che la donna inviava timidamente, dei messaggi che, adeguatamente accolti e assimilati, erano la chiave di volta per la comprensione della realtà dell'epoca, presente e futura, dei *mensajes aclaradores de conciencia*:

Nadie se interesa por el sufrir ajeno y aún menos por la dolorosa maduración interior que exige tiempo para ser comprendida, así que ningún familiar se percató de ese tránsito hacia el conocimiento de lo que nos rodea, hacia la verdad del mundo en que vivimos, conocimiento que pone luz en la conciencia e ilumina [...] y aún más difícil de concebir es que esta certidumbre de haber comprendido se presenta un día de repente y su resplandor trastorna y ya quedamos consagrados a ahondar más y más en los recuerdos o en los refrenados sentimientos para recuperar otro ser que vivió en nosotros [...]. Y esa claridad que había venido a bañar una segunda naturaleza subterránea permitió al hermano menor comprender cómo era la madre y desde entonces relacionarla con su nueva mirada hacia las cosas.¹⁶²

Il figlio aveva compreso che, sotto l'apparente serenità borghese, la madre soffriva per la sorte dei suoi concittadini, rimarcando, così, il legame con la città e le sue umili origini. Di Madrid, distrutta dalla guerra, sono descritte le zone centrali¹⁶³, maggiormente colpite dagli attacchi aerei, e il fronte¹⁶⁴, dove spagnoli

¹⁶² "Noviembre, la madre, 1936" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 12-13.

¹⁶³ *Ivi*, pp. 18-19: «aliada aún con los que en su niñez fueron parientes y vecinos y ahora eran desesperados defensores de los frentes, hombres iguales a los que, en grupos oscuros, vio marchar por la Carrera de San Jerónimo, con palas y picos al hombro, bajo la leyenda de los carteles pegados en las paredes "¡Fortificad Madrid!" [...] Atravesar la calle del Príncipe, y la calma de la plaza de Santa Ana, bajar por Atocha ahora sin coches ni tranvías, con personas apresuradas, cargadas de bultos, transmitiendo el miedo de que pudieran volver los aviones».

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 14-15: «no, no eran soldados sobre un parapeto de sacos, golpeándose con las culatas de los fusiles que caen pesadamente en hombros y cabezas ya sin casco, sin protección alguna, idéntico el resuello, idénticos los gestos de dolor: ellos, como hombres de negocios, cruzaban su mirada desafiante a través no ya de meses, sino de muchos años, acaso desde los hábitos que implantó en el país la Regencia con el triunfo de los ricos y sus especulaciones».

e stranieri combattevano per una causa comune (si osservi, al riguardo, il ruolo di contrappunto dei soldati repubblicani rispetto ai due fratelli¹⁶⁵). La madre, similmente a quanto affermato in apertura di racconto, aveva proseguito poi nella sua riflessione: «como una revelación cierto día había dicho: “Pasarán años y si vivimos, estaremos orgullosos de haber presenciado unos sucesos tan importantes, aunque traigan muchas penas y sean para todos una calamidad”»¹⁶⁶. La città si pone nei suoi confronti al pari di una madre protettrice e l'isomorfismo tra lo spazio urbano e il corpo femminile è tanto profondo per cui non solo in punto di morte «había hecho mención a esas fortificaciones que ahora, con toda urgencia, se hacían para rodearla y defenderla con un círculo de amor, con un abrazo protector»¹⁶⁷ ma, soprattutto, la Madrid in guerra è rappresentata con un'immagine «a mitad fortaleza, a mitad débil organismo tal como fueron sus propios años femeninos»¹⁶⁸.

Tali considerazioni sono la premessa per comprendere la posizione della madre, per la quale il ricordo era un'urgenza da trasmettere al figlio e che egli, a sua volta, accoglie come imperativo morale. La memoria della madre lo seguirà, infatti, in ogni tappa della sua vita, contrariamente a quanto osservabile per i fratelli maggiori: i due non si erano mai interessati di questioni che esulassero dagli affari economici e, alla morte della madre, desideravano solo dimenticare quanto accaduto per iniziare una nuova vita godendo delle entrate che la casa familiare avrebbe potuto fruttar loro («el mayor gruñía que deseaba ardentemente olvidar todo, desagradable asunto que les tenía sujetos»¹⁶⁹). Il narratore li descrive quando «contraían las bocas, se tensaban los pliegues al borde de los ojos, se fustigaban entre sí con el propósito de no volver a verse no bien se acabara aquel asunto»¹⁷⁰: assumono, pertanto, una condotta di fuga nei confronti della casa, recidendo i legami con la madre e rifiutando il luogo familiare poiché

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 15: «Y los que estaban en aquel momento parapetados en las calles de Carabanchel o corrían por los desmontes de la Ciudad Universitaria, disparando desde la Facultad de Letras, luchaban por algo muy distinto».

¹⁶⁶ “Noviembre, la madre, 1936” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 14.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 18.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 20.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁷⁰ “Noviembre, la madre, 1936” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 10.

esso non rappresenta il ritorno al ventre materno ma, al contrario, la necessità di distaccarsene¹⁷¹.

L'agire dei gruppi sociali corrisponde al manifestarsi, a livello diegetico, della tensione dialettica tra il ricordo e l'oblio, una tensione che si allenta parallelamente al recupero dei ricordi da parte del figlio minore. Una prima fase di ricostruzione si colloca durante la guerra civile quando, venuti a mancare entrambi i genitori, era stata la casa a rinnovare la memoria della madre in quanto luogo del ricordo in cui persisteva qualcosa di ciò che non vi era più, un presente che rendeva visibile un'assenza proprio grazie all'attenzione particolare che il giovane aveva rivolto all'edificio¹⁷². La casa e la figura della madre venivano a identificarsi a tal punto che la casa stessa sembrò animarsi di vita propria dopo la scomparsa della donna, quasi come se volesse trasmetterne ancora gli impulsi vitali:

Todas las habitaciones parecían esperar un reparto y estaban en silencio aunque en el largo pasillo creían a veces escuchar pisadas que en lugar de acercarse y revelar una presencia importante, se alejaban hacia el fondo de la casa. «¿Qué es ese ruido?», exclamaba alguno, pero no se movía para ir a comprobar la causa de aquellos roces semejantes al paso de unos pies pequeños que discretamente se distanciaran del presente, un presente que sólo dependía del dinero [...] . En medio de la discusión oían las pisadas y uno de ellos reconocía que era un eco de otras, escuchadas mil veces, cuando la madre venía al comedor donde la mesa estaba puesta.¹⁷³

In un secondo momento, poi, è Madrid a riattualizzare il ricordo della madre in due diversi episodi che, seppur lontani nel tempo, sono importanti per il lavoro di memoria dell'uomo e l'elaborazione di un personale pensiero critico sul passato. In primo luogo, quando era ancora un ragazzo ed era diretto verso la casa familiare per assicurarsi delle condizioni dell'edificio, all'improvviso aveva compreso il profondo legame che lo legava alla città e ai suoi concittadini e, nonostante la guerra e le avversità, si era sentito al sicuro a Madrid, esattamente come la madre lo era stata prima di lui:

¹⁷¹ Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, cit., p. 9.

¹⁷² Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 343-344.

¹⁷³ "Noviembre, la madre, 1936" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 10.

Y en la calle de la Montera se vio a sí mismo rodeado de la mano de su madre y la perspectiva hacia Sol estaba ocupada por la figura de ella, fundida con las fachadas y con las esquinas conocidas de forma que cada casa ante él era una madre bondadosa, algo reservada, con una sonrisa leve y distante, trayendo a su conciencia la certidumbre de que una ciudad puede ser una madre: pasan los años, estés o no ausente, y un día regresa el pensamiento a sus rincones acogedores, a lugares unidos a momentos de felicidad, de ternura, a las calles familiares por mil peripecias, plazas por las que pasaste temiendo algo o dispuesto a divertirte [...] fluían los recuerdos acariciadores de la madre que conduce de la mano por calles seguras, pacíficas e interesantes hacia la Puerta del Sol, en la que se sintió identificado con el riguroso destino que ahora se cernía sobre todos.¹⁷⁴

Il ricordo della madre, tanto profondo da essersi fissato nei luoghi, fa sì che la relazione tra l'uomo e l'ambiente sia indissolubile e che la memoria sia fissata nello spazio e nel tempo. Giunto, poi, nei pressi della casa familiare, il ragazzo aveva potuto constatare che l'edificio era stato sventrato da un bombardamento¹⁷⁵. Il dato interessante, però, è che anni dopo è proprio l'immagine di un'altra facciata in cui è ancora possibile intravedere i danni arrecati da un bombardamento a risvegliare la memoria involontaria del ragazzo. La città si arricchisce, così, di una nuova significazione: Madrid svela il suo volto di luogo della commemorazione in cui è evidente lo scarto tra il passato e il presente, in cui le rovine, residui stranianti, segnalano la frattura storico-temporale e rendono percepibile l'assenza di qualcosa che è passato¹⁷⁶.

È in questo preciso momento della narrazione che si verifica quell'inaspettato cambiamento di voce e di modo al quale abbiamo accennato all'inizio dell'analisi: nel finale, l'identità del narratore sembra essere svelata e noi lettori ci ritroviamo davanti al potenziale protagonista dei fatti ricordati con l'irruzione della prima persona narrativa. Se è vero che la prosa di Juan Eduardo Zúñiga evoca e suggerisce, allo stesso modo il protagonismo diretto del narratore è indicato nei due paragrafi conclusivi in cui la voce narrante ricapitola la sua esperienza,

¹⁷⁴ *Ivi*, pp. 17-18.

¹⁷⁵ "Noviembre, la madre, 1936" in Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 19: «cuando llegó a Antón Martín, ante la casa, y se encontró con que donde estuvieron los pisos superiores estaba el aire y un gran vacío, y que la puerta la tapaban montones de vigas y escombros y a través de algunos balcones aún en pie se veía el cielo, como un tejido agujereado por el tiempo y el uso».

¹⁷⁶ Assmann, Aleida, *Ricordare*, cit., pp. 343-344.

elaborando, inoltre, una personale riflessione riguardo alla memoria della guerra civile:

Así éramos entonces. Han pasado muchos años y a veces me pregunto si es cierto que todo se olvida. [...] nada se olvida, todo queda y pervive igual que a mi lado aún bisbea una conversación que sólo se hace perceptible si me hundo por el subterráneo del recuerdo, entre mil restos de cosas vividas y mediante un trabajo tenaz uno datos, recompongo frases, una figura dada por perdida, rehago pacientemente la foto rota en mil pedazos y recorro las calles que fueron caminos ilusionados de la infancia.

Todo pervivirá: sólo la muerte borrará la persistencia de aquella cabalgata ennegrecida que fueron los años que duró la contienda. Como es herencia de las guerras quedar marcados con el inmundo sello que atestigua destrucciones y matanzas, ya para siempre nos acompañará la ignominia y la convicción del heroísmo, la extaltación y la derrota, la necesidad de recordar la ciudad bombardeada y en ella una figura vacilante, frágil, temerosa, que a través de la humillación y pesadumbres llegó a hacer suya la razón de la esperanza.¹⁷⁷

Evocata, a nostro avviso, è la figura dell'autore implicito, la cui voce si somma a quella del protagonista nell'affermare che nulla, se non la morte, potrà mai cancellare il ricordo della guerra civile. L'oblio non può e non deve essere un'opzione possibile e la storia della Spagna sarà sempre segnata da un evento tanto drammatico che ha lasciato morte e distruzione non solo nella memoria collettiva del paese, ma anche in migliaia di memorie individuali.

Il chiasmo finale *ignominia/convicción del heroísmo e extaltación/derrota* richiama all'opposizione tra vinti e vincitori e alla memoria di un'intera città che, nonostante la sofferenza, lottò sino all'ultimo non perdendo la speranza. È il vitalismo, in ultima battuta, a prevalere e a imporsi sull'oblio in quanto unica via da percorrere per assicurare il passaggio transgenerazionale del ricordo e riattualizzare l'esperienza del conflitto.

¹⁷⁷ “Noviembre, la madre, 1936” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., pp. 21-22.

2.5. LA FOTOGRAFIA, *IMAGO AGENS*: “RUINAS, EL TRAYECTO: GUERDA TARO”

Le peculiarità, stilistiche e tematiche, di “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro”¹⁷⁸ sono combinate tra loro in un folto ordito che il lettore è invitato, quasi conclusa la trilogia, a stramare. Il racconto, infatti, è il penultimo di *Capital de la gloria* e l'autore suggerisce qui la futura evoluzione di Madrid consegnando ai lettori l'immagine simbolica che di essa se ne dovrà conservare¹⁷⁹. L'intreccio si caratterizza per la reiterazione di numerosi temi e contesti situazionali già incontrati precedentemente: l'effetto di ridondanza è notevole e Juan Eduardo Zúñiga sembra pervenire a una sintesi dell'intero ciclo della memoria.

Discostandosi dal genere racconto *stricto sensu*, “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” si avvicina al romanzo breve: sebbene la narrazione prenda avvio da un singolo evento, la prosa è dilatata in circa quaranta pagine in cui affiorano vari racconti ulteriori, riportati in analessi, che completano e arricchiscono il racconto primo. I fatti sono narrati da un'istanza narrativa onnisciente in terza persona sulla quale, nel finale, si staglia l'ombra dell'autore implicito.

Ancora una volta, accogliamo la suggestione che il titolo del racconto prospetta all'esegesi: oltre al percorso, alla via, sono elencati in esso i tre elementi su cui ruota la vicenda, uniti fra loro in un rapporto consequenziale qui solo evocato. *Ruinas*, infatti, è il sostantivo che si riferisce alla rappresentazione dello spazio urbano di Madrid, una città in macerie dopo tre anni d'assedio; il *trayecto*, invece, è l'azione fisica che, dentro il suo perimetro, compiono i personaggi; Guerda Taro, infine, è la figura centrale del racconto di cui, proprio grazie al tragitto e agli spazi del tessuto cittadino, il protagonista recupera il ricordo. La giovane tedesca, una personalità decisamente controcorrente per l'epoca¹⁸⁰, morta all'età di ventisette anni dopo un incidente avvenuto a Brunete, è stata la prima reporter a essere colpita mentre svolgeva il suo lavoro. La tematica della memoria (connessa

¹⁷⁸ “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 127-170.

¹⁷⁹ Prados, Israel, “Introducción”, cit., pp. 70-72.

¹⁸⁰ Per approfondimenti, Schaber, Irme, *Gerda Taro: una fotografa rivoluzionaria nella guerra civile spagnola*, Roma, DeriveApprodi, 2007.

al recupero di una figura storica così singolare ma confinata per un certo periodo nell'anonimato, all'ombra del suo celebre compagno Robert Capa) detta l'organizzazione degli eventi e la narrazione segue il procedere del processo mnemonico nel suo ora fortuito, ora intenzionale, recupero o perdita delle immagini del passato. Sebbene il contesto storico di riferimento si collochi sullo sfondo, è importante sottolinearne la rilevanza per il susseguirsi degli eventi, originatisi a partire dal momento in cui la Repubblica capitolò e i nazionalisti di Franco occuparono Madrid.

A riattualizzare i ricordi riguardo a dei fatti che hanno avuto luogo solo due anni prima rispetto al tempo della storia è Miguel, un ex soldato repubblicano. Il cammino fisico che, dalla vecchia caserma abbandonata, lo porta a vagare per il centro cittadino all'indomani della *derrota* trova il suo parallelo in una profonda evoluzione psicologica: la distanza che egli percorre, infatti, non solo è direttamente proporzionale al ricordo involontario di Guernica ma, soprattutto, alla graduale accettazione di un oblio volontario che, come una nuova condotta di vita, gli consentirà di cancellare la propria memoria individuale e crearsi una nuova identità. Più Miguel avanza, più ricorda, e ricorda per dimenticare: tutto ciò che si lascia alle spalle appartiene al passato e là è destinato a rimanere. In quest'ottica, il leitmotiv sulla dimenticanza dirige, come un imperativo morale, la sua vita: egli deve cancellare l'identità del vecchio Miguel e indossare le vesti di un anonimo cittadino deceduto durante il conflitto, uno tra i tanti della sconosciuta microstoria¹⁸¹. Il cambio d'identità, ardentemente desiderato, è, però, un processo sofferto: l'ex repubblicano è combattuto tra il passato e il presente e deve scendere a patti con la propria coscienza per potersi assicurare la sopravvivenza. Al termine del percorso, Miguel giunge all'elaborazione di una personale riflessione sull'oblio alla quale si appellerà al fine di preservare la propria dignità e fare fronte, così, alla nuova realtà storico-politica della Spagna.

¹⁸¹ "Ruinas, el trayecto: Guernica" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 136: «Entró en la historia anónima como cientos de muchachos de las barriadas obreras que una mañana calurosa fueron convocados por los sindicatos con palabras que podían ser órdenes que daban desde antiguos tiempos sus antepasados». Le vicissitudini inerenti alla vita e la morte in guerra di Eloy sono pressoché identiche ai personaggi di Carlos e Julio, cfr. p. 61 nota 165.

Al fine di condurre un dettagliato studio del racconto, s'è scelto d'adottare come prospettiva privilegiata dalla quale esaminare l'intreccio quella del protagonista per analizzare, in questo modo, le diverse fasi del processo mnestico in relazione agli spazi. Si osservi che il cammino si snoda lungo una città distrutta la cui originaria conformazione non è quasi più visibile: ormai Madrid è ridotta in «calles ensombrecidas, plazas destartadas»¹⁸². I luoghi sono di primaria importanza perché i ricordi e le immagini affiorano spontaneamente proprio dagli spazi: infatti, lungo tutto il *trayecto* e grazie al passaggio in specifiche zone della città, Miguel si scopre nella condizione mentale più idonea per ricordare essendo la capitale il *loco* per eccellenza in cui collocare le *images* del passato, dimenticate spontaneamente o cancellate di proposito. Il tratto distintivo di Madrid, si è detto, sono le macerie e i detriti: la capitale spagnola non è solo luogo della memoria ma è già diventata luogo della commemorazione di un evento ormai trascorso che è attestato dalle rovine. Grazie all'attenzione di Miguel, questi frammenti esplosi acquistano una nuova significazione e mostrano quanto del passato essi, in realtà, conservino, confermando la loro doppia funzione di supporto e pegno della memoria¹⁸³.

Accanto agli spazi opera un altro mediatore della memoria, un preciso oggetto da cui prende avvio l'intera vicenda e che accompagnerà il protagonista fino a itinerario concluso. Tra i documenti della caserma repubblicana destinati a essere distrutti, Miguel trova una fotografia che ritrae una giovane donna, una foto che era stata scattata solo due anni prima e di cui l'uomo aveva dimenticato l'esistenza. L'*imago agens* muta ma significativa, registra con fedeltà un evento reale di cui fornisce la prova inconfutabile¹⁸⁴: grazie alla forza di penetrazione della foto, Miguel è stimolato a ricordare e non può opporsi alle informazioni che, dal passato, riemergono prepotentemente nel presente e con le quali dovrà confrontarsi. L'immagine di Guerda Taro si configura come il supporto per degli specifici concetti di natura storico-politica, ma anche di portata universale, ai quali egli, nel corso del tragitto, darà un senso.

¹⁸² *Ivi*, p. 133.

¹⁸³ Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, cit., pp. 331-350.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 245-247.

L'organizzazione degli eventi è ordinata e scandita dalle continue tappe del *trayecto*, avente un punto di partenza e d'arrivo. Il primo movimento che Miguel compie lo porta dall'interno della caserma verso l'esterno cittadino; entrambi gli spazi sono accomunati dal caos. Così come la geografia di Madrid attesta la distruzione e la miseria della guerra, anche il palazzo che ha ospitato due reggimenti repubblicani e il *Servicio de Extranjeros*¹⁸⁵ riflette lo sfacelo generale del paese, in cui ogni soglia è stata oltrepassata e ogni confine ridotto. «—Madrid se ha rendido, hay que largarse cuanto antes»¹⁸⁶, pronuncia un soldato nei concitati momenti successivi alla resa, quando i militari sono immortalati nella meticolosa distruzione degli spazi che hanno occupato per due anni e di qualsiasi tipo di traccia che, in futuro, possa rimandare all'affiliazione repubblicana. La gravità della situazione è efficacemente riassunta nell'incipit: «—Pasarán años y olvidaremos todo, y lo que hemos vivido nos parecerá un sueño, y será un tiempo del que no convendrá acordarse»¹⁸⁷. Queste poche parole, pronunciate dal tenente dell'ex caserma, risuonano nel nuovo contesto storico come un ultimo ordine che egli rivolge ai suoi uomini: l'uomo non sta solo consigliando di dimenticare la lotta al fianco della Repubblica, ma sta soprattutto imponendo loro d'assumere l'oblio volontario come imperativo assoluto per fare *tabula rasa* della memoria collettiva condivisa fino a poco prima.

Terminata la distruzione dei documenti militari¹⁸⁸ (mediatori della memoria repubblicana), Miguel decide di salvare solo una foto che colloca nel taschino superiore della camicia, «cerca de donde el corazón se mueve»¹⁸⁹. Indossato un cappotto logoro e preso uno zaino (indumenti che ne rivelano l'identità), egli è pronto a lasciare la caserma per intraprendere la personale missione da cui dipende la sua vita, ovvero raggiungere la zona opposta della città per entrare in possesso dei nuovi documenti appartenuti al defunto Eloy, custoditi da un

¹⁸⁵ “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 139.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 131.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 127.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 128: «En el despacho había cuadernos, hojas blancas, talonarios, tirados por el suelo, y en un armario de puertas arrancadas, botes de tinta, impresos, plumas, todo lo necesario para la buena organización del servicio que ahora terminaba en el desorden, que él fue mirando según se levantaba e iba hacia la salida de aquella oficina rozando con mesas y sillas; era el momento de ir hacia algo nuevo y desconocido, y lo pasado, igual a ropa usada, arrojarlo lejos, de un manotazo».

¹⁸⁹ “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 128.

fotografo di nome Casariego. Madrid, dopo la resa, è un vero e proprio campo minato in cui a ogni angolo c'è la concreta possibilità di essere uccisi dal nemico¹⁹⁰. A tale proposito, si osservi l'uso particolare del condizionale, attraverso il quale il narratore suggerisce l'incertezza del fine che l'ex soldato intende perseguire:

Pero él *intentaría* salvarse, *iría* a buscar la documentación de Eloy, que Casariego había guardado por sí algún día podía entregársela a la familia, y se la *pediría* y mediante ella *tomaría* otro nombre, y de lo hecho por aquellos tres años nadie *sabría* nada, e incluso él mismo *tendría* que olvidarlo para escapar del círculo de temores, de responsabilidades, de palabras dichas [...] abandonar Madrid *sería* como renunciar a toda esperanza de posible dignidad, a lo que representó, para su propia madurez, la explosión de una guerra total, precisamente en tiempo de verano, cuando parece más fácil vivir aunque nada se tenga.¹⁹¹ (corsivo nostro)

Gli oggetti che l'uomo porta con sé ne accrescono l'inquietudine e gravano sul suo animo ma all'improvviso, osservando con attenzione la fotografia, Miguel si ricorda che la donna era una straniera che aveva preso parte a una delle battaglie più sanguinose della guerra civile: «Días de mucho calor, el bochorno de julio, y su pensamiento, al esforzarse, encontró un campo de retamas y piedras que parecían arder bajo los rayos del sol. Era Brunete: claramente recordó que ella estuvo en aquel frente»¹⁹². Al ricordo della straniera, i soldati esprimono le loro contrastanti opinioni sui volontari accorsi in aiuto della Repubblica¹⁹³, alcuni di loro stimati ma altri guardati con diffidenza. La memoria dei Brigatisti Internazionali, a guerra terminata, testimonia lo sforzo e la lotta incessanti per sconfiggere il fascismo: si tratta del personaggio-contrappunto collettivo in opposizione ai soldati sconfitti perché molti di loro sono ormai decisi a rinnegare

¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 129-130: «Bajó por la estrecha escalera de servicio y a través de un ventanuco que daba hacia poniente vio el cielo que había contemplado muchos días en el frente de la Ciudad Universitaria con los resplandores del crepúsculo tras las ruinas del Instituto Rubio, pero ahora el cielo era gris. [...] Fuera, la calle, con el perfil de sus casas recortado en el cielo nublado y frío, de donde venía un aire con fuerte olor a campo, a lluvia, a madera mojada».

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 130-131.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Sono recuperate le figure di Julien Bell, giovane ambulanziera deceduto a causa di una bomba, e Oliver Law, il primo afroamericano della storia al comando dell'esercito americano. Del primo si trovano anche brevi accenni in "Las huidas" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 99-113.

il passato. Anche la donna della foto si era recata in Spagna per offrire il suo contributo, ma attraverso la sua professione: a poco a poco i ricordi di Miguel riaffiorano spontaneamente ed egli si raffigura la macchina fotografica Leica della ragazza e, sullo sfondo, la *hall* dell'Hotel Florida. Il confronto con i soldati stranieri e lo scarto tra le varie figure che presero parte alla guerra, lui compreso, rendono l'uomo ancor più consapevole dell'importanza dell'obiettivo prefissatosi e, in procinto d'abbandonare l'edificio e gli ex compagni, Miguel ricapitola le varie tappe del suo piano:

El asunto era ir a buscar a Casariego a pesar de que vivía lejos y, andando, *tardaría* dos horas en llegar; en aquella documentación puso su esperanza, y también en un traje para substituir al uniforme. Le *costaría* atravesar todo Madrid, del que habían desaparecido los signos de la antigua normalidad – los sosegados transeúntes, las tiendas iluminadas, el pavimento limpio –, ahora era una ciudad de silencio, expectante de lo que iba a ocurrir, igual a todo el país que él había visto, de casas y pajares ardiendo, fusilamientos ante blancas tapias, los sembrados cruzados por hondas trincheras, y las cosechas, perdidas. [...] Sin despedirse de los soldados, emprendió el camino bajo los pelados árboles del paseo central que parecía interminable en el silencio en el que oía sus propias pisadas; los habitantes de aquel barrio probablemente estaban reclusos en sus casas, temerosos de los enfrentamientos que comunicaba la radio.¹⁹⁴ (corsivo nostro)

Il superamento della soglia segna l'inizio del *trayecto* e del doppio processo di ricordo-oblio. La fotografia, all'interno del lavoro mnemonico, è cruciale: *imago agens* che trascende la materialità, in essa sono condensati tutti quei valori che Miguel desidera rinnegare ma che, proprio perché testimoniati dalla foto, lo perseguiteranno. Dal frammento citato poc'anzi, inoltre, evinciamo che l'uomo deve attraversare la città perché la sua destinazione d'arrivo si trova agli antipodi della caserma, nell'area di Antón Martín. Sebbene il narratore non fornisca la posizione iniziale del protagonista, grazie alle prime informazioni sul percorso è plausibile ipotizzare che l'edificio si trovi a nord-est della capitale: infatti, egli si ritrova quasi immediatamente nella Calle de Serrano, procede verso sud e arriva alla Calle de Lista (l'attuale Calle de José Ortega y Gasset). Qui, appena varcato

¹⁹⁴ “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 138-139.

il confine della città, nota cinque cadaveri riversi a terra e prende coscienza di quanto la situazione sia mutata rispetto al passato, «comprendió que era inútil detenerse, compadecer y preguntar: aquellos momentos no lo permitían y sería conservar normas de una época anterior»¹⁹⁵.

Proseguendo, poco dopo Miguel viene riconosciuto da un soldato che sta partecipando al corteo funebre di un brigatista. Ora è quasi alla fine della Calle de Serrano, nei pressi della Plaza de la Independencia: ha scelto di attraversare il centro e si sta dirigendo verso Cibeles e non ricorda chi sia quell'uomo che decide di accompagnarlo per un breve tratto e che lo esorta a cambiare percorso per evitare d'essere catturato dai nazionalisti. Insieme, compiono parte del tragitto, in senso inverso, dirigendosi di nuovo verso nord fino a raggiungere la Calle de Martínez de la Rosa (passando vicino al Museo Archeologico Nazionale e alla Casa de la Moneda). Il contesto situazionale in cui i due uomini si ritrovano non è di scarsa rilevanza: per la seconda volta è affrontata la questione dei Brigatisti Internazionali ed è introdotta, inoltre, anche la riflessione sul trascorrere del tempo e la memoria del conflitto:

Rompió a hablar para decirle que el que habían metido en la furgoneta era un Internacional, de los que se habían quedado negándose a marchar, pero su valentía no le salvó de un balazo [...] . Había venido para combatir al lado del pueblo y no para alcanzar honores sino para sacrificarse, y así había ocurrido. Luego murmuró que hubo una serie de errores, como viene a ser la historia de cada cual, pero el paso del tiempo borra el fracaso y se vuelve a tener esperanza y a tomar iniciativas.¹⁹⁶

Improvvisamente, Miguel ricorda che quello sconosciuto è Alonso, un vecchio compagno che ha deciso come lui d'abbracciare l'oblio per «terminar con dignidad¹⁹⁷». Queste parole sono pronunciate proprio da Miguel e, nel corso del tragitto, le ripeterà di frequente, quasi come per convincersi della scelta fatta. Egli, ora, ricorda anche il nome della donna della foto e «una brusca claridad de la

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 140.

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 142-143.

¹⁹⁷ *Ibid.*

memoria le dio su nombre—. Se llamaba Guerda»¹⁹⁸. Confrontandosi con Alonso scopre, poi, che la fotografa era morta a Brunete e, inconsapevolmente, prende avvio il processo di ricordo e ricostruzione della figura della ragazza in parallelo alla distruzione della sua identità: da questo momento in avanti, infatti, i ricordi si fanno sempre più dettagliati e affiorano, in particolare, dai luoghi che Miguel percorre nel suo cammino. Tutto innesca il ricordo spontaneo e il passato e il presente s'incrociano in una fittissima trama.

Lasciatisi alle spalle Alonso e il Paseo de la Castellana, Miguel giunge all'elegante Paseo del Cisne (l'attuale Paseo de Eduardo Dato), le cui strade attestano la distruzione causata dal conflitto. Qui, affaticato, lo pervade un altro ricordo e, per la prima volta, riesce a tracciare il profilo completo della ragazza: due anni prima, nella *hall* dell'Hotel Florida, Guerda Taro gli si era rivolta in francese per chiedergli in prestito una matita e, poco tempo dopo, lui era diventato la sua guida e interprete nella Madrid sventrata dalle bombe¹⁹⁹. Il processo di cambiamento dell'uomo è ormai avviato e «Tan claro fue este recuerdo inesperado que Miguel se paró unos instantes, mirando al suelo, concentrado en tal escena, y tuvo la sensación de que estaba muy lejos de él. Eran recuerdos lejanísimos, aunque apenas hacía dos años que los vivió, pero subsistían como experiencias extrañas»²⁰⁰. Inoltre, delle fotografie della propaganda repubblicana fanno riaffiorare nuove immagini legate alla giovane fotografa, un'anticonformista in un'epoca in cui le donne svolgevano delle mansioni molto diverse dalla sua²⁰¹.

Dal nord e proseguendo verso sud, Miguel arriva alla Glorieta de Bilbao, aggirando la zona della Plaza de Colón e le aree adiacenti. Fermatosi in una

¹⁹⁸ «Ruinas, el trayecto: Guerda Taro» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 144.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 146-147: «nunca la vio reír a ella, ni sonreír, con un mutismo que la hacía antipática; habló con él poco y nada le dijo de importancia. Pero le pidió un lápiz. [...] cuando lo cogió sólo hizo un movimiento de aprobación con la cabeza: era rubia, con pelo muy corto. [...] Se llamaba Guerda, sí, su nombre era Guerda Taro. La acompañó con otros corresponsales a visitar los barrios machacados por las bombas donde pisaban escombros y cristales rotos».

²⁰⁰ *Ivi*, p. 147.

²⁰¹ *Ivi*, p. 148: «Pasó junto a un panel abandonado donde se colocaban fotografías de propaganda, y las fotos estaban despegadas y rotas [...]. Quizás alguna la habría hecho Guerda, siempre que llevaba una cámara. [...] contempló mil veces las manos de una mujer que cosía pero no puestas en un aparato mecánico; coser era una tradición para la mujer, muy distinta de cargar una cámara y usarla».

taverna per rifocillarsi, la sua mente, però, non può riposare e involontariamente prosegue nel lavoro di memoria che lo porta a un ulteriore livello di recupero dei ricordi. Il tavolo a cui prende posto evoca una scena vissuta tempo addietro nell'Hotel Florida insieme al capitano Ávalos, quando questi lo volle mettere in guardia dai Brigatisti, degli uomini di cui bisognava diffidare perché non sempre spinti da buone intenzioni²⁰². Si noti che questa è la terza occasione in cui il narratore affronta il tema, arricchendolo di un ulteriore dettaglio: quando un cliente del locale interrompe i pensieri di Miguel, egli afferma con convinzione che è giunto il momento di non porsi più nessuna domanda, di dimenticare le ragioni e il dolore causato dalla guerra e di proseguire con decisione verso il futuro perché «ahora sólo queda salvarse cada cual»²⁰³.

Ripreso il cammino, Miguel raggiunge la centrale Calle Fuencarral. Qui si ricorda altre parole che erano state pronunciate solo qualche giorno prima da Ávalos: «Aunque te sea doloroso procura olvidar que defendiste la República. Evita los riesgos que nos amenazan y mantén tus ideas»²⁰⁴: comprendiamo che l'uomo ha deciso di coniugare il ricordo l'oblio ma non intende tradire se stesso, cosicché decide d'indossare una maschera che lo possa confondere con il resto della popolazione.

Proseguendo, giunge sulla Gran Vía, centro nevralgico della guerra civile e in cui è ancora possibile scorgere, in lontananza, l'Hotel Florida. È questo il primo edificio che funge da mediatore della memoria e stimola in lui il ricordo del primissimo incontro che ebbe con la fotografa («—Se llama Guerda Taro, pero probablemente será un nombre falso —le aclaró Ávalos e hizo la mueca de duda que era tan corriente refiriéndose a los que andaban por el hall»²⁰⁵), seguito immediatamente da un secondo palazzo, il Casino Militar, ex sede della Alianza de Intelectuales. È questo uno dei luoghi più pregnanti dal punto di vista dei contenuti mnestici in esso conservati, a cui corrisponde un frammento in analessi

²⁰² “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 149: «Ávalos le dijo que nadie venía a jugarse la vida en un país que era un infierno si no era por loca fraternidad o porque se pagase mucho: había que desconfiar de lo que decían ser y de lo que aparentaban».

²⁰³ *Ivi*, p. 151.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 152.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 156.

particolarmente esteso e ricco d'informazioni riguardo alle vicissitudini condivise da Miguel e Guerda Taro durante il breve tempo trascorso insieme. Il processo di recupero della memoria è incontrollabile e l'uomo non può che assistere inerme all'affiorare di numerose immagini aventi come oggetto tutto ciò che avrebbe voluto dimenticare poiché causa di rimorso e di rancore. Il primo evento di cui ricostruisce nei dettagli le varie fasi è l'acceso dibattito che, nei locali dell'Alianza, aveva coinvolto la tedesca e José Luis Gallego, giornalista, poeta e miliziano repubblicano. I due avevano discusso riguardo alla funzione della fotografia come strumento di diffusione e supporto per la memoria e notevole era stata la determinazione della giovane nell'esprimere il suo pensiero in una lingua diversa dalla propria. Difatti, Guerda Taro si era rivelata tutt'altro che ingenua affermando che, in quanto *imago agens* che fornisce una prova inconfutabile del passato, la fotografia è l'arma perfetta per sconfiggere l'oblio:

La extranjera [...] le respondió que todos los sistemas de información daban la realidad parcialmente pero que, no obstante, eran útiles [...] . continuó diciendo que la fotografía no era un puro hecho mecánico: precisaba una conciencia formada para elegir lo que se debía captar y así quedaría registrado como el momento equivalente a lo que los ojos ven en un instante [...] aquellas fotos podían dar testimonio indiscutible de lo que ocurrió, aunque fueran escenas aisladas. También vino a decir que pasarían años y quedaría todo olvidado, lo sucedido sería un confuso recuerdo, pero un día aquellas fotografías habrían de servir para juzgar la barbarie y la crueldad de unos años sangrientos.²⁰⁶

In un secondo momento, Miguel ricorda che la ragazza era giunta in Spagna insieme al suo compagno ma che poi aveva deciso di restarvi per dare testimonianza al mondo degli orrori del conflitto. Vicina alla sofferenza della popolazione e interessata agli aspetti ideologici della resistenza, probabilmente Guerda Taro aveva conosciuto María Teresa de León e, inoltre, era a conoscenza dell'opera di Rafael Alberti, tanto che l'empatia nei confronti della popolazione fu così profonda che, dall'alto del Círculo de Bellas Artes, la ragazza aveva citato proprio alcuni versi del poeta della resistenza: «La capital de la gloria, cubierta de

²⁰⁶ “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., pp. 158-159.

juventudes la frente»²⁰⁷. In quel momento, Miguel aveva preso coscienza del profondo legame della giovane con una terra straniera che tanti volontari come lei avevano difeso con maggiore tenacia rispetto agli stessi spagnoli. Nel presente, e dopo aver allontanato questo scomodo ricordo, all'uomo non resta che ammettere d'averne voluto rimuovere intenzionalmente il ricordo. Il cammino, faticoso dal punto di vista fisico, è reso così ancora più difficoltoso dal disagio psicologico che cresce con l'aumentare dei ricordi: «mientras ella iba brotando a poco a poco de su olvido, y llegó a reconocer que la había rechazado y apartado de sus ideas en aquellos meses de intranquilidades y tensiones. Y esta certidumbre aumentó su malestar»²⁰⁸.

Giunto quasi a destinazione, procedendo ancora verso sud, Miguel attraversa la Calle Virgen de los Peligros, raggiunge las Cuatros Calles (ora Plaza de Canalejas) e devia in direzione dell'hotel Inglés, sito nella Calle de Echegaray: qui incontra un ex repubblicano di nome Iriarte che lo aiuta a mettere in ordine i tasselli del mosaico perché l'uomo aveva conosciuto Guerda Taro. Osservando la foto che Miguel gli mostra, a sua volta Iriarte s'immerge in un lavoro di memoria che ne riporta a galla l'esperienza in guerra, fino agli ultimi drammatici momenti di vita quando, investita da un carro armato, morì nel monastero dell'Escorial²⁰⁹. La rimozione della memoria è stata, per stessa ammissione del protagonista, un rifiuto totale e volontario di un'immagine significativa della guerra che rappresentava tutto ciò che bisognava dimenticare ed è il narratore a spiegare che Miguel «Por alguna razón había querido retirar de su mente la figura de Guerda,

²⁰⁷ *Ivi*, p. 161. Cfr. Alberti, Rafael, "Madrid por Cataluña" in *El poeta en la calle: Poesía civil 1931-1965. Selección con un poema de Pablo Neruda*, cit., p. 82: «La capital de la gloria, cubierta / de juventudes la frente, repica».

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ivi*, pp. 164-165: «Había venido con aquel fotógrafo extranjero, Robert Capa, que hizo también reportajes en los frentes; pararon en el hotel, una pareja muy simpática, muy activa; nada hacía prever para ellos la muerte. Pero aquello ocurrió cuando ya estaba terminando la ofensiva en Brunete, cuando la gente se retiraba después de sufrir muchas bajas, y un tanque la atropelló. El error fue quedarse donde había tanto riesgo; sin duda quiso seguir haciendo fotografías, sin importarle el peligro [...]. Fue atropellada en la carretera a Villanueva de la Cañada, precisamente donde tenía sus posiciones la Quince Brigada de los Internacionales, en la que había muchos alemanes antifascistas. Parece que Guerda iba subida en el estribo de un camión, sosteniendo el trípode de la cámara y con la otra mano se sujetaba a la ventanilla abierta. Un tanque venía en dirección contraria, se ladeó y la golpeó y la hizo caer al suelo, y el mismo vehículo en el que iba, o el tanque, le aplastó una pierna y parte del vientre».

su aspecto físico, la entonación de la voz, y también lo que podía deducir de su venida a la guerra, su audacia en tarea tan peligrosa»²¹⁰. Miguel e Guerda sono il coraggio contrapposto alla viltà, il passato al presente, la morte alla sopravvivenza. E quando Iriarte manifesta il desiderio di conservare la foto, nonostante il turbamento iniziale, il protagonista cede alla sua richiesta: il passaggio dell'oggetto segna il distacco definitivo di Miguel dalla giovane e dal ricordo dei tre anni della guerra civile. La consegna della fotografia è un atto irreversibile grazie al quale l'uomo può finalmente liberarsi del passato: «Pensó que en los tiempos que iban a venir quizá sería conveniente no recordar a aquella extranjera como tampoco a otros que acudieron a ponerse al lado de la República, a todos los cuales habría que olvidar»²¹¹.

La giornata volge quasi al termine e così il *trayecto*. Superata la Glorieta de Matute e imboccata la vicina Calle de Atocha, Miguel assiste alla discussione tra due soldati che si rifiutano d'assumere qualsiasi responsabilità riguardo a quanto accaduto durante la guerra. Le parole degli uomini gli fanno prendere coscienza riguardo a quello che è stato il vero e profondo cambiamento avvenuto in società, ovvero «cómo la maldita guerra civil había alterado la conciencia a miles de hombres, y a él mismo en su propósito de cambio»²¹². Ora che tutto è andato perduto, l'unico obiettivo è la sopravvivenza in un nuovo presente e in un nuovo futuro. Psicologicamente turbato, Miguel procede verso Antón Martín e arriva nei pressi della Calle de Santa Isabel: il suo cammino è terminato ma, a questo punto dell'intreccio, il narratore lascia in sospeso la vicenda e si limita a suggerire le possibili evoluzioni della sua nuova vita. Non è dato sapere se Miguel ha incontrato Casariego e se questi gli ha fornito i documenti appartenuti a Eloy e il racconto termina con un finale aperto che il lettore è invitato a interpretare, riordinando e reinterprestando gli indizi che l'autore ha disseminato nel testo.

L'esperienza di Miguel è la metafora della sorte di un intero paese diviso tra la necessità di ricordare e la volontà di dimenticare, una condotta morale a conseguenza della quale la tensione dialettica tra i due poli non può dirsi conclusa.

²¹⁰ «Ruinas, el trayecto: Guerda Taro» in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 167.

²¹¹ *Ivi*, p. 166.

²¹² *Ivi*, p. 168.

L'uomo è l'esempio letterario di quelle migliaia di *derrotados* cui mancò il coraggio di rivendicare le proprie idee, un personaggio dai tratti più che mai realisti che rappresenta una condizione storica ancora attuale:

No debía hundir en otro olvido, ahora se lo dijo muy claramente, lo que denunciaban las fotografías que se hicieron, lo que se leería, tiempo después, en un periódico de envejecido papel, lo que reaparecería en obsesivos sueños de madrugada.²¹³

Emblematica risulta la scena finale in cui il parallelismo tra la casa sventrata dalle bombe e il corpo martoriato di Guerda Taro (ma anche tra la casa della foto e questa nuova abitazione, distrutta) fissa nella mente del protagonista la memoria della guerra civile, quasi a indicare che, nonostante gli sforzi, nulla potrà cancellare il dolore e la drammaticità di quegli anni:

En la esquina de la calle de Santa Isabel había una casa bombardeada: en la oscuridad se imaginó la fachada, abierta de arriba abajo al derrumbarse, y por un instante vio allí el cuerpo de Guerda y en seguida una mancha roja desgarró el vientre, y las entrañas quedaron derramadas a la luz del potente sol de julio.²¹⁴

Alla voce del narratore fa eco quella dell'autore implicito, il quale ribadisce la necessità del ricordo da opporsi all'oblio, una pratica da avviare grazie a degli specifici mediatori del ricordo (la fotografia come *imago agens* e anche i luoghi) ma, in prima battuta, ricordando il sacrificio di tutti coloro che lottarono per la democrazia.

²¹³ *Ivi*, p. 169.

²¹⁴ "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Capital de la gloria*, cit., p. 169.

CONCLUSIONI

A conclusione della nostra ricerca, possiamo illustrare i risultati parziali a cui si è giunti tenendo presente che la complessità di un'opera quale la trilogia della guerra civile, così come l'intera produzione di Juan Eduardo Zúñiga, richiedono ulteriori e rinnovati approfondimenti, essendo ancora non pienamente esplorate e valorizzate.

La prima parte del lavoro ricostruisce l'ineludibile contesto extraletterario in cui collocare l'autore e la raccolta. Un autore la cui personalità è singolare, in quanto, seppur anagraficamente *hijo de la guerra*, letterariamente egli risulta anche *nieto*. I ricordi della guerra civile e del franchismo, infatti, sono stati recuperati e rielaborati seguendo la doppia prospettiva di testimonianza diretta e di postmemoria e il genere breve è stato rinnovato per accogliere e scandagliare le molteplici conseguenze di un trauma che è storico e personale insieme.

Nella seconda parte, si espongono i risultati dell'analisi condotta su due motivi chiave dell'universo narrativo di Zúñiga. Avvalendoci di quelle teorizzazioni sulla memoria e sull'oblio la cui applicazione al *textus* dei racconti si è dimostrata particolarmente produttiva, abbiamo messo in luce come la trilogia debba essere considerata quale macrotesto organico e coeso, strutturato in un ciclo di racconti.

In modo particolare, l'analisi approfondita dei racconti ci consente di affermare come il simbolismo privato dell'autore costituisca la cifra della sua prosa. Il ricorso nella narrazione a un siffatto espediente retorico risponde, infatti, non solo a una finalità di natura prettamente estetica, ovvero la ricerca della parola perfetta, ma anche a una finalità etico-morale. Va ricordato a tale proposito come Zúñiga abbia mantenuto un costante dialogo con la sua epoca recuperando le voci della spesso silenziata microstoria, come lo stesso ha ribadito:

No creo que se pueda humanizar la guerra. Es imposible humanizar la destrucción y el sufrimiento a gran escala. Pero sí tuve conciencia de que era el gran drama de la España contemporánea. No me han interesado los hechos bélicos ni los combates en los frentes sino las consecuencias en la población

civil, su desamparo, su búsqueda de la felicidad aún en las condiciones más adversas, la lealtad y las traiciones, y finalmente, siempre, la atracción al amor.¹

L'impiego mirato del simbolo, spogliato della tradizionale e quasi esclusiva funzione d'*ornatus* ed elevato a strumento privilegiato per la comunicazione letteraria, ha reso possibile il raggiungimento di tali scopi da parte dell'autore. Esso si è rivelato un elemento chiave della materia narrativa, un operatore semiotico da cui inferire il senso sia del micro sia del macrotesto. Il simbolo guida sia personaggi, sia il lettore, alla scoperta di un *oltre* la dimensione oggettiva e storificata, ovvero il cronotopo della Madrid della seconda metà del ventesimo secolo². Forte è, di conseguenza, la verosimiglianza degli intrecci, come ad esempio in "Hotel Florida, Plaza del Callao", dove il sangue rimanda allo stato d'assedio della capitale. Se, da una parte, abbiamo potuto osservare come i vari simboli presi in esame siano suscettibili di molteplici interpretazioni – in virtù della natura plurivoca e dialogica del fenomeno – va sottolineato, però, che essi operano attivamente e raggiungono la massima pregnanza semantica solo se calati profondamente nel testo d'origine. Il simbolismo privato di Zúñiga, infatti, dispiega i suoi effetti attraverso la natura materiale degli oggetti-simbolo in quanto localizzabili in luoghi e spazi definiti (come la casa e la città) e spesso riconducibili a oggetti d'uso comune che rinnovano il legame tra l'uomo e l'ambiente (come nel caso dei gioielli).

I personaggi subiscono la fascinazione degli oggetti-simbolo e può accadere che da essi si diramino complesse relazioni o profonde riflessioni interiori che hanno il potere di favorire l'interazione tra i personaggi. Seppur, infatti, a livello diegetico il loro fruitore sia il singolo, essi sono legati ai gruppi sociali, come si può vedere nel caso de *los dientes* del clan di "Mastican los dientes, muerden". Inoltre, rendono possibile la cooperazione e la convivenza degli attanti, come riscontrabile per la casa, luogo di riunione del nucleo familiare. La collettività

¹ Fontana, Antonio, "Juan Eduardo Zúñiga: «Los relatos son como el ritmo de mi respiración»", cit.

² Sull'aderenza dei simboli al contesto di riferimento, cfr. Elias, Norbert, *Teoria dei simboli*, cit., pp. 199-200.

dell'*intrahistoria*, così, si configura come il protagonista da cui tutto dipende e a cui tutto fa capo e, in questo modo, i simboli rimandano a una dimensione di socialità e di condivisione in cui ritroviamo dialogo, interazione, passaggio di conoscenze e comunanza di esperienze, fra tutte quella del conflitto. L'identità sociale trova un forte sostegno nella dimensione pubblica e i simboli rafforzano il senso d'appartenenza a una medesima epoca, dalla quale non si può rifuggire.

Alcuni simboli appaiono con una frequenza maggiore rispetto ad altri, divenendo dei veri e propri motivi conduttori lungo l'intera raccolta. Uno di essi è costituito dal già citato sangue, tra i simboli che, in maniera diretta o indiretta, caratterizzano la Madrid sotto assedio. La presenza del *principium mortis* rende coscienti i personaggi dell'impossibilità di evitare il conflitto, a livello metaforico assimilato a un'epidemia che, diffondendosi per tutta la Spagna, ha travolto e trascinato con sé eventi ed esistenti. D'indiscutibile rilevanza appare, poi, la figura femminile e, in particolare, la madre, unita alla sorte di un intero popolo e garante della preservazione della memoria.

Un simbolismo così profondo e radicato nel testo, non poteva non caratterizzare quel processo di ricezione dell'opera letteraria postulato da Hans Robert Jauss³ secondo il quale i simboli e il testo sono attivamente accolti dai destinatari (siano essi fittizi o reali) e poi compresi, interpretati e dotati di un senso all'interno di un preciso procedimento dialogico che dipende dalle condizioni di ricezione (individuali o collettive), per cui le interpretazioni saranno tante quanto i contesti di riferimento. Il simbolo esige la partecipazione attiva dei personaggi, destinatari privilegiati ma soprattutto fruitori capaci di conferire loro un senso attivando la propria emotività. Sul piano della lettura, parallelamente, è necessaria la cooperazione di un lettore modello che decifri il senso ulteriore insito nel testo. L'opera letteraria racchiude in sé innumerevoli relazioni comunicative che possono essere colte solo nei mutamenti storici in divenire⁴, grazie ai quali i gruppi sociali si rinnovano e si confrontano col proprio passato, ereditandone esperienze e conoscenze. È nel gruppo che l'opera è attualizzata ed è nel gruppo che i simboli, da semplici oggetti, si caricano di un senso nuovo che

³ Jauss, Hans Robert, *Estetica della ricezione*, cit., pp. 135-148.

⁴ *Ivi*, pp. 143-144.

stimola la cooperazione e conduce gli individui verso la conoscenza e la comunicazione.

Sia che operino all'interno del processo creativo della finzione letteraria o, al contrario, interagiscano con la reale dimensione storica di ricezione, i simboli vedono confermato il loro *status* di strumenti attraverso i quali giungere alla conoscenza, alla comunicazione e all'orientamento e sono collegati, in particolare, all'onnipresente tema della memoria. A tale proposito, abbiamo potuto dimostrare che esso è una costante semantica che Zúñiga articola nell'intero *corpus*, il tema forte che attraversa il macrotesto, un «oggetto trascendente e intenzionale»⁵ che dirige i microtesti verso la ricerca di un senso che i lettori sono invitati a ricostruire, pagina dopo pagina, adottando una prospettiva policentrica che guardi alla totalità della produzione del madrilenio. Appare evidente, dunque, come il progetto letterario di Zúñiga si collochi all'interno del più ampio processo di riabilitazione della *memoria histórica* della guerra civile in cui proprio la letteratura ha giocato un ruolo di primo piano nel ridare la voce ai dimenticati dalla storia. La complessità della questione, dunque, così come essa è stata elaborata nei racconti, rende conto della reale difficoltà storica che ha visto e vede ancora la Spagna in conflitto col passato recente, divisa tra la memoria e la *desmemoria*.

Come gli attori di un *gran teatro del mundo*, i personaggi della trilogia condividono il medesimo palcoscenico e sono costantemente in contatto l'uno con l'altro; in questo modo, lo spazio per l'individualità è ridotto al minimo indispensabile solo per dare sfogo alle riflessioni più intime e per le rare azioni che compiono in solitudine. I protagonisti si muovono all'unisono, interagiscono e comunicano, e la pratica della memoria si rivela, così, un fenomeno socialmente condizionato dal gruppo e dall'ambiente. Gli esempi adottati (i luoghi generazionali e del trauma, la costruzione e la decostruzione dell'identità, le manifestazioni della veglia e del sonno, la fotografia *imago agens*, tra i vari) comprovano l'operatività della teoria halbwachsiana e la memoria individuale e la memoria collettiva confermano la loro natura interdipendente, essendo due

⁵ Giglioli, Daniele, *Tema*, cit., pp. 51-53.

dinamiche inscindibili necessarie l'una all'altra per comprenderne i meccanismi reciproci. La memoria, inoltre, dipende dai quadri di riferimento e dai cambiamenti generazionali dei suoi appartenenti per cui andrà aggiornata periodicamente e riattualizzata in linea con le nuove necessità del singolo e del gruppo, così come abbiamo potuto osservare nel caso del tentativo di recupero della figura di Stoiánov in “Las ilusiones: el Cerro de las Balas” o nel riassetto identitario che vede coinvolti Adela e Reyes Reinoso (con il conseguente imporsi dell'oblio quando i quadri sociali spariscono). Inoltre, trattare il tema dei gruppi sociali implica il discorso sulla memoria in relazione all'uso che di essa fanno i sistemi di potere. L'analisi condotta su parte del *corpus* dimostra che in esso è esplicitato e confermato il triplice abuso della memoria e dell'oblio (di censura, manipolazione e imposizione), le cui conseguenze più drammatiche si hanno nel caso del *limpiabotas* Carlos in cui riaffiora il trauma e, più in generale, nelle descrizioni che i vari narratori offrono riguardo alle precarie condizioni di vita dei *derrotados*.

È a livello di diegesi, dunque, che acquista evidenza il rapporto che intercorre tra le dinamiche della memoria e la poetica di Juan Eduardo Zúñiga. La memoria si manifesta, in prima battuta, attraverso i cosiddetti mediatori del ricordo, si tratti di oggetti-simbolo localizzabili nel cronotopo (la scatola di fiammiferi di Carlos, la cassa misteriosa di Adela o la fotografia di Guerda Taro) o dei luoghi della geografia madrileña (precise aree della città o le tante case private che conservano la memoria dei personaggi). In secondo luogo, la complessità dei meccanismi che ne regolano il funzionamento è resa da una sintassi che mimeticamente evidenzia il procedere disordinato dei pensieri: la scrittura si adegua all'emersione involontaria dei frammenti mnestici e attesta efficacemente il disagio psicofisico vissuto dai personaggi durante il processo stesso o, a operazione conclusa, quando essi optano a favore del ricordo o, al contrario, lo rinnegano.

Particolare attenzione merita, infine, la figura della madre, il cui simbolismo abbiamo visto come incontri e arricchisca gli elementi della casa e della città, due simboli dalla forte eccedenza di senso che sottolineano la condizione di crisi storica che attanaglia l'intero paese. Sia la donna protagonista del racconto “Noviembre, la madre, 1936”, sia quella de “Las enseñanzas”, lottano entrambe a

favore della pratica attiva del ricordo. A controbilanciare questa netta esposizione, si frappone, però, sul finale della trilogia, il controverso personaggio di Miguel, ex soldato deciso a cancellare il proprio passato repubblicano per poter sopravvivere nella Spagna franchista. Zúñiga, attraverso il profilo di un uomo diviso tra il ricordo e l'oblio, anticipa e prefigura quella che sarà l'effettiva polarizzazione della società spagnola, divisa tra la volontà di dimenticare e la necessità di ricordare.

La memoria rivela una grande capacità di resistenza e di persistenza, a volte in contrasto con l'andamento della macrostoria e la stessa volontà dei personaggi: «Todo pervivirá: sólo la muerte borrará la persistencia de aquella cabalgata ennegrecida que fueron los años que duró la contienda»⁶, enunciato che mostra come la memoria involontaria, spesso mediata da elementi materiali, pur se latente poi finisce per imporsi su eventi ed esistenti, come accade, ad esempio, con l'*imago agens* di "Ruinas, el trayecto: Guerda Taro". Ancora, la memoria volontaria, alimentata da fattori storici e ambientali, è mediata da oggetti e spazi che ne facilitano il riaffiorare, funzione che, ad esempio, si riscontra nel *callejón* dell'Alamillo e nel palazzo dei Reinoso in "Antiguas pasiones inmutables".

Le molteplici e contraddittorie dinamiche del ricordo e dell'oblio riconducono, in ultima analisi, al cosiddetto "dovere di memoria" e alla necessità di considerare il passato in relazione al presente e al futuro. La trilogia, luogo della memoria e supporto per la sua riattualizzazione, stimola i lettori a un processo attivo di cooperazione testuale verso la ricerca di un senso che, seppure l'autore non esplicita, va in direzione della preservazione del ricordo. In tale prospettiva, la segretezza e la densità semantica della prosa, insieme alla *mirada intrahistórica*, sono da intendersi quali specifiche connotazioni di un esercizio letterario di cui Juan Eduardo Zúñiga si è avvalso per osservare la natura umana con sguardo ora malinconico, ora vitalista, facendo dei propri racconti una sede di riflessione antropologico-letteraria, testimonianza dello spirito di un'intera epoca e della volontà di perpetuarne la memoria.

⁶ "Noviembre, la madre, 1936" in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid*, cit., p. 22.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI CARATTERE TEORICO-CRITICO

Antonaya Nuñez-Castelo, María Luisa, “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 16.3 (2000): 433-478.

Aristotele, “Della memoria e della reminiscenza” in *Della generazione e della corruzione; Dell’anima; Piccoli trattati di storia naturale*, Roma-Bari, Laterza, 1973.

Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*; traduzione di Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2002.

Assmann, Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1992.

Augieri, Carlo A., *Sul senso inquietante. La letteratura e le strategie del significare simbolico*, Roma, Bulzoni, 1996.

— *Eccedenza e confine. La letteratura, il simbolo e le ‘forme’ dell’interpretazione*, Lecce, Milella, 1999.

Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.

Barthes, Roland, *L’analisi del racconto*; traduzione di Luigi Del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, Milano, Bompiani, 1969.

— *Miti d’oggi*; con uno scritto di Umberto Eco, traduzione di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1994.

Beltrán Almería, Luis, “Pensar el cuento en los noventa” in Romera Castillo, José - Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001: 547-556.

—“Simbolismo, Modernismo y Hermetismo” in Beltrán Almería, Luis - Rodríguez García, José Luis, *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007: 93-110.

Bernardelli, Andrea, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

Brioschi, Franco - Di Girolamo, Costanzo - Fusillo, Massimo, “L’universo tematico” in *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci, 2003: 181-192.

- Briosi, Sandro, *Il simbolo e il segno*, Modena, Mucchi, 1993.
 — *Simbolo*, Firenze, Scandicci, 1998.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 35^a ed., Milano, Mondadori, 2009.
- Camporesi, Piero, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti, 1997.
- Cassirer, Ernst, *Filosofia delle forme simboliche 1*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.
- Ceserani, Remo, “Il punto sulla critica tematica”, *Allegoria*, anno XX (luglio-dicembre 2008): 25-33.
- Chatman, Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, 2^a ed., Milano, Il Saggiatore Tascabili, 2010.
- Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*; traduzione di Maria Grazia Marheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, 10^a ed., Milano, BUR Rizzoli, 2011.
- Chevalier, Jean, “Introduzione” in Chevalier, Jean - Gheerbrandt, Alain, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri; 1: A-K*; traduzione di Maria Grazia Marheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, 10^a ed., Milano, BUR Rizzoli, 2011, pp. VII-XXXVII.
- Cortázar, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores” in *Último round*, México, D.F., Siglo XXI, 1969.
 — “Algunos aspectos del cuento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 25 (marzo 1971): 403-416.
- Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, 6^a ed., Milano, Bompiani, 1997.
- Dotras, Ana María, *La novela española de metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.
- Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972.

- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
 - *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, 8^a ed., Milano, Tascabili Bompiani, 2009.
 - *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 11^a ed., Milano, Tascabili Bompiani, 2010.
- Elias, Norbert, *Teoria dei simboli*; traduzione di Emanuele Scoppola, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- Forster, E.M., *Aspetti del romanzo*; traduzione di Corrado Pavolini, Milano, Garzanti, 1991.
- Freud, Sigmund, “Il materiale onirico. La memoria nel sogno” in *Opere 3: L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1980, pp. 20-29.
- “Psicopatologia della vita quotidiana” in *Opere 4. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti: 1900-1905*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 51-297.
 - “Il sogno” in *Opere 4. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti: 1900-1905*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 5-49.
 - “Metapsicologia” in *Opere 8. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti: 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 49-88.
 - “Supplemento metapsicologico alla teoria del sogno” in *Opere 8. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti: 1915-1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 89-101.
 - “Nota sul notes magico” in *Opere 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti: 1924-1929*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 59-68.
- Frye, Northrop, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1972.
- *Mito, metafora, simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- García Berrio, Antonio - Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Génette, Gerard, *Figure 3. Discorso del racconto*; traduzione di Lina Zecchi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1986.
- *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Giglioli, Daniele, *Tema*, Milano, La Nuova Italia, 2001.

- Goethe, J.W. von, *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 1979.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*; a cura di Paolo Jedlowski; postfazione di Luisa Passerini, Milano, Unicopli, 1987.
— *I quadri sociali della memoria*, Napoli, Ipermedium 1997.
- Hamon, Philippe, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1984.
- Ingram, Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, Paris, The Hague: Mouton, 1971.
- Iriarte López, Margarita, “¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes” in Romera Castillo, José - Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001: 609-618.
- Iser, Wolfgang, *L'atto della lettura*; traduzione di Rodolfo Granafei, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Jauss, Hans Robert, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida Editori, 1988.
- Jedlowski, Paolo, “Introduzione alla prima edizione” in Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva*, cit.: 7-34.
— *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano, 1989.
- Jung, Carl Gustav, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.
- Le Goff, Jacques, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986.
- Lombardi Satriani, Luigi M., *De sanguine*, Roma, Meltemi, 2005.
- Lotman, Jurji M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- Lotman, Jurji M. - Uspenskij Boris, A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- Malaguzzi, Silvia, *Oro, gemme e gioielli*, Milano, Electa, 2007.
- Marchese, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, 21^a ed., Milano, Oscar Mondadori, 2011.

- Margalit, Avishai, *L'etica della memoria*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*; 13^a ed., Milano, Bompiani, 2012.
- Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori riuniti, 1991.
- Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, *Dizionario della memoria e del ricordo*; traduzioni di Andrea Borsari, Antonio Caridi, Riccardo Lazzari, Massimo Mezzanzanica, Marco Russo, Elisa Tetamo, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002.
- Pethes, Nicholas - Ruchatz, Jens, “Introduzione: al posto dei lemmi «memoria» e «ricordo»” in *Dizionario della memoria e del ricordo*, traduzioni di Andrea Borsari, Antonio Caridi, Riccardo Lazzari, Massimo Mezzanzanica, Marco Russo, Elisa Tetamo, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002, pp. VII-XXIV.
- Propp, Vladimir Ja., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, edizione italiana a cura di Daniella Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003.
- Segre, Cesare, “Il segno letterario” in (a cura di D. Goldin), *Simbolo, metafora, allegoria: atti del 4. Convegno italo-tedesco: Bressanone, 1976*, Padova, Liviana, 1980: 3-8.
- “Tema/Motivo” in *Enciclopedia Einaudi Tema/motivo-Zero*, vol. XIV, Torino, Einaudi, 1981: 3-23.
- *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Todorov, Tzvetan, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984.
- *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986.
- *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium, 2002.
- Vigna, Daniela - Alessandria, M. Silvana, *La casa tra immagine e simbolo*, Torino, Utet, 1996.
- Viti, Alessandro, “Per una tematologia ermeneutica. Sul Dizionario dei temi letterari”, *Allegoria*, anno XX (luglio-dicembre) 2008: 98-109.

Weinrich, Harald, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, traduzione di Francesca Rigotti, Bologna, Il Mulino, 1999.

— *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*; nuova edizione; traduzione di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Bologna, Il Mulino, 2004.

Wellek, René, *Historia literaria: problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983.

Wellek, René - Warren, Austin, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1973.

Widmann, Claudio, *Il simbolismo dei colori*, Roma, Ma.Gi., 2003.

Yates, Frances A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1993.

Zolla, Elémire, *Archetipi*, Venezia, Marsilio Editori, 1988.

OPERE DI CARATTERE GENERALE

Agudo, Mariano, *Disciplina y resistencia: trabajos forzados en la era de Franco*, DVD, Eguzki Bideoak, D.L., 2011.

Aguilar Fernández, Paloma, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Alberti, Rafael, *El poeta en la calle: Poesía civil 1931-1965. Selección con un poema de Pablo Neruda*, París, Librairie du Globe, 1966.

American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5^a ed.), Washington, American Psychiatric Publishing, 2013.

Aróstegui, Julio - Godicheau, François (eds.), *Guerra Civil: mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.

Aróstegui, Julio, "Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil" in Aróstegui, Julio-Godicheau, François (eds.), *Guerra civil: mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006: 57-92.

Baratta, Giorgio, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2003.

Benet, Juan, *¿Qué fue la guerra civil? Y otros escritos sobre la contienda*, Barcelona, RBA, 2011.

Bertrand de Muñoz, Maryse, “Las novelas recientes de la guerra civil española” in Chevalier, Maxime, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, vol. 1, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, 1977: 199-210.

— *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada 1*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982.

— *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada 2*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982.

— *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada. Tomo 3: los años de la democracia*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1987.

— “Presencia y transformación del tema de la guerra civil en la novela española desde los años ochenta”, *Ínsula*, 589-590 (1996): 11-14.

— *Guerra y novela: la guerra española de 1936-1939*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2001.

Blake, John, *La Guerra Civil Española. DVD 3. La guerra de los idealistas*, DVD, 1983.

Capponi, Nicolò, *I legionari rossi. Le Brigate Internazionali nella guerra civile spagnola (1936-1939)*, Roma, Città Nuova, 2000.

Casanova, Juliá – Preston, Paul (coords.), *La Guerra Civil española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2008.

Cervera, Gil, *Madrid en guerra: la ciudad clandestina, 1936-1939*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 2006.

Chacón, Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara, 2002.

Corredera González, María, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010.

Cuevas, Tomasa, *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*, Barcelona, Icaria editorial, 2005.

Del Rey, Antonio, “Claves del cuento actual”, *Lucanor*, 16 (1999): 89-113.

González García, José María, “Spanish Literature and the Recovery of Historical Memory”, *European Review*, vol. 17, n. 1 (2009): 177-185.

Gramsci, Antonio, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi, 1948.

Hermet, Guy, *Storia della Spagna nel Novecento*; traduzione di Andrea De Ritis, Bologna, Il Mulino, 1999.

Jünke, Claudia, “«Pasarán años y olvidaremos todo»: la guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales” in Ulrich, Winter, *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2006, pp. 101-129.

Junquera, Natalia, “Jueces para la democracia acusa al Gobierno de incumplir la ley de memoria”, *El País*, 09/10/2013,
http://politica.elpais.com/politica/2013/10/09/actualidad/1381322308_843838.html
(ultimo accesso 30/03/2015).

Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía,
<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-24937>
(ultimo accesso 02/04/2015).

Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura, http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22296 e <http://www.memoriahistorica.gob.es/LaLey/index.htm>
(ultimo accesso 01/04/2015).

L. R. N., “Sin dinero para la memoria histórica”, 02/10/2012, *La Razón*,
http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_491089/1786-sin-dinero-para-la-memoria-historica#.Ttt1eyeyL8iXFLS (ultimo accesso 20/03/2015).

Luengo, Ana, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía, 2004.

Mainer, José-Carlos, *Historia y crítica de la literatura española, 6: Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1980.

Mangini, Shirley, *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española*, Barcelona, Península, 1997.

Martín Nogales, José Luis, “De la novela al cuento: el reflejo de una quiebra”, *Ínsula*, 589-590 (1996): 32-35.

Méndez, Alberto, *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Morelli, Gabriele - Manera, Danilo, *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2006.

Nash, Mary, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.

Nora, Pierre, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26. *Memory and Counter Memory*, 1989, p. 7, *apud* Moreno-Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil*, cit., p. 16.

“Observaciones preliminares del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias de la ONU al concluir su visita a España”,
<http://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=13800&LangID=S> (ultimo accesso 30/03/2015).

Pittarello, Elide, “Il romanzo” in Profeti, Maria Grazia (a cura di), *L'età contemporanea della letteratura spagnola: il Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 2001, pp. 531-659.

Preston, Paul, *Colombe di guerra. Storie di donna nella guerra civile spagnola*, Milano, Mondadori, 2006.

— *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, 2ª ed., Barcelona, Debolsillo, 2011.

Ranzato, Gabriele, “El «descubrimiento» de la guerra civil”, *Ayer*, 22 (1996): 17-26.

— “Ripensare la guerra di Spagna”, *Storia e memoria*, num. 1 (1998): 69-78.

— “Guerra civile e guerra totale: dalla guerra di Spagna al secondo conflitto mondiale”, *Storia e memoria*, num. 1. (2000): 105-116.

— *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Roma, GLF editori Laterza, 2006.

— “La democrazia indifesa: la Spagna repubblicana tra rivoluzione e «non intervento» (1936-1939)”, *Ricerche di Storia Politica*, 3(2007): 281-300.

— “El peso de la violencia en los orígenes de la guerra civil de 1936-1939”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t. 20 (2008): 159-182.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed., edición del tricentenario, Madrid, Real Academia Española, 2014.

Reverte, Jorge María, *La batalla de Madrid*, Barcelona, Crítica, 2004.

Ribeiro de Menezes, Alison - Quance, Roberta Ann - Walsh, Ann L., (eds.), *Guerra y memoria en la España contemporánea. War and memory in contemporary Spain*, Madrid, Verbum, 2009.

Romera Castillo, José - Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001.

Romero García, Eladi, *Lugares de memoria e itinerarios de la Guerra Civil española: guía del viajero curioso*, 3ª ed., Barcelona, Laertes, 2009.

Romero Salvadó, Francisco J., *Historical Dictionary of the Spanish Civil War*, Lanham, The Scarecrow Press, 2013.

Romeu Alfaro, Fernanda, *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*; 2ª ed., Ediciones de intervención cultural, 2005.

Rosa, Isaac, “La construcción de la memoria reciente sobre la Guerra Civil la dictadura en la ficción española reciente” in *Guerra y Literatura. XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2006: 57-70.

Said, Edward W., *Dire la verità: gli intellettuali e il potere*, traduzione di Maria Gregorio, Milano, Feltrinelli, 1995.

Sanz Villanueva, Santos, “El archipiélago de la ficción”, *Ínsula*, 589-590 (1996): 3-4.
— *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010.

Schaber, Irme, *Gerda Taro: una fotografa rivoluzionaria nella guerra civile spagnola*, Roma, DeriveApprodi, 2007.

Scorpioni Coggiola, Valeria, *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*, Torino, Il Segnalibro, 1995.

Silva, Emilio, *Las fosas de Franco: crónica de un desagravio*, 1ª ed., Madrid, Booket, 2006.

Soldevila-Durante, Ignacio, “Esfuerzo titánico de la novela histórica”, *Ínsula*, 512-523 (1989): 8.

Valls, Fernando, “El renacimiento del cuento en España”, *Lucanor*, 6 (1991): 27-42.

— *Son cuentos. Antología del relato breve español 1975-1993*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

Winter, Ulrich, “«Localizar a los muertos» y «reconocer al otro»: lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea”, Resina, Joan, Ramon, *Casa encantada: lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2005: 17-39.

— *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2006.

Winter, Jay, *Il lutto e la memoria. La grande guerra nella storia culturale europea*; traduzione di Nicola Rainò, Bologna, Il Mulino, 1998.

BIBLIOGRAFIA DI JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

Hungría y Rumanía en el Danubio: las luchas históricas en Transilvania y Besarabia, Madrid, Pace, 1944.

La historia y la política de Bulgaria, Madrid, Pace, 1944.

Inútiles totales, Madrid, Taller Gráf. Fernando Martínez, 1951.

El coral y las aguas, Barcelona, Seix Barral, 1962.

“Prólogo” in Ribes, Francisco, *Relatos de siempre*, Barcelona, Santillana, 1970, pp. 5-8

“Introducción” in De Larra, Mariano José, *Artículos sociales: antología*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 7-9.

Largo noviembre de Madrid, Barcelona, Bruguera, 1980.

El anillo de Pushkin, Madrid, Alfaguara, 1983.

La tierra será un paraíso, Madrid, Alfaguara, 1989.

“Destellos de la memoria”, *Lucanor*, 6 (1991), p. 194.

“Sublime ejemplo. Una fábula moral”, *El País*, 15/06/2002,
http://elpais.com/diario/2002/06/15/babelia/1024097969_850215.html
(ultimo acceso 07/04/2015).

“Benéficas aguas del olvido”, *El País*, 26/10/2002,
http://elpais.com/diario/2002/10/26/babelia/1035589163_850215.html
(ultimo acceso 07/04/2015).

“Odio, amor y puñales”, *El País*, 04/01/2003,
http://elpais.com/diario/2003/01/04/babelia/1041640761_850215.html
(ultimo acceso 07/04/2015).

“Miles de ojos cegados”, *El País*, 07/06/2003,
http://elpais.com/diario/2003/06/07/babelia/1054942758_850215.html
(ultimo acceso 07/04/2015).

Capital de la gloria, Madrid, Alfaguara, 2003.

“Arquímedes intelectual comprometido”, *El País*, 10/07/2004,
http://elpais.com/diario/2004/07/10/babelia/1089416356_850215.html
(ultimo acceso 07/04/2015).

Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria, Madrid, Cátedra, 2007.

Brillan monedas oxidadas, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

“Brillan monedas oxidadas”, *El País*, 22/12/2010,
http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/201012/22/cultura/20101222elpepucul_1_Pes_PDF.pdf (ultimo acceso 05/04/2015).

La trilogía de la guerra civil, Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2011.

“Fragmentos de unas *Memorias íntimas*” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, Turia, 109-110 (2014): 275-285.

TRADUZIONI IN ITALIANO

L'anello di Pushkin, a cura di Danilo Manera, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994.

La terra sarà un paradiso, a cura di Danilo Manera, traduzione e postfazione di Tonina Paba, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994.

Cogotti, Carla Maria, “Gli insegnamenti”, in *Orillas Revista d’Ispanistica*, 3 (2014), http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/traduzioni/Cogotti_traduzioni.pdf (ultimo accesso 06/04/2015).

BIBLIOGRAFIA SULL’OPERA DI JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

AA.VV., *Juan Eduardo Zúñiga: memoria y fábula (homenaje)*, *Quimera*, 227 (marzo 2003): 10-43.

AA.VV., *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, Turia, 109-110 (2014): 163-297.

Alfaya, Javier, “El regreso del primer Zúñiga”, *El Independiente*, 10/05/1990: 6.

Beltrán Almería, Luis, “El origen de un destino. Entrevista a Juan Eduardo Zúñiga”, *Riff-Raff*, 2ª época, 10 (1999): 103-11.

— “Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XXV, 2 (2000): 357-387.

— “El regreso al origen de J.E. Zúñiga”, *Heraldo de Aragón*, 13/03/2003.

— *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, Edicions Vitel·la, Bellcaire d’Empordà, 2008.

— *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*,

http://riff-raff.unizar.es/el_simbolismo_de.html (ultimo accesso 30/03/2015).

— “Hotel Florida, plaza del Callao y el simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga”, <http://riff-raff.unizar.es/files/zuniga.pdf> (ultimo accesso 30/03/2015).

Castilla, Amalia, “A mí generación se le hizo una putada, y no distingo bandos”, *El País*, 09/12/2011, http://elpais.com/diario/2011/12/09/cultura/1323385203_850215.html (ultimo acceso 29/03/2015).

Castro, Antón, “Juan Eduardo Zúñiga: entrevista y homenaje”, 04/06/2009, <http://antoncastro.blogia.com/2009/060404-juan-eduardo-zuniga-entrevista-y-homenaje.php> (ultimo acceso 29/03/2015).

Chirbes, Rafael, “El eco de un disparo” in *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 111-115.

Cruz, Juan, “España está empobreciéndose”, *El País*, 26/06/2013, http://elpais.com/elpais/2013/06/26/eps/1372244653_011493.html (ultimo acceso 29/03/2015).

— “He escrito para salvarme del frío de la guerra”, *El País*, 04/06/2009, http://elpais.com/diario/2009/06/04/cultura/1244066403_850215.html (ultimo acceso 29/03/2015).

De la Rica, Álvaro, “Juan Eduardo Zúñiga y la Guerra Civil: una lectura de «El último día del mundo»”, *Revista de Occidente*, 2011 (365): 87-99.

Del Val, Fernando, — “Felicidad Orquín, luz detrás de la puerta” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, Turia, 109-110 (2014): 269-274.

— “Biocronología de Juan Eduardo Zúñiga” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, Turia, 109-110 (2014): 286-297.

Díez, Luis Mateo, “Una novelita di Zúñiga” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga*, Turia, 109-110 (2014): 243-244.

Echevarria, Ignacio, “Todos somos seres perdidos”, *El País*, 02/11/2002, http://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197551_850215.html (ultimo acceso 29/03/2015).

Escrig Aparicio, José Antonio, “Una lectura romántica” in *Juan Eduardo Zúñiga: memoria y fábula (homenaje)*, *Quimera*, 227 (marzo 2003): 22-26.

Ferreira, Lola, “Juan Eduardo Zúñiga: el culto al relato corto”, *Leer*, 60 (01/1993): 24-26.

Fontana, Antonio, “Juan Eduardo Zúñiga: «Los relatos son como el ritmo de mi respiración»”, *ABC Cultural*, 18/02/2013,

<http://www.abc.es/cultura/cultural/20130218/abci-juan-eduardo-zuniga-relatos-201302181059.html> (ultimo acceso 29/03/2015).

Fortea, Carlos, “El ancho mar de la literatura” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga, Turia*, 109-110 (2014): 228-232.

Goñi, Javier, “Lectores de libros rusos” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga, Turia*, 109-110 (2014): 198-205.

Gurméndez, Carlos, “Vivir y pensar o un Madrid trascendental (Un libro de J.E. Zúñiga)”, *Ínsula*, 404-405, 7-8 (1980): 24.

Iglesias, Amalia, “Juan Eduardo Zúñiga: «Los jóvenes no deben resignarse»”, *Diario 16*, 22/04/1995: 5.

J.O., “Juan Eduardo Zúñiga: «En Madrid aún perviven restos denigrantes del pasado»”, *La Razón*, 24/11/2003: 23.

Jiménez Madrid, Ramón, “La narrativa breve de Juan Eduardo Zúñiga”, *Montearabí*, 14 (1992): 7-22.

Longares, Manuel, “Zúñiga”, *El País*, 23/02/2003.

— “Una charla con Juan Eduardo Zúñiga” in *Juan Eduardo Zúñiga: memoria y fábula (homenaje)*, *Quimera*, 227 (marzo 2003), pp. 36-40.

Manera, Danilo, “Misterios de las noches y los días di Juan Eduardo Zúñiga”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n.18/20 (1993): 164-166.

— “Recensione a Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la Gloria*”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane* – Seconda serie: Tintas, n. 31 (2007): 139.

Manrique Sabogal, Winston, “La Historia enriquece la invención literaria”, *El País*, 15/02/2003, http://elpais.com/diario/2003/02/15/babelia/1045270221_850215.html (ultimo acceso 29/03/2015).

Martín Gaité, Carmen, “La herencia de sobrevivir”, *Diario 16*, 18/05/1980: 17.

Montoliú Camps, Pedro, *Madrid en la guerra civil. Los protagonistas*, vol. II, Madrid, Sílex, 1999.

- Naval, Eduardo, “La tierra será un paraíso de Juan Eduardo Zúñiga”, *Ínsula*, 517 (1990): 21.
- Núñez, Antonio, “Encuentro con Juan Eduardo Zúñiga”, *Ínsula*, 406 (septiembre 1980): 12.
- Ojeda, Alberto, “Siempre he querido escribir como Turgueniev”, *El Cultural*, 22/02/2013, <http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Juan-Eduardo-Zuniga/581> (ultimo acceso 29/03/2015).
- Prados, Israel, “Juan Eduardo Zúñiga. De símbolos y batallas”, *Reseña: revista de crítica cultural*, 353 (2003): 4-9.
— “El pulso de la resistencia”, *Reseña: revista de crítica cultural*, 348 (5/2003): 26-27.
— “Introducción” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria*, Madrid, Cátedra, 2007: 11-98.
- Ramón Monreal, José, “Sutiles Quimeras”, *Quimera*, 95 (1990): 72.
- Rodríguez, Emma, “Madrid es una ciudad castigada”, *El Mundo*, 04/04/2004: 47.
— “Antonio Muñoz Molina: Zúñiga es uno de los grandes, un pionero, un raro, un innovador a destiempo” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga, Turia*, 109-110 (2014): 245-249.
— “Joan Tarrida: «Me rindo ante la coherencia de Juan Eduardo Zúñiga»” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga, Turia*, 109-110 (2014): 263-268.
- Sanz Villanueva, Santos, “Historias de una historia: La guerra sin guerra de Juan Eduardo Zúñiga”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 739 (2012): 25-30.
— “La narrativa de J.E. Zúñiga: apuntes encadenados” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga, Turia*, 109-110 (2014): 184-197.
- Valls, Fernando, “El profundo bosque sombrío del alma: la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga”, *Turia*, 89-90 (2009): 9-24.
— “El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga” in *Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga, Turia*, 109-110 (2014): 165-183.
- Vidal, Juan Carlos, “El milagro de las pequeñas cosas. Entrevista con Juan Eduardo Zúñiga”, *Quimera*, 97 (1990): 24-29.
- Villanueva, Darío, “Todo era secreto”, *Diario 16*, 03/08/1989: 18.