

Introduzione

Perché *Soldados de Salamina*?

Ogni cosa è illuminata dalla luce del passato.
(Jonathan Safran Foer, *Ogni cosa è illuminata*)

Sono tante le motivazioni che mi hanno spinto a concentrarmi sull'analisi di questo fortunatissimo romanzo. Prima di tutto, la curiosità verso un'opera (e uno scrittore) che non conoscevo, il cui studio mi ha aperto le porte sull'universo Cercas e sulla sua produzione letteraria. Di fatto *Soldados de Salamina* – che in Italia è stato tradotto da Pino Cacucci, per la casa editrice Guanda - è il romanzo di maggior successo dello scrittore di origine extremeña (ma attualmente residente in Catalogna), motivo che l'ha convertito in uno degli autori spagnoli più amati in patria e all'estero. Non stupisce il fatto che i suoi romanzi precedenti, da *El inquilino* al *El móvil* al *El vientre de la ballena*, ai quali la maggior parte dei lettori si è avvicinata in seguito alla lettura di *Soldados*, presentino *in nuce* elementi, alcuni solo suggeriti, altri più chiaramente marcati, che si ritrovano nelle pagine di questo romanzo tanto ricco e quasi unico nel suo genere. Mentre leggo *El vientre de la ballena*, per esempio, la sorpresa e l'entusiasmo di avere tra le mani un romanzo che presenta tante affinità – stilistiche, argomentali, ideologiche - con il *relato real* di cui mi occupo in questa sede, non sono che le prime reazioni che l'opera di Cercas provoca in me. L'importanza della memoria, la consapevolezza, di stampo borgiano, che «recordar es inventar» e che «el pasado es un material maleable y que volver sobre él equivale casi siempre a modificarlo»¹, il ricorso all'immaginazione per colmare gli inevitabili vuoti dell'oblio, e la necessità di raccontare il passato, cercando di essere il più fedele possibile all'immagine mentale che di questo si possiede, sono alcuni degli aspetti che l'autore recupera in *Soldados*, dove il ruolo che memoria e fantasia giocano, e la loro successiva fusione, sono momenti capitali dell'opera in questione. Stesso discorso vale per l'ultimo romanzo di Cercas, *La velocidad de la luz* (Tusquets Editores, 2005) tradotto in Italia da Cacucci, nel 2006, che ripercorre il cammino intrapreso nel 2001

¹ Javier CERCAS , *El vientre de la ballena*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003; p. 13. L'edizione che cito è del 2003, ma il romanzo è stato pubblicato per la prima volta nel 1997.

con *Soldados*. Il tema centrale è la guerra nel Vietnam, ma anche in questo caso il motivo della guerra è solo un pretesto che incarna metaforicamente le vere preoccupazioni del protagonista – un “io narrante” dietro il quale non è difficile scorgere l’autore. Il personaggio di Rodney Falk, che il protagonista conosce durante la sua permanenza negli Stati Uniti d’America, è l’anima del romanzo. Egli impersona la debolezza umana, la possibilità di qualsiasi uomo di compiere degli atti brutali, di trasformarsi in uno spregevole assassino. Eppure il caso di Rodney, dove le probabilità di riscattarsi e di “salvare la civiltà” sono ridotte a zero, spinge il narratore, uno dei pochi amici dell’ex combattente statunitense, a recuperare la sua terribile e dolorosa vicenda, a interrogarsi sulla istintiva e animale malvagità dell’uomo, e redigere un romanzo nel romanzo (il secondo capitolo de *La velocidad* è infatti dedicato alla figura di Rodney e centrato sull’insensatezza di una lunga e tragica guerra) che vuole riflettere sulla condizione dello scrittore e sulle conseguenze che la scrittura - e il successo che da questa può derivare - inevitabilmente produce sulla vita del narratore.

La riflessione sull’arte della scrittura, la volontà di compiere un cammino di conoscenza del sé e di maturazione interiore attraverso l’atto del ricordare e del raccontare - indivisibili in Cercas - stanno alla base della struttura di *Soldados*, un’opera che è più che un romanzo, è un evento, un fenomeno. Le peripezie belliche e postbelliche del “*falangista más antiguo de España*”, Rafael Sánchez Mazas, costituiscono lo stratagemma di cui si serve il protagonista Javier Cercas, alter ego fittizio dell’autore del romanzo, per raccontare una storia avvenuta durante la Guerra Civile spagnola, ma che in realtà vuole insegnarci molto di più di una semplice lezione di Storia contemporanea. La fucilazione del gennaio del 1939 nel santuario del Collell, in Catalogna, che coinvolse, tra gli altri giustiziati, l’ideologo e fondatore di Falange Española, e padre del celebre scrittore Rafael Sánchez Ferlosio, funge da presupposto per indagare sull’ “*instinto de la virtud*”, per ricercare l’eroe anonimo che salvò la vita del falangista, e scrutare attentamente quella *mirada* che è, a mio giudizio, la vera essenza del romanzo. Risale a un anno fa il mio incontro, fortuito, con *Soldados de Salamina*, un romanzo peculiare e interessantissimo, che rompe i rigidi schemi stilistici della tradizione letteraria per iscriversi nel filone della metafinzione storiografica, combinando l’autobiografia con la cronaca storica, il reportage giornalistico e il racconto di fantasia, dove i personaggi inventati convivono con scrittori ed eroi in carne ed ossa, in ambienti reali (o forse realistici) in un tempo a cavallo fra passato e

presente. Da quel momento l'interesse che questa scoperta aveva suscitato in me si convertì “in una di quelle ossessioni che costituiscono il combustibile indispensabile per la scrittura”². Quando poi seppi dell'esistenza della versione cinematografica di *Soldados*, sconosciuta al pubblico italiano, l'ossessione divenne mania, e l'interesse crebbe man mano che raccoglievo il materiale che mi avrebbe aiutato per la stesura della tesi. Il film di David Trueba, che ammiravo per i suoi precedenti lavori, sia al cinema che in letteratura, mi convinse definitivamente a lavorare sull'analisi comparativa delle due opere, indi sulla traduzione intersemiotica – termine che prendo in prestito dal semiologo russo Roman Jakobson e che userò al posto dell'inadeguato e incorretto adattamento - del romanzo di Javier Cercas.

Un ulteriore motivo che mi ha spinto a studiare l'opera di Cercas e la relativa traduzione cinematografica risponde a una necessità morale. Il fatto che tanto il libro quanto il film partano da un avvenimento della Guerra Civile, sebbene il tema principale non sia esattamente la guerra, induce il lettore e lo spettatore a riflettere su un episodio del passato che continua ad avere – a ragione - una ripercussione sul tempo presente. Il libro uscì nel marzo 2001, ricevendo l'immediato plauso della critica, nazionale e straniera; sei mesi dopo scoppiava la guerra in Afghanistan. Il film uscì nelle sale spagnole il 21 marzo del 2003, due giorni dopo la dichiarazione di guerra all'Iraq da parte degli Stati Uniti d'America. Certo, si tratta di coincidenze, di casi del destino. Però questo fatto non può non destare la nostra attenzione. Viviamo in una epoca di conflitti globalizzati, combattuti nei Paesi più poveri della Terra, dei quali tutti gli stati occidentali sono più o meno responsabili. Ancora una volta, la Storia si ripete, generando mostri sempre più spaventosi, allontanandosi dalla memoria delle guerre passate che a quanto pare ricordiamo solo nei libri.

La battaglia di Salamina, la Guerra Civile spagnola, i conflitti mondiali, non sono vestigia del passato ma moniti indispensabili per evitare che gli errori di ieri si ripetano nuovamente. Un romanzo come *Soldados de Salamina* è ciò di cui la società contemporanea ha bisogno perché rifletta sulla drammatica situazione attuale. Gli eroi che l'autore e i suoi lettori cercano hanno disertato il famoso “plotone che salva la civiltà”, optando per il perdono e il rispetto della vita umana, che li conduce “*hacia*

² Javier CERCAS, *Soldati di Salamina*, (Traduzione di Pino Cacucci), Ugo Guanda editore, Parma 2004; p. 47. D'ora in avanti, qualsiasi citazione del romanzo farà riferimento a questa edizione, abbreviata *SdS*.

adelante, siempre hacia adelante”, alla ricerca di un futuro diverso dal presente che ci è toccato vivere.

La tesi si dividerà in tre capitoli: il primo sarà dedicato all'analisi del romanzo di Javier Cercas, prestando attenzione anche al grande successo di critica e pubblico ottenuto; nel secondo, a seguito di una breve esposizione delle principali correnti di pensiero in materia di traduzione intersemiotica, mi concentrerò sulla comparazione tra romanzo e film; il terzo capitolo tratterà da vicino il lavoro di ricreazione teatrale a opera del regista catalano Joan Ollé.

Parte Prima

L'esperienza della scrittura



1.1 *Empezaré contando el título*

La prima reazione del lettore alla vista del titolo “Soldados de Salamina” è di perplessità. A meno che uno, prima di cimentarsi nella lettura del romanzo, non ne conosca la storia, difficilmente riuscirà a svelare l’arcano di un titolo tanto misterioso quanto (auto)ironico e allegorico. Tutti abbiamo una cognizione, più o meno esatta e chiara, della battaglia di Salamina, avvenuta il 23 settembre del 480 a.C., quando la flotta greca, guidata da Temistocle, sconfisse i Persiani nello stretto tra il Golfo Saronico e la baia di Eleusi.³ Questo fatto storico, di enorme importanza da un punto di vista politico e culturale, significò un nuovo assetto del potere a favore dell’Occidente. Dice Robert C. Spires, dell’Università del Kansas, che «tutti, occidentali e orientali, siamo prodotto di quella antica battaglia»⁴. In effetti il riferimento, non storico, bensì metaforico, alla battaglia, è presente un paio di volte all’inizio del romanzo. Quando, ad esempio, Javier Cercas^{o5} intervista a Rafael Sánchez Ferlosio, e quest’ultimo si nega “*en redondo*” a rispondere alle sue domande, l’intervista assume le tonalità bizzarre di un dialogo tra sordi, con il giornalista interessato alla differenza tra personaggi di carattere e personaggi di destino, e un Sánchez Ferlosio che svia la conversazione sulle cause della sconfitta delle navi persiane nella battaglia di Salamina. In realtà, il protagonista afferma, qualche pagina dopo, che nella intervista non viene mai fatto cenno a tale battaglia, il che probabilmente spiega il fatto che, per salvare l’intervista allo scrittore ha dovuto ricorrere all’immaginazione. Ma il richiamo a quella storica battaglia si fa più esplicito quando Javier Cercas^o entra in contatto con gli “amici del bosco” di Sánchez Mazas, Daniel Angelats e Joaquim Figueras, due anziani signori che ai tempi della Guerra Civile erano giovanissimi miliziani repubblicani che, come altri migliaia combatterono contro l’esercito franchista, ma che agli occhi del giornalista appaiono come soldati di Salamina resuscitati dopo oltre duemila anni.

3 http://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Salamina

4 Dal saggio di Robert C. SPIRES, *Una historia fantasmal: Soldados de Salamina de Javier Cercas*, contenuto in Ángeles ENCINAR – Kathleen M. GLENN (a cura di), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2005; p. 84.

5 Il simboletto ° indica che si ci sta riferendo al protagonista del libro e non all’autore.

Cercas ha spiegato più volte, compreso nella conversazione con il regista del film⁶, che per lui la Guerra Civile spagnola, probabilmente l'evento cruciale della storia contemporanea di Spagna, risultava tanto lontano nel tempo che non si era mai veramente interessato ai fatti di quella tragica lotta fratricida, appartenente al passato come la mitica battaglia tra Greci e Persiani. *Soldados de Salamina* era anche il titolo che Rafael Sánchez Mazas aveva pensato per un suo libro, una sorta di autobiografia che avrebbe scritto per raccontare “*todo aquello*”. È questo un particolare interessante che apprendiamo da uno degli amici del bosco, Daniel Angelats, che inoltre commenta: «un titolo strano, no?» [SdS: 69]. Agli amici del bosco quel titolo suona misterioso, bizzarro, però indubbiamente riveste per loro un'importanza speciale, giacché li riguarda da vicino. Significherebbe il resoconto dei giorni trascorsi con Sánchez Mazas nel bosco di Cornellà de Terri, nelle loro case, il diario dell'amicizia, breve ma intensa, che li legò a un personaggio politico tanto autorevole quanto sfuggente, appartenente ai ranghi più alti del bando nazionalista, ma disposto ad aiutare i giovani disertori dell'esercito repubblicano per la lealtà che questi gli dimostrarono.

Cercas^o, colto alla sprovvista dalla richiesta di Angelats, promette che cercherà il libro e glielo invierà, pur non sapendo se effettivamente Sánchez Mazas avesse scritto un romanzo con quel titolo. La sua decisione in questo momento – siamo alla fine del primo capitolo, *Los amigos del bosque* - riflette un atto di riconoscenza nei confronti degli anziani “amici del bosco”, le cui informazioni su Sánchez Mazas lo hanno finalmente convinto a scrivere il suo *relato real*. Ciononostante, Cercas^o non si mette sulle tracce del romanzo: fa molto di più. Scrive egli stesso un libro, ma non esattamente un romanzo, bensì « (...) un racconto reale, un resoconto di fatti realmente accaduti, con personaggi reali, un racconto incentrato sulla fucilazione di Sánchez Mazas e sulle circostanze che lo precedettero e che ne seguirono» [SdS: 48-49]. Il suo è piuttosto un obbligo morale nei confronti degli amici del bosco che per sessanta anni hanno atteso un riconoscimento, un gesto di amicizia che li riscattasse dall'anonimato, che invece il falangista non ha mai corrisposto. È inoltre la occasione per esorcizzare i

6 Javier CERCAS, David TRUEBA, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Tusquets Editores y Plot Ediciones, Madrid/Barcelona 2003; p. 27. Le prossime citazioni del testo (abbreviato *DdS*) faranno riferimento a questa edizione. La traduzione delle parti citate è mia.

http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?Encuentro=459&k=Javier_Cercas

demoni che lo ossessionano, e liberarsi della figura del falangista, dandogli uno spessore letterario che lo scrittore non aveva posseduto in vita. Cercas° non vuole riscattare la figura storica e letteraria di Sánchez Mazas, giacché «era un bravo scrittore, ma non un grande scrittore» [SdS: 19], bensì vuole studiare la sua vicenda, la sua opera, per capire chi era, qual era la sua ideologia, e cosa l’avesse affascinato tanto del fascismo da precipitare il suo paese in una terribile orgia di sangue e distruzione. Il suo progetto non prevede la rivendicazione di uno scrittore falagista - giacché per molti questo avrebbe preparato il terreno per l’apologia del falangismo. Al contrario, Cercas° intende «rivendicare se stesso come scrittore rivalutando un bravo scrittore» [SdS: 18], nonostante questo susciti delle inevitabili critiche tra i lettori de “El País” che leggono il suo articolo “Un secreto essenziale”.

Con la decisione di scrivere il *relato real* sulla vita di Sánchez Mazas, e scelto il titolo, *Soldados de Salamina*, appunto, si chiude il primo capitolo del romanzo. Inizia quindi il secondo, *Soldados de Salamina*, il romanzo biografico dentro il romanzo di finzione che non solo funge da cronaca storico-biografica della vita di Rafael Sánchez Mazas e delle sue peripezie durante la Guerra Civile spagnola, ma è anche una pausa all’interno del discorso narrativo, una sorta di ponte che congiunge la prima parte, dove il *relato* non è che un progetto in potenza, e il suo autore si prepara materialmente e moralmente a elaborarlo, e la terza, *Cita en Stockton*, in cui Cercas° ha terminato la stesura del *relato real*, ma il lavoro non lo convince, sente che «gli manca ancora un pezzo» [SdS: 144]. *Soldados de Salamina* è quindi il titolo di due romanzi, o meglio, di un romanzo - scritto da Javier Cercas – il quale fagocita un *relato real* - scritto dall’alter ego dell’autore, che però non dobbiamo confondere con questo. Secondo Eduardo Aznar Anglés, autore di un saggio intitolato “El título como primera lectura”⁷, dovremmo scorgere nel titolo *Soldados de Salamina* una funzione proiettiva. Non è un titolo vuoto, scelto a caso. Se infatti leggiamo attentamente le parole di Sánchez Mazas - «un giorno racconterò tutto questo» -, il referente, “questo”, esiste, sebbene suoni ambiguo. L’ambiguità è dovuta al fatto che non si capisce esattamente se il deittico testuale “*esto*” si riferisce alla fucilazione nel Collell, e alla vita occulta condotta in compagnia degli amici del bosco, oppure all’intera vicenda della Guerra Civile. Alla

⁷ Magdalena LEÓN GÓMEZ (eds.), *La literatura en la literatura*. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, DL 2004; p. 268.

luce delle idee politiche di Sánchez Mazas e della enorme passione che costui nutriva nei confronti della letteratura classica, greca e latina, e della cultura italiana rinascimentale, bisognerà leggere la battaglia di Salamina come una metafora (mitica e letteraria) della Guerra Civile spagnola, durante la quale le milizie di Franco, potenze occidentali, si batterono contro la minaccia “rossa” dell’esercito repubblicano, di ispirazione sovietica, indi orientale. Agli occhi di Sánchez Mazas il dualismo bellico durante il triennio della guerra significava lo scontro tra le due potenze occidentali e orientali che si contendevano il territorio spagnolo. Il falangista aveva assistito alla Marcia su Roma delle camicie nere mussoliniane e aveva vissuto nella capitale italiana durante i primi anni della dittatura del Duce. La sua concezione di fascismo e di rivoluzione fascista che Falange Española auspicava per la patria era più culturale che militare, più ideale che materiale. Non c’è da sorprendersi se gli scrittori falangisti sopravvissuti alla guerra⁸ non vedessero di buon occhio l’arroganza di Francisco Franco, e che quest’ultimo, a sua volta, non ricambiasse la simpatia.

«Dovremmo attribuire il titolo del libro di Cercas alla neutralità o alla semplice focalizzazione di un aspetto o di un dettaglio (relativo alla vicenda personale di Rafael Sánchez Mazas, *ndr*)⁹». Assumendo che la Guerra Civile sia un’allegoria della battaglia di Salamina (o viceversa), il titolo di Cercas gioca ironicamente con la metafora del poeta falangista, presentandosi come l’identificazione antifrastica delle due parti contrapposte. Se manteniamo “Salamina” come termine di paragone, quindi di ironia, ci si deve chiedere quale dei due bandi abbia combattuto per la difesa della civiltà. Una volta accettata l’ironia di Cercas, e, ovviamente, la metafora di stampo classicista applicata al titolo che Sánchez Mazas avrebbe dato al suo romanzo, risulta difficile vedere Sánchez Mazas come un eroe, soprattutto se lo si confronta con il personaggio di Antoni Miralles, l’accertato eroe di *Soldados de Salamina*. I soldati di Salamina a cui il titolo, in ultima istanza, vuole rendere omaggio, non sono i Sánchez Mazas, i

⁸ José Antonio Primo de Rivera, fondatore della FE, era stato fucilato il 20 novembre 1936 nella prigione di Alicante. Prima di morire, Primo de Rivera aveva diffuso un comunicato dalla carcere, che così esprimeva la condanna della Falange verso coloro che avessero appoggiato la rivolta militare dei ribelli guidati da Francisco Franco: «*Falange Española de las JONS no apoyará ningún alzamiento desde ninguna de sus jefaturas y cualquier Jefe Territorial, Provincial o Local que apoye este levantamiento armado será expulsado de Falange, siendo divulgada esta expulsión por todos los medios que estén a nuestro alcance*» http://es.wikipedia.org/wiki/Falange_Espa%C3%B1ola.

⁹ Ibidem, p. 270.

vincitori della Storia, ma perdenti della storia della Letteratura. Sono i Miralles, i soldati dimenticati, ai quali non verrà mai intitolata una piazza o una strada; sono gli amici del bosco, i vari Angelats, Figueras, Ferré, che fanno la Storia senza entrare ufficialmente a farne parte. Come un contemporaneo George Orwell, Javier Cercas riscatta dall'oblio le migliaia di soldati, uomini e donne, morti in battaglia, sacrificatisi in difesa della libertà del loro Paese. *Soldados de Salamina*, un romanzo dal titolo emblematico, raro, monumentale, compie un'unica, preziosa funzione: il recupero della memoria storica attraverso le testimonianze reali di coloro che hanno vissuto i drammatici anni della Guerra Civile spagnola.

Nel film di David Trueba, il titolo riveste lo stesso identico valore di recupero del passato, spesso tanto magnificamente celebrato ma a volte anche ingenuamente dimenticato. La traduzione cinematografica, fedele allo spirito del romanzo, ma anche tanto originale rispetto allo stesso, si aggrappa ai ricordi, alle testimonianze, alle voci degli amici del bosco, per rievocare un momento storico che non è poi tanto distante nel tempo (come lo è, invece, la battaglia di Salamina!) ma che anzi vive nel presente, fa parte del nostro presente.

1.2 Fiction, autobiografia e cronaca storiografica: i generi di Javier Cercas

“La presenza del passato” che infesta il presente è una delle costanti di un genere letterario in voga a partire dagli anni Sessanta del XX secolo, che Linda Hutcheon denomina “metafinzione storiografica”¹⁰. Caratterizzata dalla mobilità dei generi che si contaminano reciprocamente, la metafinzione storica o storiografica è un filone ibrido, dove finzione, Storia, autobiografia, cronaca, poesia, oltrepassano i confini del genere in quanto schema determinato che risponde a dei criteri rigidi che lo definiscono come tale, e si fondono armoniosamente nello spazio letterario, stabilendo un continuum fluido ed ininterrotto. *Soldados de Salamina* di Javier Cercas partecipa dell'esperienza metafictionale per la capacità, direi innata, di organizzare il materiale narrativo sulla base di piattaforme stilistiche mutevoli e polimorfiche, che si nutrono

¹⁰ Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London 2000.

della concretezza della Storia per innestarsi nel terreno “sdruciolevole” della letteratura di finzione, interagendo costantemente con la componente autobiografica (e biografica) che funge da elemento di congiunzione tra i due generi, lo storico (reale) e il fittizio (immaginato).

Il primo e il terzo capitolo del romanzo sono un chiaro esempio di come la Storia e la finzione creino delle stratificazioni eterogenee dove nessuna delle due prende il sopravvento sull'altra, bensì si agganciano tenacemente confondendo i rispettivi confini, al punto che il lettore non riesce più a distinguere la realtà (storica) dalla finzione (letteraria). Al principio, il protagonista, un giornalista-scrittore in un momento particolare di crisi creativa, ci dice tre cose della sua vita: che il padre è appena morto, che la moglie l'ha lasciato e che ha abbandonato la sua carriera di scrittore. Ma quale di queste tre cose è vera, nel senso di reale, di empiricamente dimostrabile? Posto che si conosca il nome di Rafael Sánchez Mazas, scrittore spagnolo ideologo di Falange Española, il lettore che si avvicini per la prima volta all'opera di Cercas, assumerà come “reali” le tre cose che il narratore sta raccontando di sé. Immediatamente dopo, Cercas^o si smentisce, almeno in parte: «Per la verità, di queste tre cose, le prime due sono esatte, eccome; ma non la terza.» [SdS: 13]

Affermando che la moglie l'ha lasciato e che il padre è morto, attribuendo a queste due circostanze l'aggettivo di “esatte”, Cercas confonde il lettore, che crede che egli sia effettivamente il protagonista della storia.

In realtà, Cercas opta per una soluzione di spersonalizzazione soggettiva, nel senso che vestendo i panni del Cercas^o letterario, può costruire degli avvenimenti biografici che si incastrano perfettamente con la sua vicenda personale, e prendere le distanze dal suo omonimo, in modo che le due identità rimangano separate. Paradossalmente, i due fatti che egli dà per certi sono gli unici inventati; mentre la sua carriera di scrittore non era affatto in crisi. Quando scrisse *Soldados de Salamina*, Cercas non immaginava minimamente il successo che l'avrebbe investito negli anni a venire, convertendo il romanzo in un vero e proprio fenomeno. All'inizio della conversazione con David Trueba, Cercas parla del suo stato d'animo durante la scrittura del romanzo: «(d)iciamo che non stavo attraversando un buon momento.» [DdS: 12]

Era il 1999, ed era appena tornato a vivere a Girona, con sua moglie Mercé e suo figlio Raül. Ma la prospettiva di immergersi nuovamente nella routine della cittadina

catalana non lo entusiasmava: «(...) per te tornare [a Girona] equivalse a una specie di sconfitta personale, di insuccesso letterario. Inoltre, avevi abbandonato un progetto sul quale stavi lavorando già da tempo.» [DdS: 14] Il progetto di cui parla David Trueba, mentre conversa con l'amico scrittore, è un romanzo sulla Guerra Civile spagnola che Cercas aveva iniziato a scrivere ma che aveva abbandonato dopo centocinquanta pagine. Si stabilisce quindi un parallelismo tra la vita dello scrittore e quella del protagonista-narratore del romanzo. Se è vero che non si deve confondere il Javier Cercas° del libro con l'omonimo autore dello stesso, è indubbio che esistono degli elementi concreti della vita di quest'ultimo che ritroviamo riflessi nel primo, come la paternità dei libri *El móvil* ed *El inquilino* – pubblicato, come scrive Cercas°, nel 1989 - o l'incontro con le persone - realmente esistenti - grazie alle quali ha potuto redigere il *relato real*.

L'inserzione nel romanzo di un elemento tanto importante e referenziale come l'articolo "Un segreto essenziale", dà atto della volontà dell'autore di prestare la sua "maschera" al protagonista del libro. L'articolo in questione, realmente pubblicato ne "El País", nel febbraio del 1999, rappresenta uno stretto vincolo tra autore e narratore, tra autobiografia e fiction. Sebbene in *Soldados de Salamina* il confine tra i due generi¹¹ sia labile, possiamo distinguere quali aspetti del romanzo appartengono alla realtà effettiva e quali alla fiction narrativamente detta.

Appurato che il personaggio di Javier Cercas° è un'entità letteraria a cui l'autore ha "prestato" la carta d'identità e la paternità di alcuni suoi lavori, che quindi il lettore deve intendere come una maschera del Javier Cercas in carne ed ossa, restano da prendere in esame i diversi personaggi che popolano le pagine del romanzo, e che in un certo modo "raccontano" la storia di Sánchez Mazas, arricchendola di particolari interessanti che vanno combinandosi a quelli raccolti dal protagonista.

Se è letterariamente vero che Javier Cercas° ha intervistato Rafael Sánchez Ferlosio, che per primo gli parla della fucilazione del padre, questo episodio non corrisponde perfettamente all'esperienza vissuta dallo scrittore. Infatti Cercas ebbe

¹¹ Paul de Man, nel suo saggio intitolato "Autobiography as De-facement", invita a riflettere sull'affiliazione dell' "autobiografia" a un particolare genere letterario, giacché, storicamente, la si è sempre considerata appartata da ogni possibile classificazione, per la sua "incompatibilità con la monumentale dignità dei valori estetici" propri della letteratura e della poesia. Vedere Paul DE MAN. 'Autobiography as Defacement'. MLN. Vol 94, no. 5, Comparative Literature, 1979; p. 920.

modo di conoscere Sánchez Ferlosio in occasione di una visita di quest'ultimo all'Università di Girona. Cercas *già* sapeva che costui era figlio del famoso falangista, del quale conosceva buona parte della produzione letteraria, e alludeva a questo particolare in un articolo pubblicato nel 1994 nel "Punt Diari". Durante la chiacchierata, avvenuta al café Bistrot di Girona, Cercas chiese a Ferlosio che gli raccontasse qualche aneddoto della vita del padre. Fu così che udì per la prima volta la vicenda del Collell. Sánchez Ferlosio, il cui resoconto viene indirettamente riportato nel romanzo attraverso la voce del narratore omodiegetico Cercas^o, è una delle tante voci narratrici che infestano *Soldados de Salamina*, che, come un fantasma, si impossessa del discorso, lo manipola, conducendolo per un cammino che il protagonista non avrebbe intrapreso da solo. Sánchez Ferlosio incarna in questo momento il ruolo dell'*homo sociologicus* che narra a Cercas^o, *homo sociologicus* e narratore intraomodiegetico, la storia di suo padre, *homo psychologicus*, e fonte originaria della narrazione. In seguito Cercas^o si mette in contatto con Miquel Aguirre, uno storico esperto nei fatti della Guerra Civile accaduti nella regione di Bañolas, che gli fornisce altre preziose informazioni circa la fucilazione nel santuario del Collell: a quanto pare Sánchez Mazas non fu l'unico sopravvissuto della carneficina. Un certo Jesús Pascual Aguilar, scampato al plotone repubblicano, pubblicò una autobiografia nella quale riferiva dei giorni che precedettero quei fatti, della sua amicizia con Sánchez Mazas, e delle conseguenze della fuga nel bosco. *Yo fui asesinado por los rojos* è un documento di importanza capitale per conoscere quel momento storico e addentrarci nella vicenda personale del "*falangista más antiguo de España*". È la testimonianza scritta che Sánchez Mazas non ha lasciato in vita, ma che altri si sono incaricati di tramandare ai posteri, animati dall'obbligo morale, e ideologico, di condannare il partito repubblicano che aveva ordinato l'esecuzione. Il libro di Aguilar non vide la luce fino al 1981¹², quando uscì per una edizione d'autore. Ciononostante, la vicenda era già stata resa nota dallo scrittore sopravvissuto, il quale, qualche settimana dopo l'accaduto, di fronte all'occhio vigile di una cinepresa, recitò il suo resoconto, «tra immagini marziali del Generalissimo Franco (...) e immagini idilliache di Carmencita Franco che gioca nel giardino della sua residenza di Burgos» [SdS: 38].

¹² Nel romanzo, Javier Cercas^o ci tiene a precisare che l'uscita del libro nel settembre del 1981 non fu casuale. Bisogna infatti leggere l'autobiografia di Aguilar come una specie di giustificazione del colpo di Stato del 23 febbraio di quello stesso anno.

La scelta del verbo “recitare” non è accidentale. Mi permetto di inserirlo perché rispecchia la visione di Javier Cercas^o il quale, assistendo alla proiezione del documentario, ha la impressione che Sánchez Mazas, invece di raccontare la storia, la stesse recitando, come se si trattasse di un attore che interpreta una parte. Le pause che abilmente vengono intercalate alle parole del discorso, il tono, ora ironico, ora grave, che caratterizza la narrazione, la posizione assunta dal falangista, quasi a occupare uno spazio scenico, non possono che causare “*un estremecimiento indefinible*” nel giornalista, il quale avverte che quel racconto, che nella versione di Eugenio Montes e di suo figlio non sembra aver perso una virgola, sta perdendo i toni della storia reale per diventare una leggenda.

Il 9 febbraio 1939 Eugenio Montes, scrittore galiziano appartenente alle fila del movimento avanguardista dell’Ultraismo e intimo amico di José Antonio Primo de Rivera, pubblicò un articolo ne “La Vanguardia” dove si menzionava per la prima volta la fucilazione di Sánchez Mazas, avvenuta qualche giorno prima nel santuario di Santa Maria del Collell. La prosa ampollosa del poeta ultraista tinge la vicenda dei colori bucolici della favola e del mito, consegnando la quotidianità di un fatto di cronaca all’immortalità della letteratura, e convertendo la figura del falangista in un eroe miracolato. Il suo viaggio dantesco «per paesi da sogno e da incubo»¹³ e il suo ritorno alla vita come vincitore della morte e del nemico “rosso” fecero di Sánchez Mazas un individuo ieratico, degno di rispetto e di ammirazione. Nell’articolo, Eugenio Montes parla di «cinque esecutori criminali», e di una «scarica secca» che uccide tutti, tranne lui che, «assistito dal miracolo e dal destino, in uno slancio di vita, salta e corre», nascondendosi nella boscaglia, mentre un fucile «latra alle sue spalle, come un cane». Evidentemente, questa descrizione corrisponde al resoconto che il proprio Sánchez Mazas fece all’amico, il quale ne esaltò i toni tralasciando però un importantissimo dettaglio: la presenza, questa sì determinante, del giovane miliziano che gli salvò la vita. Né viene fatto alcun cenno agli “amici del bosco”, testimoni oculari delle peripezie del falangista nei giorni successivi alla fucilazione, senza l’aiuto dei quali probabilmente avrebbe perso la vita nella sua fuga per i boschi di Bañolas.

¹³ Eugenio MONTES, “*Víctima y vencedor*”, La Vanguardia – Cultura, 5 maggio 2002; estratto dell’articolo pubblicato ne “La Vanguardia” del 9 febbraio 1939.

Andrés Trapiello, esperto di letteratura falangista e dell'opera di Rafael Sánchez Mazas, fornisce altri interessanti particolari che tuttavia non risolvono il dilemma di Cercas^o, giacché la storia contenuta nel libro dello scrittore madrileño, *Las armas y las letras*, riferita fedelmente da Liliana Ferlosio, moglie del falangista, è la stessa che il protagonista ha sentito raccontare per bocca di Sánchez Ferlosio e di Jaume Figueras, come se fosse una di quelle «barzellette perfette delle quali non si può omettere una sola parola senza rovinarle» [SdS: 35].

Finora ho fatto riferimento solo alle testimonianze reali di persone che, direttamente o indirettamente, hanno vissuto la vicenda di Rafael Sánchez Mazas, le quali hanno permesso che la memoria di quei fatti, diffusi dalla stampa spagnola all'indomani dell'occupazione franchista di Barcellona, si trasmettesse di generazione in generazione, giungendo intatta, congelata, fino ai nostri giorni. Sánchez Ferlosio, Miquel Aguirre, Andrés Trapiello, Jaume Figueras, Joaquim Figueras e Daniel Angelats sono i custodi di una memoria che non appartiene più alla Storia, ma al Mito. Sono i documenti viventi di cui la prosa postmodernista di Javier Cercas si nutre per dare vita al *relato real*, nel quale paradossalmente tutte le voci reali si mischiano in un amalgama di metafinzione storiografica che rende impossibile l'identificazione del reale e del fittizio. «*Relato real*», dice Cercas, è un «ossimoro, figura retorica che consiste nell'affibbiare a un sostantivo un epiteto che lo contraddice. Di rigore, un *relato real* è a malapena concepibile, poiché qualsiasi *relato*, che lo voglia o no, comporta un grado variabile di invenzione; (...) è impossibile trascrivere verbalmente la realtà senza tradirla»¹⁴. La definizione che Javier Cercas dà di *relato real* riecheggia la classica dicotomia Storia/storia già presente nella *Poetica* di Aristotele. Secondo il grande filosofo greco, la poetica è «l'imitazione per mezzo del linguaggio di uomini in azione, migliori o peggiori dello spettatore o dell'interlocutore, che narrano tali azioni, le drammatizzano»¹⁵. Per Aristotele, il discorso storico si basa nella rappresentazione o narrazione di fatti realmente accaduti, utilizzando il linguaggio della poesia, della letteratura. La vera differenza tra Storia e storia sta nel fatto che la prima racconta

¹⁴ Javier CERCAS, *Relatos Reales*, Acanalado, Barcelona, 2000; p. 16. La traduzione è mia. La medesima definizione di «relato real» la troviamo in un articolo di Cercas pubblicato nella rivista letteraria «Quimera»; v. Javier CERCAS, *Relatos reales*, Quimera, n° 263-264, novembre 2005.

¹⁵ David F. RICHTER, «*Memory and metafiction: Re-membering Stories and Histories in Soldados de Salamina*», *Letras Peninsulares*, XVII, nn. 2-3, 2004-2005; p. 286.

quello che è successo, mentre la seconda dice ciò che *potrebbe* succedere. Il soggetto dell'analisi storica è particolare, nel senso che prende in esame determinate circostanze in un dato momento storico, mentre la poetica si occupa dell'universale, quindi delle storie che riguardano qualsiasi individuo, in qualsiasi epoca e circostanza¹⁶. Il romanzo moderno, o per meglio dire, postmoderno, scavalca le barriere che separano il particolare dall'universale, e crea una "vera" storia, nel senso poetico del termine, quindi fittizia. *Soldados de Salamina* disintegra la radicata dicotomia aristotelica in favore di una mediazione della memoria basata su un terzo spazio, ossia cosa *sarebbe* potuto succedere, giacché il protagonista si basa sulle testimonianze reali, ricostruendo la storia di un avvenimento concreto della Guerra Civile spagnola. La memoria dei fatti storici, per il semplice fatto di essere memoria, può essere fallace e condurre a errori, ad affermare delle falsità mentre si cerca di postulare la verità. Il Cercas^o che analizza minuziosamente il racconto reale dell'esperienza vissuta dal falangista, comprende che la continua e mnemonica rielaborazione del *relato* ha finito per soppiantare il fatto concreto, diventando paradossalmente l'unica verità possibile e dimostrabile. Il discorso umano, che sia poetico o storico, non può non trasformare tutta la realtà in finzione, perché le regole stesse del discorso - lessicali, sintattiche, grammaticali, stilistiche - deformano l'empiricità dei fatti in favore dell'astrazione che è propria del discorso. Con una citazione di Jorge Luis Borges, cerco di concludere la mia riflessione su Storia e finzione che ho condotto fino a questo momento, a proposito del *relato real* di Cercas. Durante una conferenza a Parigi organizzata da Enrique Vila-Matas, il celebre scrittore argentino affermò: «cerco di non pensare al passato perché se lo faccio, so che sto operando sui ricordi e non sulle prime immagini»¹⁷.

Poiché sa che "*recordar es inventar*", Cercas^o sa che non può fidarsi del tutto delle parole degli amici del bosco, né di quelle di Rafael Sánchez Ferlosio, che non raccontano «ciò che in realtà era accaduto, bensì soltanto quello che ricordavano di aver raccontato tante volte» [*SdS*: 58].

«Qualsiasi resoconto ha origine nella realtà, però stabilisce un rapporto distinto con l'elemento reale e con quello inventato: in un resoconto fittizio domina quest'ultimo; nel reale, domina il primo. (...) Ciò che è certo è che nessuno dei

¹⁶ È lo stesso Javier Cercas a citare l'opera di Aristotele in *Diálogos de Salamina*; p. 18.

¹⁷ Jorge Luis Borges in Enrique VILA-MATAS, *París no se acaba nunca*, Editorial Anagrama, Barcelona 2003; p. 148. (Traduzione mia, ndr)

due può soddisfare la sua ambizione: il resoconto fittizio sempre manterrà un certo vincolo con la realtà, perché da questa nasce; il resoconto reale, giacché è composto da parole, inevitabilmente si rende indipendente solo in parte dalla realtà»¹⁸.

1.3. La finzione più reale del reale: Conchi

Verso la metà del romanzo fa la sua comparsa un personaggio inventato, una donna, di professione veggente, la terza fidanzata di Javier Cercas^o da quando la moglie lo ha lasciato: Conchi. La presenza di Conchi in mezzo a tanti personaggi reali è indispensabile, innanzitutto perché sul piano narrativo interrompe la tensione che si è creata fino a questo momento, inserendosi come personaggio di fantasia che per le sue caratteristiche fisiche e morali, e per la sua parlata autentica e corposa, svolge una funzione di contrappunto comico. Si differenzia da tutti gli altri personaggi non solo per essere un'invenzione dell'autore, ma anche per il suo linguaggio volgare, che la rende più reale dello stesso Rafael Sánchez Ferlosio o degli amici del bosco. Cercas la descrive come una persona speciale, dall'aspetto provocante, che a un certo punto del romanzo «si è imposta totalmente, come una necessità assoluta» [DdS: 102]. Rappresenta uno dei muri portanti della struttura del libro: se la sua figura venisse meno, questo ne risentirebbe enormemente. Spiega Cercas che Conchi è l'esatta controfigura femminile di Miralles: possiede la forza e l'entusiasmo che invece mancano al protagonista, è una donna passionale e tenace che sostiene e incoraggia il suo uomo nel momento in cui il *relato real* sembra non procedere più, arenato nella ricerca dell'elemento mancante. Conchi è l'unico personaggio del romanzo che grida, caratteristica che denota la sua genuinità e il suo essere fuori dagli schemi, imprevedibile e sincera. Altra sua particolarità, l'abitudine di andare in giro senza mutandine. Nel suo articolo di critica al romanzo, Mauricio Bach commenta la scelta di Cercas di introdurre Conchi come un «grave errore», l'unico sbaglio commesso dall'autore. Considera il suo personaggio prescindibile, di cui Cercas si serve solo per «dare sfogo al suo senso dell'umorismo astuto e smalzato, in questo caso fuori

¹⁸ Javier CERCAS, *Relatos reales*, p. 17. (Traduzione mia, ndr).

luogo»¹⁹. In realtà, il personaggio di Conchi è lungi dall'essere prescindibile o fuorviante. È l'inesauribile serbatoio di energia che alimenta la determinazione del narratore; per dirla con le parole dello stesso autore, Conchi è «il contraltare comico di cui il discorso drammatico ha bisogno per ossigenarsi, per non diventare uno spazio irrespirabile» [DdS: 105]. Senza la sua presenza ossigenante e spiccatamente verace, *Soldados de Salamina* perderebbe ritmo, agilità, diventando un interessante romanzo sulla necessità di conoscere il passato e l'importanza della scrittura narrato da voci compassate e colte, prive dell'inconfondibile brio che contraddistingue l'audace *pitonisa*. Non sarebbe azzardato, secondo me, affermare che Conchi sintetizza l'esperienza collettiva e la conoscenza che di quei fatti storici possiede la maggior parte dei lettori del romanzo. Sebbene il lettore si identifichi con Cercas° e viva, attraverso il suo percorso, l'avventura di una continua scoperta e della crescita interiore, non si devono sottovalutare le parole di Conchi nel commentare la decisione del protagonista di scrivere una biografia di Sánchez Mazas:

«Bella roba» fu il commento di Conchi, accompagnato da una smorfia schifata.
«Certo che mettersi a scrivere di un fascio, con la quantità di ottimi scrittori rossi che ci sono in giro! García Lorca, per esempio. Era rosso, no?»

condendo l'incertezza con un eloquente: «Tesoro, sapessi come mi prude.» [SdS: 64-65].

Conchi incarna l'ingenuità popolare, la coscienza del lettore di sinistra che accoglie con qualche riserva un libro che narra le fortunate vicende di un noto scrittore falangista, pur sapendo che il romanzo tutto è fuorché un'apologia del fascismo spagnolo. Se Cercas° racconta tutta la vicenda con serietà e precisione, ricavando dall'esperienza l'ironia necessaria per sviscerare il senso profondo di quella storia in particolare e della Storia in generale, Conchi vede il passato con gli occhi di chi è proiettato verso il futuro – non a caso lavora come veggente nella televisione locale. La sua immaginazione esuberante la porta a rimproverare il protagonista di essere privo di fantasia. Ciononostante, la sua presenza si dimostrerà fondamentale durante la stesura del *relato real*, impegno che la ragazza considera collettivo. E quando Cercas°, terminato il libro, sprofonda in una brutta depressione, Conchi è l'unica persona che gli

¹⁹ Mauricio BACH, *El vencedor derrotado*, "La Vanguardia", 23 marzo 2001 (traduzione mia).

sta vicino, che lo sprona quotidianamente affinché riprenda a lavorare nel giornale, e che lo incita a mettersi in contatto con Miralles. Apertamente contraria al progetto della biografia di Sánchez Mazas, Conchi insiste nuovamente sulla necessità, morale e ideologica, di dedicare un libro alla vita di García Lorca, nome che, pronunciato in quel particolare contesto, perde la sua aura poetica per convertirsi in un motivo aneddotico che suscita il divertimento del lettore, il quale - si presume - conosce la vita e l'opera dell'indimenticabile poeta granadino. Vestendo i panni del personaggio "d'azione", Conchi è colei che smuove l'insicurezza del protagonista, canalizzandola in una forza che permette di correggere la prospettiva del *relato real* e di incontrare finalmente l'eroe di tutta la vicenda.

1.4. La configurazione dell'eroe contemporaneo

We can be heroes/
just for one day.
(David Bowie, *Heroes*)

Nel terzo capitolo irrompe un nuovo personaggio reale, «uno degli eroi di *Soldados de Salamina*» [DdS : 116], che risponde al nome di Roberto Bolaño. Cercas^o conosce lo scrittore cileno in occasione di un' intervista per il giornale, attività che intraprende dopo aver abbandonato il suo *relato real*, un progetto che lo lascia profondamente insoddisfatto e lo getta in un profondo stato depressivo durante le due settimane che seguono la conclusione del libro.

Ne "El País" del 14 aprile 2007²⁰, lo scrittore Javier Cercas dedica un lunghissimo e affettuoso reportage all'autore di *Nocturno de Chile* e *Los detectives salvajes*, scomparso appena quattro anni prima, nel luglio 2003, ma che già splende nell'universo letterario come una leggenda, un mito, un talento unico e indimenticabile. La sua voce in *Soldados de Salamina* è indispensabile, direi decisiva. Si presenta come il *deus ex machina* che capovolge la sorte non solo del *relato real* ma del proprio

²⁰ L'articolo in questione, dal titolo "Print the legend!" è uno splendido omaggio alla figura di Roberto Bolaño, fervente oppositore della dittatura di Augusto Pinochet, autoesiliatosi in Messico, in Francia e finalmente in Spagna, dove viveva «come un asceta, con l'unico vizio della scrittura e senza frequentare nessuno, salvo la sua famiglia» [SdS: 147]. Alcuni titoli della vastissima produzione letteraria dello scrittore cileno, pubblicati da case editrici spagnole, vengono riportati in calce all'articolo.

protagonista. Fino all'incontro con Bolaño, il lavoro di Cercas° gira intorno alla figura, affascinante e controversa, dibattuta e mitica, del falangista Sánchez Mazas e della sua singolare vicenda sul finire della Guerra Civile. L'ossessione per questo personaggio costringe Cercas° a elaborare una sorta di biografia su di lui. Qualsiasi altro aspetto della storia è privo di attrattiva agli occhi del narratore, e la *mirada* che il falangista e il miliziano si scambiano passa in secondo piano. La descrizione di questo fatto, inizialmente poco influente, occupa una parte minima all'interno del *relato real*, uno spazio appena sufficiente a riscattarlo dal silenzio che l'aveva avvolto nelle precedenti versioni del resoconto, «un particolare di scarsa rilevanza» secondo le parole di Andrés Trapiello, intriso di mistero e di grazia letteraria, ma sprovvisto di interesse storico.

Sebbene sia un dettaglio secondario rispetto ad altri aspetti della vita di Sánchez Mazas, alla quale vengono dedicate quasi settanta pagine, la *mirada* del giovane repubblicano, legata al suo inspiegabile gesto di perdonare la vita dello scrittore fascista, riflette la volontà di Cercas° di raccontare tutta la verità sui fatti del Collell, e di non lasciare nulla in sospeso. E soprattutto, se non fosse stato per quel miliziano senza nome, che salva la vita di un uomo legato anima e corpo alla Falange Española, nemico numero uno del partito repubblicano, la vicenda di Rafael Sánchez Mazas si sarebbe conclusa in una piovosa e fredda mattina del gennaio 1939.

La riflessione sull'eroe ha origine dalla conversazione con Bolaño e dalla constatazione che quella *mirada* rappresenta «il pezzo che manca» al *relato real*, l'elemento fondamentale che ribalta l'approccio del protagonista rispetto al suo lavoro.

«E cos'è un eroe?»

(...)

«Non lo so» disse. «Qualcuno che si crede un eroe e dimostra di esserlo. O qualcuno che ha il coraggio e l'istinto per conservare la dignità, e quindi non sbaglia mai, o per lo meno non sbaglia nell'unico momento in cui è importante non sbagliare, e di conseguenza non può *non* essere un eroe. O chi capisce, come Allende, che l'eroe non è chi uccide, ma chi non uccide o si lascia uccidere. Non lo so. Per te cos'è un eroe?» [SdS: 148]

Le parole del saggio Bolaño risvegliano in Cercas° l'interesse per il suo *relato real* e per Sánchez Mazas, finora personaggio chiave di *Soldados de Salamina*, il quale

era stato probabilmente un individuo codardo, privo del coraggio e dell'istinto della virtù che contraddistinguono l'eroe che egli ritenne, in alcune circostanze, di essere. L'eroe che il narratore sta cercando disperatamente ancora non ha un volto, un nome; è una figura anonima che solo possiede il temperamento dell'eroe di cui parla John Le Carré, e si muove astrattamente nella mente di Cercas°, non occupando uno spazio fisico e temporale concreto, ma appartenendo contemporaneamente al passato e al presente. È Bolaño adesso a vestire i panni dell'*homo sociologicus*, di colui che regge i fili della narrazione, fornendo a Cercas° l'indizio che manca perché il *relato* sia completo.

Fu lì, tra tazze di tè e gintonic, che mi raccontò la storia di Miralles. Non ricordo perché né come ci fosse arrivato; ricordo che ne parlò con un entusiasmo profondo, con una sorta di gioiosa serietà, mettendo a disposizione del racconto tutta la sua erudizione in materia militare e storica, che era sorprendente ma non sempre esatta (...). Il racconto, comunque, non solo era verosimile, ma anche, per la maggior parte dei dettagli secondari, fedele ai fatti. [SdS: 153].

La formula dell'aneddoto si ripete. Come all'inizio del romanzo, quando il nostro protagonista sente parlare per la prima volta del falangista Sánchez Mazas, una circostanza inattesa fa sì che Bolaño pronunci il prodigioso nome di Antoni Miralles. Il "*relato*" a cui si riferisce Cercas° è, indubbiamente, quello dello scrittore cileno. Ma ciò che l'autore fa in questo caso è mutare il soggetto enunciatore, in modo che il protagonista si impossessi delle parole di Bolaño, e che il "*relato*" in questione risulti suo. Qualche riga dopo infatti, «una volta corretti i pochi dati che Bolaño aveva distorto» [ibidem], inizia la storia raccontata dal narratore Cercas°. Assistiamo per l'ennesima volta alla ricostruzione dei fatti storici, riguardanti stavolta l'incontro tra Bolaño e Miralles nel campeggio Estrella de Mar, in Castelldefels, durante l'estate del 1978, e alla conversione di questi in momenti letterari, fittizi, però verosimili, perché Roberto Bolaño effettivamente conobbe l'anziano soldato, ma la verità non corrisponde del tutto al racconto di Cercas°.

L'autore conferma che la storia venne modificata in qualche dettaglio, nonostante sia certo che Bolaño, che ai tempi della stesura del romanzo chiamava costantemente Cercas per animarlo e incoraggiarlo nel suo lavoro, gli raccontò la vicenda del vecchio combattente comunista mentre prendevano un tè insieme. E un giorno, quando aveva scritto circa metà del romanzo, Cercas pensò che il miliziano che aveva salvato la vita

di Sánchez Mazas poteva avere avuto una biografia simile a quella di Miralles. Fu così che la inserì nel romanzo. Il Cercas reale, al contrario di quello letterario, non si recò alla casa di riposo di Digione per conoscere Antoni Miralles, ma si limitò a inventarlo. Seguì quindi il consiglio di Bolaño di ricorrere all'immaginazione, ma non perché il "vero" Miralles avrebbe potuto deluderlo, come gli disse il cileño:

La realtà ci tradisce sempre; la cosa migliore è non dargliene il tempo e tradirla in anticipo. Il Miralles reale ti deluderebbe; meglio inventarlo: sono certo che quello inventato risulterebbe più reale di quello vero. [*SdS*: 170]

In effetti, Cercas non spiega il perché non sia andato alla ricerca del vero Miralles, sebbene si sia divertito a chiamare la società Telefónica per sapere quante residenze di anziani ci fossero a Digione! Cercas contestualizza l'incontro con Miralles nella casa di riposo Nymphéas, che esiste veramente, e che l'autore ha visto di persona durante una visita alla cittadina francese. Però il suo personaggio, quello reale di cui parla Bolaño, si converte nella soluzione letteraria del suo romanzo. Miralles simboleggia l'eroe contemporaneo, solo, dimenticato, condannato a trascorrere gli ultimi anni della sua vita in una casa di riposo, tormentato dai fantasmi del passato, dalle paure del presente. «È lui!» mormora Javier Cercas^o nell'oscurità della sua stanza da letto, convinto di aver finalmente trovato quello che cercava, il "suo" eroe anonimo, il soldato che «all'ultimo ha salvato la civiltà»²¹. Decide quindi di andare a Digione per conoscerlo, nonostante Miralles, in un primo momento, accoglie la sua proposta come vana, convinto che a nessun «lettore del suo giornale interessi una storia accaduta sessant'anni prima» [*SdS*: 174]. Il mistero che Cercas^o crede di poter decifrare grazie a Miralles finisce per confondersi con il "segreto essenziale" che spera di svelare nel suo *relato real*. Il segreto essenziale che perseguita Cercas^o fin dall'inizio della sua investigazione, e che costituisce il carburante necessario a portare a termine il suo

21 Questa frase appartiene a una citazione del filosofo tedesco Oswald Spengler, che Jesús Pascual Aguilar attribuisce a José Antonio Primo de Rivera, e che in *Soldados de Salamina* viene ripetuta più volte. «Los soldados que a última hora siempre han salvado la civilización» non fanno parte dell'esercito nazionale, come pensavano Sánchez Mazas e i falangisti; non sono reclute delle truppe greche, potenze occidentali, che sconfiggono il nemico venuto da Oriente, rilette in chiave contemporanea in occasione della Guerra Civile spagnola. Il giovane miliziano che fissa Sánchez Mazas prima di lasciarlo fuggire compie un ultimo, enorme, atto di umanità, ignaro di quello che sarebbe successo una volta terminato il conflitto.

lavoro, mantiene una sottile relazione con la citazione di Esiodo che apre *Soldados de Salamina*, il romanzo: «Gli dei hanno tenuto nascosto ciò che spinge gli uomini a vivere»²². Alcuni leggono in questa misteriosa frase una similitudine tra le divinità greche e Miralles: come non è dato agli uomini scoprire cosa li fa vivere, non è dato al lettore conoscere le ragioni del perché il miliziano graziò Sánchez Mazas. In realtà, Cercas ci vuole dire che il mistero della vita degli uomini sta nella vita stessa, nella felicità di essere vivi e assaporare qualsiasi istante della nostra esistenza. Miralles è l'uomo semplice, vitale, e al tempo stesso il soldato coraggioso, determinato, che infonde in Cercas° la voglia e la necessità di combattere, di proseguire il suo cammino «avanti, avanti, sempre avanti», che finalmente salva la sua vita di scrittore frustrato e depresso.

Ciononostante, Miralles rifiuta l'etichetta di "eroe". La sua visione contrasta con quella di Cercas°, poiché, come dice l'anziano soldato:

Gli eroi sono eroi solo quando muoiono o vengono ammazzati. E i veri eroi nascono nella guerra e muoiono nella guerra. Non ci sono eroi vivi, giovanotto. Tutti morti. Morti, morti, morti. [SdS: 199]

Miralles, combattente di tutte le guerre e portatore della bandiera della libertà, è la sintesi ideale di tutti gli uomini morti in battaglia. La sua immagine di uomo disilluso, innamorato della vita e desideroso di danzare ancora con lei, si converte in specchio che riflette le gesta di quanti, come lui, hanno lottato per anni, senza aver mai ricevuto un riconoscimento, condannati a morire due volte, prima in guerra, quindi nella memoria collettiva.

Nessuno mai mi ha detto grazie per aver buttato via la mia gioventù lottando per quella merda del suo paese. Nessuno. Neanche una parola, né un gesto. Neppure una lettera. Niente. [SdS: 175]

La sconfitta dell'essere umano, prima che del soldato, assume, nelle parole di Miralles, un ruolo centrale, universalista, il che presuppone l'eterna necessità della lotta, nell'inevitabile consapevolezza del fracasso, e con la salda convinzione che l'assurdità e il caso governano la vita degli uomini, e che ogni istante è degno di essere

²² Frase tratta dal poema didascalico *Le opere e i giorni* del poeta greco vissuto tra il VII e il VI secolo a.C..

vissuto pienamente, secondo la teoria epicurea del *carpe diem* che sacralizza l'*hic et nunc* nell'impossibilità di conoscere il futuro.

Secondo questa lettura finale del romanzo, Sánchez Mazas appare come un pretesto, un *macguffin*²³, per adottare una espressione hitchcockiana che lo stesso Javier Cercas impiega: è il mezzo letterario sapientemente utilizzato dall'autore per giungere al fine ideologico che si era prefisso.

Se è certo che Miralles si trovava nel santuario del Collell sul finire della Guerra Civile, non è affatto chiaro se sia lui il miliziano che salvò la vita del falangista. La disperata ricerca dell'eroe si cristallizza nella risoluta convinzione che Miralles sia effettivamente il nome che mancava per completare, con un lieto fine euforico e inverosimile, il *relato real*. Questo è ciò che crede il protagonista del romanzo, e ciò che il lettore finisce col credere, contagiato da un entusiasmo che appartiene più al sogno che alla vita vera.

1.5. La Storia raccontata dai fantasmi

Pity me not, but lend thy serious hearing
to what I shall unfold.

(William Shakespeare, *Hamlet*, Atto I, Scena V)

Il recupero della memoria storica è il perno intorno al quale gira il romanzo di Javier Cercas: è “il motore del romanzo e parte fondamentale del suo argomento e della sua struttura”²⁴. Un aspetto interessante, inoltre, è l'atteggiamento del protagonista rispetto ai fatti storici che sta investigando. Ci appare come ingenuo, disinteressato e disinformato; il suo punto di vista è quasi vergine, incontaminato, e va prendendo forma, spessore, forza, man mano che Cercas^o raccoglie il materiale bibliografico e le

²³ Specialmente utilizzato nei thrillers, il *macguffin*, termine coniato dal regista inglese Alfred Hitchcock, è un espediente che fornisce dinamicità alla trama. Il *macguffin* è un qualcosa che per i personaggi del film ha un'importanza cruciale, attorno al quale si crea enfasi e si svolge l'azione ma che non possiede un vero significato per lo spettatore. <http://it.wikipedia.org/wiki/McGuffin> .

²⁴ Luis GARCÍA GAMBRINA, “La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas del año 2001”, saggio contenuto in Antonio OREJUDO (Coord.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 2004; p. 82.

testimonianze che lo convinceranno a scrivere il *relato real*. L'ironia e l'ingenuità costituiscono il punto di partenza della rivisitazione del passato in chiave postmodernista, secondo Umberto Eco. Cercas^o si avvicina alla Guerra Civile spagnola con l'innocenza del bambino e con la paura e il risentimento del giornalista che non vuole affrontare quel periodo storico. Il suo è il punto di vista della generazione contemporanea che considera la Guerra Civile «come una terribile rottura di scatole che i padri e i nonni continuano instancabilmente a raccontare» [DdS: 22]. Quando Cercas^o inizia a interessarsi alla figura di Sánchez Mazas, inizia a sentire curiosità per la Guerra Civile, «della quale fino a quel momento non [sapeva] molto di più che della battaglia di Salamina» [SdS: 21]. Ma è soprattutto grazie alle testimonianze degli amici del bosco, il cui appellativo fiabesco attribuisce loro un carattere elfico, quasi magico, che il protagonista si appassiona ulteriormente al periodo della guerra di Spagna, che vive da una doppia prospettiva: storica e romanzesca. A proposito di questo ultimo aspetto, è importante segnalare la reazione di Miralles al racconto della vicenda di Rafael Sánchez Mazas. Cercas^o, assolutamente certo che Miralles è il miliziano che ha perdonato la vita del falangista, gli riferisce l'accaduto, e aspetta la risposta, secca, del soldato di Lister: «una storia romanzesca» [SdS: 198]. Le guerre sono piene di storie romanzesche ma solo per chi le vive. Riappare l'opposizione Storia/fiction, reale/immaginato. L'errore commesso da Javier Cercas^o è stato considerare Sánchez Mazas l'eroe del suo *relato real*, quando la sua salvezza si è prodotta solo in seguito a una serie di fortunati casi della Storia. La felicità illusoria che gli ha concesso una vita agiata e tranquilla nei quarantacinque anni che seguirono la Guerra Civile, è diametralmente opposta alla dignità che contraddistingue il personaggio di Miralles. È sulla base di questa dicotomia che si erige l'opposizione che sostiene la struttura del romanzo: la figura storica, *reale*, del falangista si sviluppa per contrasto a quella *fittizia* del miliziano. La fusione dell'elemento storico nel discorso narrativo capovolge i due ruoli trasformando Miralles nel personaggio reale, nel *soggetto* attivo della narrazione, dotato di una voce propria, contrapposto a Sánchez Mazas, *oggetto* del discorso altrui. Il personaggio inventato prende vita nel romanzo, e prende la parola, costruendo storicamente il *sé* e gli *altri*. Il suo intervento comporta la reinterpretazione della Storia da parte del personaggio Javier Cercas^o. Il suo cammino evolutivo (o la sua evoluzione ideologica) può considerarsi concluso solo se si assume che il passato è parte del presente, che l'uomo contemporaneo è figlio dei processi teleologici che caratterizzano

ogni epoca storica. Allo stesso modo in cui noi tutti siamo prodotto dell'antica battaglia di Salamina, Cercas^o discende dalla generazione degli uomini e delle donne che hanno fatto la Storia della Guerra Civile spagnola.

Sono passati settanta anni dalla fine del conflitto, e sono ancora tante le storie irrisolte, sconosciute, che velano di mistero il triennio che va dal 1936 al '39. In occasione del settantesimo anniversario degli attacchi aerei che si produssero su centoquaranta città catalane, e che causarono la morte di quasi 5.000 persone, la Direzione Generale della Memoria Democratica della Generalitat de Catalunya ha organizzato una serie di esposizioni itineranti per ricordare i bombardamenti che colpirono, per tre giorni, la città di Barcellona²⁵. La fermata della Metro di Universitat è stata trasformata in un museo per accogliere l'esposizione "Quan el refugi és el subsol" che riproduce due stazioni della città all'epoca della guerra. Passando nel vestibolo della stazione, non si può fare a meno di notare, anche se solo per un attimo, i documentari che trasmettono senza sosta le spaventose immagini dei bombardamenti, i manichini dentro le stazioni ricostruite, e i fogli di giornale, incollati al pavimento, che riportano le notizie della guerra. E una frase spicca, tra tante: "un passat tan present", un passato tanto presente, per ricordare a chi è di passaggio, a chi va di fretta, che quel passato appartiene a tutti noi, e non è poi così lontano. Se noi non ci ricordiamo dei morti in guerra, loro si ricorderanno di noi, i loro "fantasmi" tormenteranno la nostra memoria perché si continui a tenerli in vita con le nostre parole e i nostri scritti. Il "fantasma" non rappresenta solo lo spirito della persona scomparsa, ma è, secondo Avery Gordon, un essere sociale. In un interessantissimo saggio di Derek Artridge, intitolato "Ghost Writing"²⁶, nonché nel saggio di Robert C. Spires, "Una historia fantasmal", si paragona più volte la letteratura a un fantasma, per il suo potere prosopopeico di dare la parola ai morti, o meglio, di parlare per loro, rendere loro giustizia. In questo senso la letteratura mondiale è *haunted*, infestata dalle voci di coloro che non possono più esprimersi, che attraverso i narratori, impliciti ed espliciti, rivendicano la responsabilità, a loro negata, della testimonianza, della memoria. Grazie a Miralles si recupera la memoria di un drammatico momento della storia di Spagna, si

²⁵ Per ulteriori informazioni relative alle iniziative promosse della Direzione Generale, consultare la pagina <http://www.barcelonabombardejada.cat/?q=ca/presentacio>.

²⁶ Testo contenuto in Martin MACMILLAN, *Deconstruction: A Reader*, Taylor and Francis, Londra, 2001.

rievocano, uno per uno, i nomi degli otto “muchachos” che combatterono al fronte, insieme a Miralles. Sono nomi reali, di ragazzi che hanno perso la vita durante una guerra ingiusta e crudele, il cui ricordo fa ancora male. I loro fantasmi si aggrappano al vecchio amico Miralles, «per non morire del tutto» [SdS: 187], come il ricordo del padre di Cercas° si aggrappa a lui per non cadere nell’oblio, e come gli amici di Roberto Bolaño vivono ancora in lui, grazie a lui. Cercas°, Sánchez Ferlosio, gli amici del bosco, Bolaño e infine l’eroe spettrale Miralles si fanno carico delle storie del passato, della memoria di uomini di valore, di vittime e di vincitori, consapevoli che ricordare, oltre che inventare, significa anche sottrarre alla morte, almeno a quella storica, fattuale.

1.6 *Ese yo no soy yo*

Come ho detto all’inizio, e più volte ripetuto, non bisogna confondere il Javier Cercas° protagonista del romanzo e il suo omonimo autore. Costui possiede una profonda conoscenza del periodo della Guerra Civile, motivo che gli permette di trattare l’argomento con facilità e di condurre il lettore attraverso la scoperta di fatti e personaggi che lo stesso narratore ignora e considera con diffidenza, finendo, suo malgrado, per appassionarsene. Bisogna leggere *Soldados de Salamina* non tanto come un libro che parla di un avvenimento, per giunta “miracolato”, della Guerra Civile spagnola; bensì, più intimamente, come un romanzo che a partire da un fatto storico medita sul significato stesso della Storia e della letteratura. Il grande successo di pubblico e di critica che il romanzo di Cercas ha riscosso, e continua a riscuotere, a sette anni dalla sua pubblicazione, è dovuto alla abilità dell’autore di creare una storia che conquista per il tema trattato – la Guerra Civile è una fonte inesauribile di storie e grande è l’interesse che queste suscitano nel lettore contemporaneo - e per il linguaggio, fresco, ironico, spontaneo, mai eccessivo né spocchioso, con il quale Cercas riesce a far convivere Storia e letteratura di finzione, senza che mai una prevalga sull’altra. *Soldados de Salamina*, lungi dall’essere il *bildungsroman tout court* di Javier Cercas²⁷, comparte elementi propri di questo genere letterario, perché il

²⁷ Sia *El inquilino* che *El móvil* possono essere considerati due *bildungsromanen* all’interno della produzione letteraria cercasiana. Entrambi riflettono sull’importanza della scrittura e sulla condizione dello scrittore alla fine del XX secolo. Nel primo, ambientato a Urbana,

protagonista intraprende il suo cammino di scoperta e di autoconoscenza praticamente sprovvisto delle nozioni che andrà apprendendo durante i sette anni che trascorrono dal momento dell'incontro con Sánchez Ferlosio fino al culmine della sua esperienza gnoseologica, l'incontro con Miralles.

Quando Cercas^o scrive “Un segreto essenziale”, dedicato alla commemorazione della morte di Antonio Machado, il ricordo della fallita fucilazione del falangista Sánchez Mazas lo conduce a creare un parallelismo – “quasi un chiasmo della storia” [SdS: 19] - tra costui e il poeta repubblicano, scomparso a Colliure nel gennaio 1939. L'articolo, ben accolto dalla redazione, suscitò, con grande sorpresa del giornalista, reazioni contrastanti tra i lettori del giornale. Ricevette infatti tre lettere: una di uno studente che rimproverava a Cercas^o la faciloneria con la quale aveva accostato due figure tanto distanti, e di aver insinuato che, se Machado si fosse trovato a Burgos nel luglio del '36, sarebbe passato dalla parte di Franco. La seconda, firmata da Mateu Recanses, un uomo anziano che aveva vissuto gli anni della guerra, attaccava l'articolo di Cercas^o per un commento, velato, alla citazione di Jaime Gil che solo qualche mese dopo il protagonista riesce a comprendere del tutto.

«Di tutte le storie della Storia» ha scritto Jaime Gil «di sicura la più triste è quella della Spagna, / perché finisce male.» Finisce male? [SdS: 22].

Quest'ultima domanda suggerisce, secondo l'autore della lettera, che accusa il giornalista di “revisionismo”, che la storia di Spagna termina bene, «cosa a suo parere assolutamente falsa» [SdS: 23]. Le dure parole dell'anziano repubblicano anticipano l'amareggiato discorso di Miralles sui morti della Guerra Civile e sull'oblio che ha sepolto i loro nomi e quelli di coloro che si sono battuti per liberare, invano, il Paese. Tuttavia Cercas^o non presta la dovuta attenzione alla lettera di Recanses, bensì a quella di Miquel Aguirre che lo mette sulle tracce di Jaume Figueras, quindi, grazie a lui,

cittadina degli Stati Uniti dove Cercas lavorò per due anni come insegnante di lingua spagnola, l'io narrante si muove in uno spazio fisico-letterario a metà strada tra la realtà e l'incubo, mostrandoci uno spaccato di vita vissuta tormentata dall'ossessione di non essere accettato dagli altri, di non essere ciò che realmente è. *El móvil*, unico romanzo scritto in terza persona, è la storia di Álvaro, scrittore improvvisato ligio al dovere, il quale, nell'intento di inventare un crimine per il romanzo che, secondo lui, lo consacrerà al successo, si trova coinvolto in un delitto più imprevedibile e ingovernabile della letteratura, e chissà, della vita stessa.

degli “amici del bosco”. Il suo atteggiamento nei confronti della Guerra Civile cambia progressivamente, il suo interesse cresce man mano che il *relato real* si va componendo nella sua testa, motivo che lo spinge a documentarsi il più possibile sulla vita e sull’opera di Rafael Sánchez Mazas.

Cercas dà vita a un personaggio letterario che si assomiglia a lui ma che non è lui, nel quale il lettore si può identificare- per lo meno sul piano della finzione - per l’ingenuità che lo caratterizza e per la condivisione di un punto di vista- imposto dall’autore - che matura man mano che l’azione si sviluppa. Il Cercas° del romanzo non è un narratore onnisciente. È autore implicito, proiezione dell’auore reale, e allo stesso tempo narratore intradiegetico, soggetto-oggetto della narrazione. La funzione che svolge il romanzo di Cercas è testimoniale e metanarrativa, perché, non solo l’autore – o una sua proiezione “spettrale”- commenta la storia che sta raccontando, ma egli stesso è il protagonista di parte di quella storia.

Soldados de Salamina si sviluppa su due livelli narrativi: una storia principale, che costituisce l’ossatura del romanzo, e una storia metadiegetica, quella di Sánchez Mazas, che si lega alla trama principale in virtù della funzione esplicativa del narratore-protagonista che fornisce la descrizione e il commento di fatti passati²⁸. Se non si può parlare di una vera e propria metalessi – nel senso di intromissione ingiustificata da parte dell’autore nella sua opera -, è allora lecito citare i termini, eufemistici, di riflessione intradiegetica o di proiezione metaletteraria, perché il lettore ha tra le mani il testo che l’autore sta scrivendo. Lettura e scrittura procedono di pari passo. Lettore e narratore apprendono insieme i fatti, dalle stesse fonti. Quasi a voler contraddire la tesi della ricezione di Hans Robert Jauss, secondo la quale il lettore possiede una conoscenza dei fatti previa alla lettura di un testo²⁹, Cercas vuole convincere il destinatario che nemmeno il narratore è provvisto di una conoscenza o di un punto di vista che lo ponga al di sopra del suo uditorio. Saranno gli altri personaggi del romanzo, reali e fittizi, che contribuiranno alla maturazione ideologica e intellettuale del protagonista. Dovendo prestare fede alla dottrina dello studioso tedesco, il lettore

²⁸ A tale proposito, lo scrittore spagnolo Félix de Azúa ha affermato che il secondo capitolo di *Soldados de Salamina* è un po’ come la storia di un fascista raccontata da uno storico latino. Marco V. CIPOLLONI, Vittorio Scott DOUGLAS (a cura di), «Intervista. Il romanzo tra letteratura e storia. Conversazione con Javier Cercas», *Spagna Contemporanea*, n° 21, 2002.

²⁹ Hans Robert JAUSS, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987.

dell'opera di Javier Cercas è un ricettore ideale, astorico e intratestuale, che esiste solo come astrazione, fiction, allo stesso modo che i personaggi del testo letterario che sta leggendo.

1.7 La fortuna di Salamina

Il romanzo di Javier Cercas ha riscosso, negli anni, un imprevedibile e straordinario successo, anche grazie all'acclamazione e alle lodi dello scrittore Mario Vargas Llosa. In un portentoso articolo pubblicato ne "El País", che ha prodotto quello che Cercas e Trueba hanno affettuosamente ribattezzato "l'effetto Vargas", lo scrittore peruviano descrive il romanzo come «magnifico (...), uno dei migliori che ho letto in tanto tempo», un libro che «si meriterebbe di avere innumerevoli lettori», «affatto noioso, anzi, capace di incantare i suoi lettori, oltre che colpirli in tanti altri modi»³⁰. La storia, letteraria dello scrittore Cercas^o che ricostruisce un fatto del passato sul quale basare il suo *relato real*, è più "vera" e più interessante della vicenda storica della fucilazione del falangista, «giacché nelle sue pagine l'elemento letterario ha la meglio su quello storico, l'invenzione e la parola finiscono per manipolare la memoria del fatto storico e costruire un'altra storia, di natura essenzialmente letteraria, quindi fittizia»³¹. L'autore dell'articolo quasi si scusa quando afferma di preferire quest'altra storia - «fatta di oscure frustrazioni, e delle ambizioni e dell'impegno di un giovane scrittore che, man mano che scrive, lotta con tutte le sue forze contro la minaccia del fracasso della sua vocazione»- e di trovarla «più ricca, enormemente più commovente» di quella del falangista e della sue disavventure durante la guerra civile. Vargas Llosa coglie, attraverso una lettura appassionata e attenta, il senso profondo del romanzo di Javier Cercas: intuisce che la maturazione personale del protagonista - e quindi dell'autore - è possibile grazie la scoperta di un personaggio e l'elaborazione del *relato real* che presuppone dedicarsi anima e corpo alla letteratura, con tutti i sacrifici e gli abbattimenti che questo impegno comporta. Soldados de Salamina è un romanzo le cui radici affondano tenacemente nel terreno della realtà storica che alimenta la splendida finzione a cui dà vita l'immaginazione di Cercas. Le parole del grande scrittore hanno

³⁰ Mario VARGAS LLOSA, *El sueño de los héroes*, "El País", 3 settembre 2001.

³¹ Ibidem.

dato un enorme risalto al libro di Cercas, tanto letterario quanto promozionale, commerciale. Sebbene il fenomeno *Salamina* sia esploso mesi prima che “El País” pubblicasse questo fortunato articolo, “l’effetto Vargas Llosa” ha aiutato considerevolmente le vendite, per la sorpresa e la gioia dello scrittore e della sua casa editrice, la Tusquets. Tanti sono stati i premi letterari vinti dal romanzo. Il Premio Llibreter, dei librai catalani, inaugurò una lunga serie di riconoscimenti, in Spagna e all’estero. Nel 2002 gli venne conferito il premio Ciutat de Barcelona per «la dimensione emotiva della memoria storica»³². Un mese dopo fu la volta del premio Salambó, che prende il nome da un esclusivo café barcellonese sito nel carrer de Torrijos, a Gràcia, dove l’intelligenza catalana si riunisce per ragionare di arte e letteratura. L’idea di dar vita a un premio che portasse il nome del popolare café nacque appunto nel 2002. In occasione del primo anno del premio, la giuria poté contare su nomi di elevato prestigio: Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán, Maruja Torres, José María Merino, Gustavo Martín Garzo, Juan José Millás, Almudena Grandes, Ignacio Martínez de Pisón, Felipe Benítez Reyes, Juan Villoro, Marcos Giralt Torrente, Enrique Vila-Matas, Ignacio Vidal-Folch y Pedro Zarraluki. La particolarità di questo premio, giunto quest’anno alla sesta edizione, è di non prevedere una dotazione economica, ma di poter confidare nell’appoggio del Comune di Barcellona (distretto di Gràcia) e della Fnac. Oltre ai riconoscimenti nazionali, non bisogna dimenticare i premi stranieri. *Soldados de Salamina* ottenne il premio della Critica del Cile, e a Torino il premio Grinzane Cavour, equivalente a una somma in denaro di 4.500 euro.

Tradotta in quindici lingue³³, è stato il primo romanzo straniero a ricevere il premio britannico alla miglior opera di finzione, l’Independent Foreign Fiction Prize, pari a 15.000 euro, che sono stati divisi tra lo scrittore e la traduttrice, Anne McLean. Il pubblico inglese è noto per la sua proverbiale chiusura al mondo esterno, ma l’opera di Cercas ha suscitato un’ottima reazione che non ha mancato di sorprendere l’autore. In occasione del conferimento del prestigioso premio, avvenuto nell’aprile del 2004,

³² Dall’articolo de “El País”, *Javier Cercas gana el premio Ciutat de Barcelona*, 8 febbraio 2002.

³³ Si deve al critico de “El País” Ponç Puigdevall la traduzione del romanzo al catalano, pubblicata nella collana “L’Ull de vidre” della casa editrice Tusquets.

Cercas ha ricordato le vittime della strage madrilena dell'11 marzo, dichiarando che in quella data è stata assassinata una parte dell'anima del popolo spagnolo.

Con oltre un milione di copie vendute in tutto il mondo, e ben quaranta edizioni in Spagna, il romanzo di Javier Cercas, originalmente concepito come un omaggio al cinema western di John Ford, ha letteralmente conquistato il popolo dei lettori di mezzo mondo, per l'attualità del tema trattato e per l'approccio ideologico a un periodo della storia spagnola ancora troppo presente per far parte del passato.

«La riflessione sulla Guerra Civile non dovrebbe chiudersi mai»³⁴ recita il titolo di un articolo apparso ne "El Mundo", nel marzo del 2003. Sono parole del regista di *Soldados de Salamina*, David Trueba, ma suonano come il riverbero del Cercas pensiero che impregna le pagine del romanzo omonimo. Nonostante alcuni abbiano accusato l'autore gironino di revisionismo storico, per l'eccessiva clemenza con la quale è stato trattato l'ideologo della Falange, Rafael Sánchez Mazas, la riflessione di Cercas, partita appunto dall'analisi di un fatto storico della Guerra Civile, deve condurre alla considerazione che il passato è la ragione che spiega il presente. «Ciononostante, capire non significa giustificare», afferma Javier Cercas in un articolo scritto di suo pugno³⁵; studiare le cause che hanno spinto un uomo di cultura come Sánchez Mazas a «far precipitare il paese in una furiosa orgia di sangue» [SdS: 143] non vuol dire che l'autore o il suo alter ego letterario siano fautori dell'ideologia falangista. Inoltre, «l'errore di prospettiva» che compie il protagonista nello scrivere il *relato real* è risolto nella scelta, apartitica, di appoggiare un'attitudine morale, un gesto infinitamente bello e unico che va oltre la stessa fede politica. La *mirada* che Sánchez Mazas e il giovane, anonimo miliziano si scambiano nel bosco costituisce il cuore del romanzo, ne serba l'essenza più profonda. Una *mirada* intensa e "cinematografica" che sta all'origine della traduzione di David Trueba.

³⁴ Francisco CHACÓN, «La reflexión sobre la Guerra Civil no tiene que cerrarse nunca», "El Mundo", 20 marzo 2003.

³⁵ Javier CERCAS, *Las raíces del presente*, "Claves de Razón Práctica", n°144, luglio/agosto, 2004, p. 59.

Parte seconda

Tradurre per il cinema



2.1 La traduzione intersemiotica. Considerazioni propedeutiche

Ogni segno è traducibile in un altro segno nel quale esso ci appaia più preciso e approfondito.
(Roman Jakobson)

Il romanzo *Soldati di Salamina* è stato oggetto di tre traduzioni, una interlinguistica – in quindici lingue - e due intersemiotiche – al cinema e a teatro. In questo capitolo mi concentrerò sull'analisi della traduzione cinematografica, e alla comparazione di questa con il romanzo, mentre nel prossimo capitolo tratterò con maggiore attenzione la traduzione teatrale, per il quale non ricorrerò al confronto con il testo letterario, ma esporrò un'analisi personale del lavoro, facendo qualche breve accenno ai recenti studi comparatistici tra cinema e teatro.

Si è soliti considerare erroneamente la traduzione intersemiotica, che «consiste nell'interpretazione di segni non linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici»³⁶, un semplice adattamento. In realtà questo termine, spesso usato impropriamente e inadeguato, fa riferimento a una riduzione del testo che si vuole tradurre, a un suo impoverimento, in termini di espressione e di contenuto. L'adattamento, recita il dizionario De Mauro Paravia, è una «rielaborazione di un'opera per adeguarla a un altro genere o forma espressiva»³⁷. La stessa definizione viene data per il termine “trasposizione”, spesso e volentieri usato come sinonimo di adattamento, il quale implica comunque un superamento del testo originale, una trasgressione dello stesso. È questo il termine che Nicola Dusi³⁸, citando il formalista russo Victor Šklovskij³⁹, e i teorici francesi Jean Mitry e André Bazin, consiglia di applicare alla traduzione cinematografica di un'opera letteraria. Secondo il semiologo italiano, esiste una differenza sostanziale tra adattamento - il quale comporta una riduzione necessaria - e la trasposizione - la quale porta con sé l'idea di una struttura

³⁶ Roman JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee sulla traduzione*, Bompiani, Milano, 1995; p. 53.

³⁷ <http://www.demauroparavia.it/1819>

³⁸ Nicola DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003.

³⁹ Nella sua opera *Literatura i kinematograf* (Mosca, 1923), Šklovskij affermava che «nel romanzo quasi niente può essere trasferito sullo schermo. Quasi niente, all'infuori del soggetto», definendo questo ultimo come «la costruzione di momenti semantici» che poi andranno montati. In DUSI, op. cit. pp. 13-14.

ordinata ma flessibile che regge il passaggio trasformatore da un testo all'altro. Il semiologo Umberto Eco preferisce invece il termine adattamento a quello di traduzione intersemiotica, secondo lui impossibile da un punto di vista pratico. La sua argomentazione si basa sul fatto che nella traduzione l'atteggiamento critico del traduttore è implicita, tende a non manifestarsi, mentre ciò che caratterizza l'adattamento è esattamente un tipo di approccio critico che si palesa nelle varie fasi di rielaborazione dell'opera per adeguarla al nuovo mezzo espressivo⁴⁰.

La traduzione intersemiotica, alla pari di quella poetica, sottintende una serie di processi che si prefiggono non solamente di riprodurre, attraverso un diverso sistema di segni, il significato originale dell'opera, ma di moltiplicarne e arricchirne le potenzialità semantiche. Poiché cambia la materia del testo tradotto, e poiché il cinema non è una lingua bensì un linguaggio che accorpa un sottoinsieme di linguaggi insubordinati alle regole linguistiche (il visivo e il sonoro in primis), si dovrà ricorrere a metodi traduttivi che traspongano in immagini un messaggio veicolato in origine da parole. Di un romanzo un film non può tradurre le strutture superficiali (tutto ciò che riguarda il testo, sintatticamente e grammaticalmente parlando), ma individua nel suo contesto (inteso come insieme dei concetti e delle parti di uno scritto o di un discorso in relazione tra loro) gli elementi traducibili. Non sono le parole, in quanto unità costituite di senso, ad essere tradotte in immagini, bensì i referenti iconici sottintesi ai segni linguistici. Nel suo articolo a proposito di adattamento cinematografico, José Antonio Pérez Bowie spiega che la nozione di adattamento è complessa e ambigua, e a questa si preferisce l' "etichetta" di ricreazione, volendo così chiarire che non si tratta di sottomettere il testo cinematografico a quello letterario, bensì di esaltare la specificità dei due diversi linguaggi. Pérez Bowie è tra i difensori del termine "ricreazione" che, secondo lui, non discredita il prodotto cinematografico ma, anzi, ne riscatta la validità artistica. I nuovi approcci metodologici prendono in considerazione l'importanza dell'indipendenza del film rispetto al testo di partenza, e quindi l'inutilità di giudicare quest'ultimo con criteri che valutano il grado di fedeltà rispetto al testo letterario.

Non è un bene giudicare un film in base al grado di fedeltà che mantiene con l'opera tradotta, in quanto il prodotto di arrivo sarà sempre altro rispetto alla sua fonte.

⁴⁰ Umberto Eco, *Traduzione e interpretazione*, "Versus", 85/86/87, 2000, p. 96.

Già nel 1926, uno dei maggiori esponenti del formalismo russo, Eikhenbaum, sosteneva che non bisogna parlare del rapporto cinema-letteratura come di una subordinazione del primo nei confronti della seconda, poiché, nonostante l'argomento sia comune ai due media, diverse saranno le modalità di costruzione del discorso nel testo letterario e in quello cinematografico.

Lo studioso di cinema Michael Serceau vede l' "adattamento" come un' "intersezione di lingue"⁴¹. Il suo approccio consiste nel superamento dei metodi esclusivamente intratestuali, poiché, secondo lui, l'adattamento non è solo un calco audiovisivo della letteratura, bensì un altro modo di recepire e interpretare temi e forme linguistiche. Per Serceau non è sufficiente affermare che l'adattamento si iscrive nelle alternative *illustrazione* rispetto a *ricreazione* o *fedeltà* rispetto a *originalità*. Parlare di letteratura e cinema significa, per l'autore francese, parlare di modi diversi di semiotizzazione di uno stesso argomento, laddove storia e discorso si muovono su due piani paralleli ma non contraddittori. Scrive Pérez Bowie a proposito della teoria dell'adattamento di Serceau:

«L'adattamento è un prodotto dell'ideologia, dell'estetica, delle tematiche e della mitologia di una data epoca. Può essere una condensazione, una rivisitazione, o una cristallizzazione dell'opera letteraria. Può addirittura dire più cose rispetto al testo letterario che la precede, ma senza mai superarla o imporsi su questa. Essendo una forma d'arte aperta, l'adattamento è un luogo dove cinema e letteratura si incontrano, dove si influenzano e si arricchiscono a vicenda. Analizzare un adattamento significa apprenderne le logiche tematiche e di genere. Più che di una forma ibrida o bastarda, si tratta di un genere che dialoga con la letteratura, al quale in nessuna circostanza deve essere sottomesso o asservito»⁴².

Eviterei d'ora in avanti di impiegare il termine adattamento, se non nei casi in cui cito testualmente il lavoro dei semiologi e le parole del regista e dell'autore di *Soldados de Salamina*, i quali lo utilizzano a più riprese durante le loro conversazioni.

⁴¹ José Antonio PÉREZ BOWIE, *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*, in "Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica", n° 13, 2004, pp. 286-287.

⁴² Ibidem.

Il termine, che secondo Pérez Bowie è stato mantenuto dagli studiosi semplicemente per inerzia, stenta a essere dismesso, e anzi, prolifera nelle colonne dei giornali⁴³.

Il romanzo che venga adattato, indi ridotto, in vista della sua rappresentazione cinematografica, perderà, sullo schermo, buona parte delle sue informazioni, alcune delle quali fondamentali per apprezzarne la storia e la naturale e intrinseca logica narrativa. Ciononostante, una traduzione troppo fedele e asservita al testo di partenza, non avrà buone probabilità di successo al cinema, perché si limiterà a ricalcare e ripetere gli elementi e la struttura del romanzo, nel tentativo paradossale di riproporne la storia, narrandola (e mostrandola) per filo e per segno. Una buona traduzione cinematografica è quella che apporta delle novità al testo originale, e il buon traduttore di parole in immagini è colui che sa cogliere la scene insite nel testo letterario ed è capace di narrarle servendosi della miriade di linguaggi che compongono l'arte cinematografica.

Il potere delle immagini filmiche consiste, tra le altre cose, nell'amalgamare interi capitoli di un romanzo, rendendo visibile ciò che nelle pagine è lasciato nell'indeterminato. L'intervento dell'elemento sonoro e di quello musicale arricchisce ulteriormente l'assetto delle scene, contribuendo a dar loro un'intensità che a volte nel romanzo non è direttamente percepibile, mentre la posizione della telecamera stabilisce

⁴³ Solo per fare qualche esempio, riporto una lista di alcuni titoli e frammenti di quotidiani e riviste specializzate, in spagnolo e in catalano, nei quali viene impiegato esclusivamente il termine "adattamento" e suoi derivati:

"...la *adaptación* cinematográfica de David Trueba" J. Maria Díaz de Tuesta, «El País», 21/03/2003;

"...David Trueba firma la *adaptación* de esta novela" «La Gran Ilusión», 8/03/2005;

"...la valiente *adaptación* que David Trueba..." Angel Quintana, «Dirigido por», aprile 2003;

- Mi ideal de *adaptación* es aquella que traiciona todo lo que haya que traicionar..." David Trueba, «Fotogramas», marzo 2003;

- "...escribir la *adaptación* de la novela de Javier Cercas..."- "...sea un feliz ejercicio de adaptación.", Mirito Torreiro, «Fotogramas», aprile 2003;

- "El director David Trueba *adapta* el éxito de ventas literarias...";

- La tercera película de David Trueba, *adapta*, entre el documental y la ficción, la novela de Javier Cercas...", Inma Garrido, «Cinemanía», marzo 2003;

"¿Cuándo te diste cuenta de que era *adaptable*?";

"David Trueba s'arrisca a l'hora d'adaptar el relat de Cercas...", Cristina Savall, «El Periódico», 21/03/2003.

il punto di vista e ne determina il tono narrativo e lo stile, enfatizzato dall'uso drammatico delle luci.

Se possiamo pensare la traduzione in termini di comunicazione interculturale (Bassnett e Lefevere), e in termini interlinguistici, è senz'altro possibile parlare di traduzione intersemiotica. Il modello di traduzione di Jakobson, sebbene ancora valido e applicabile, è però troppo legato al concetto di lingua e di sistemi di segni linguistici e non, mentre occorre svincolarla dall'ambito prettamente linguistico-strutturalista per iniziare un discorso che abbracci l'interculturalità e i condizionamenti storico-economico-culturali che agiscono sui polisistemi letterari e cinematografici in una data società⁴⁴. In particolare, Gideon Toury dà la sua definizione di traduzione come di un trasferimento di tipo interlinguistico e intertestuale. Si tratta di un processo che non riguarda solo la lingua – anzi, per gli esponenti dei *Translation Studies*, la lingua è forse l'aspetto meno importante! - ma tiene in considerazione prima di tutto la cultura che recepisce il testo tradotto.

Una lettura cinematografica non può prescindere dall'interpretazione di un testo che per essere tradotto deve prima essere assimilato, compreso, interpretato. Il lavoro di interpretazione precede, accompagna e segue ogni singola tappa del processo di rielaborazione e traduzione del segno scritto in iconico. L'interpretazione del traduttore deve mirare a ritrovare non tanto l'intenzione dell'autore, quanto l'intenzione del testo. La traduzione in questo senso non è mai soltanto un affare linguistico, ma tiene conto tanto del sistema culturale di origine quanto di quello di destinazione, trasformandosi in un dialogo interlinguistico e interculturale totale. Tradurre un testo da una lingua a un'altra significa trasportarlo nell'universo semiotico-culturale del lettore; tradurre un testo in immagini presuppone l'adeguamento della lingua alle regole del nuovo sistema semiotico. Il lavoro di traduzione del regista-sceneggiatore è sicuramente più libero e creativo di quello di un traduttore “tradizionale”, sottoposto a vincoli editoriali e commerciali che mirano a soddisfare i gusti e le aspettative di una vasta fetta di

⁴⁴ La nozione di polisistema l'ho mutuata da Itamar Evan-Zohar, esponente della scuola di Tel Aviv insieme a Gideon Toury, e di una corrente denominata *Polysystem Theory*, che si concentra sui fattori di macrolivello (sociali, culturali, ideologici, fattori legati alla tradizione) che incidono sulle scelte traduttive e sulla ricezione delle opere tradotte nella cultura d'arrivo. Il concetto di cinema come polisistema si innesta nel terreno che alimenta le teorie letterarie, essendo il cinema un'arte strettamente imparentata con la letteratura, e regolata, come questa, da fattori di carattere culturale, ideologico, politico, economico e sociale.

pubblico. Ciò non significa che il traduttore svolga un semplice esercizio meccanico di conversione da una lingua all'altra: il lavoro di traduzione comporta una lunga fase di assimilazione di e riflessione sul testo, seguita da un delicato processo di interpretazione ed elaborazione che solo alla fine sfocerà nella traduzione propriamente detta. Il traduttore è anche autore del prodotto che affida alle vendite; si sente corresponsabile della pubblicazione di un'opera che senza il suo intervento non sarebbe esistita nel mercato editoriale nel quale opera.

Non è possibile (e oltretutto deleterio per il film) proporre un'esatta copia audiovisiva del romanzo, che è di per se stesso un'opera già determinata e determinante del sistema culturale del quale fa parte. Per il cinema, è controproducente ricalcare pedissequamente le opere letterarie; perciò le traduzioni ben fatte sono quelle che, nonostante non dicano tutto del romanzo o dicano le stesse cose ma in maniera diversa, originale, si mantengono fedeli allo spirito del romanzo. La traduzione cinematografica di un'opera letteraria o teatrale non intende sostituirsi all'originale né superarla. Quest'ultima continuerà a esistere a prescindere dalla miriade di rielaborazioni cinematografiche che di questa opera verranno realizzate. In questo senso è utile ciò che dice David Trueba il regista di *Soldados de Salamina*, a proposito del genere "adattamento":

«Non credo che i romanzi si possano adattare per il grande schermo. Ciò che si può adattare sono le storie dei romanzi, le loro emozioni, i loro avvenimenti. Ma non il romanzo. Il romanzo sarà sempre un'altra cosa, intoccabile da qualsiasi tentativo di adattamento. Il romanzo rimane al di là dell'adattamento, e non si deteriora né si migliora con il film. C'era prima e ci sarà dopo. Per questo motivo forse gli adattamenti funzionano davvero se diventano un prodotto differente, se si svincolano dall'opera originale. Nel film si propone una lettura personale del romanzo, però soprattutto, si propone un film.»⁴⁵

Gli fa eco l'autore del romanzo, Javier Cercas, secondo il quale la traduzione intersemiotica di *Soldados de Salamina* poteva «rimanere fedele allo spirito del romanzo solo tradendone la lettera»⁴⁶. Joan Ollé, sceneggiatore e regista della "mise en scène" teatrale del romanzo di Cercas, si è fedelmente attenuto alla struttura e alla

⁴⁵ Note del regista sulla realizzazione del film nel sito ufficiale www.soldadosdesalamina.com.

⁴⁶ Javier Cercas in David TRUEBA, *Soldados de Salamina* (sceneggiatura), Plot Ediciones, Madrid 2003, p. VI.

lettera del testo di partenza, rispettandone la radiografia, e scegliendo di tradurre solo le parole del romanzo e non il suo argomento. Inoltre, il suo intento era quello di rendere collettiva l'esperienza intima della lettura di un'opera che l'ha commosso fino alle lacrime.

David Trueba insiste nel considerare la traduzione al cinema di *Soldados de Salamina* «una delle molte letture possibili», secondo una denominazione che è propria dello studioso Patrick Cattrysse, il quale si rifà alle teorie dei *Translation Studies*, filone che si impose negli anni '70 contro il criterio valutativo della critica letteraria che aveva sempre considerato l'originale imparagonabile al testo tradotto. Essendo la letteratura un polisistema, composto da tanti generi e stili che si rinnovano continuamente, esso parteciperà delle strutture ideologiche e socio-economiche che stanno alla base di ogni cultura; lo stesso discorso vale per il cinema. Cattrysse suggerisce di considerare l'adattamento «come un testo terminato o come processo di trasferimento (*target oriented*)».

Se è vero che la traduzione in termini “materiali” e “linguistici” non è possibile, perché non cambia solo la forma dell'espressione ma anche il supporto – dalla carta si passa alla celluloide, dall'immagine descritta si approda all'immagine mostrata -, dobbiamo però considerare la traduzione come un movimento migratorio che interessa l'essenza del romanzo, e *conduce* la sua anima *oltre* i confini della parola.

Analizzeremo ora il film di David Trueba, confrontandolo con il romanzo ogniqualvolta sarà necessario ricorrere alla comparazione in parallelo per studiare i motivi che hanno portato il regista a operare cambiamenti rispetto al testo di Cercas.

2.2 *Soldados de Salamina* al cinema: la “lettura” di David Trueba⁴⁷

La traduzione cinematografica di *Soldados de Salamina* occupa, a mio giudizio, la vetta più alta della produzione cinematografica di David Trueba. È un film ambizioso, ricco, nonostante possieda un linguaggio semplice e una forma, quasi scarna, che sorregge una storia tutt'altro che lineare. Racconta David Trueba che il romanzo di Cercas lo catturò all'istante. Nel momento in cui iniziò la lettura, si rese conto che la storia l'aveva completamente assorbito e non poteva fare a meno di continuare a leggere. Dovette annullare tutti gli impegni della giornata perché non voleva (e non poteva) interrompere la lettura di quella storia così coinvolgente, così emozionante. Terminato il libro, il suo primo pensiero non fu quello di tradurre la storia per il cinema. Eppure, l'immagine del miliziano che fissa il suo sguardo negli occhi di Rafael Sánchez Mazas, per poi decidere di lasciarlo fuggire, era impressa nella sua mente, e non lo abbandonava. Quella *mirada* significava qualcosa, gli stava comunicando qualcosa di assolutamente importante. Solo qualche giorno dopo, si rese conto che quella storia, narrata con tanta passione e tanto acume da Javier Cercas, poteva essere tradotta in immagini, in suoni, in movimento, e che quella *mirada* avrebbe finalmente preso vita. L'idea di tradurre l'opera di Javier Cercas nacque in seguito a un incontro con la cofondatrice della casa Tusquets, Beatriz de Moura, e con gli “amici del bosco”. Un giornalista della testata del “Diari de Girona” intervistò Trueba, domandandogli quando sarebbero iniziate le riprese del film. La notizia apparve il giorno dopo sul giornale, destando la curiosità di tutti, soprattutto degli ammiratori del romanzo di Cercas. La cosa sorprese enormemente il regista, il quale non aveva ancora deciso di tradurre il libro, né come l'avrebbe fatto, e soprattutto non aveva in mente un interprete per il ruolo di Javier Cercas^o!

⁴⁷ *Soldados de Salamina* appartiene al 19,40% dei film che sono stati tratti da opere letterarie. Nel 2003, in termini d'incassi, il 20,64% dei film usciti nelle sale era una traduzione cinematografica, contro un 79,64% di titoli basati in sceneggiature originali. Se il romanzo di Javier Cercas vendette quasi un milione di copie, per un totale di 40 edizioni in sette anni, il film fu visto al cinema da 387.494 persone, arrivando ad incassare 1.781.126 euro in sette settimane. L'uscita nelle sale di *Soldados de Salamina* presuppose una ripresa delle vendite del romanzo. Questi dati provengono da una ricerca statistica promossa dalla Generalitat de Catalunya e dall'Istituto Catalano di Cultura. Cfr. *La adaptación literaria en el cine*, Barcelona: Media Research & Consultancy, 2005.

Finalmente, nel giugno del 2001, prima dell'esplosione del "fenomeno Salamina", Trueba decise che, dopo *La Buena Vida* (1996) e *Obra Maestra* (2000), il suo terzo lungometraggio sarebbe stato la traduzione di *Soldados de Salamina*.

La prima persona a cui confidò che *Soldados de Salamina* sarebbe diventato un film fu l'amico Félix Romeo, il quale reagì con stupore e incredulità, convinto che *quel* romanzo non avrebbe potuto essere tradotto in un film. E nemmeno Cercas pensava che il progetto fosse attuabile. Fu durante un viaggio in aereo per Parigi in compagnia dell'amico Trueba, quando lesse la prima stesura della sceneggiatura, che si convinse del contrario.

Cercas conosceva i lavori, tanto cinematografici quanto letterari di Trueba, e l'idea che il suo romanzo sarebbe stato tradotto da un giovane regista e scrittore «superposmoderno» (*DdS*: 58), che per di più condivideva i suoi stessi gusti e le sue stesse preoccupazioni, lo riempiva di entusiasmo, e allo stesso tempo era convinto che uno della sua generazione avrebbe avuto un approccio diverso al tema della guerra civile spagnola. Si sentiva che *quel* film non sarebbe stato l'ennesima commemorazione della guerra civile, ma che avrebbe posseduto un punto di vista decisamente originale, moderno (qual è d'altronde il punto di vista del protagonista del romanzo, *ndr*) rispetto ai drammatici avvenimenti del triennio dal '36 al '39. Javier Cercas accolse la traduzione cinematografica del suo romanzo con entusiasmo e commozione, commentando, in diverse occasioni, che «tradendo la lettera del romanzo, il film si mantiene fedele al suo spirito». Lo scrittore si recò quotidianamente sul set, spinto dalla curiosità e dall'interesse di assistere alla produzione di un'opera cinematografica di cui egli era l'artefice, nonostante all'inizio si sentisse a disagio e fuori luogo, infiltrato in un mondo che non conosceva e non gli apparteneva. A poco a poco, prese confidenza con le telecamere, con gli attori, con il ritmo frenetico delle giornate di lavoro sul set, finendo per integrarsi alla troupe, con la quale, ogni sera, si riuniva per festeggiare la fine delle riprese.

Soldados de Salamina mantiene una relazione molto forte con la cittadina catalana dove si svolge l'azione. E non poteva essere altrimenti, considerato che anche il Cercas^o del romanzo si muove tra le strade della città e nei luoghi reali che furono teatro dei drammatici fatti che lo scrittore racconta nel suo *relato real*. Per otto lunghe settimane (le riprese iniziarono il 30 gennaio 2002: si voleva mantenere una relazione empatica e simbolica con la data della fucilazione nel santuario, *ndr*), Girona e i boschi

che la circondano, Bañolas, il santuario del Collell, il Mas de la Casa Nova, Palol de Revardit, Cornellà de Terri, si trasformarono in un set cinematografico. Tutta la popolazione gironina partecipò alle riprese, e tante furono le comparse reclutate tra i cittadini per vestire i panni dei miliziani dell'esercito repubblicano, e quelli meno ambiti dei fascisti condannati a morte. Il proprietario della "Libreria 22", Guillem Terribas, ormai una star locale, ha un piccolo ruolo nel film dove interpreta...se stesso!

E quando il film fu finalmente pronto per la distribuzione nelle sale spagnole, la cittadina andò in visibilio. Tale era l'attesa, che Girona, gelosamente orgogliosa del "suo" film, si sentì tradita dalla casa di produzione Lauren Films, quando all'ultimo decise che la prima sarebbe stata a Madrid, il 14 marzo, e non a Girona, come promesso inizialmente.

Il "Diari de Girona" e "El Punt" seguirono con affabile dedizione tutte le tappe della presentazione del film di Trueba, pubblicando servizi e speciali quasi giornalieri. Sfogliando i due quotidiani catalani, colpiscono il numero di pagine dedicate al film evento dell'anno: «Girona fa sua "Soldados de Salamina"»⁴⁸ recita il titolo della sezione culturale del Diari; «Più di mille persone assistono alla prima del film di Trueba»⁴⁹ gli fa eco "El Punt", mentre "El Periódico", il quotidiano che vanta la maggiore tiratura in Catalogna, mantiene un tono più sobrio con il suo «"Soldados de Salamina" sbarca a Girona»⁵⁰, titolo che all'epoca contribuì a dare un grande risalto al ruolo della città durante la produzione e postproduzione del film. L'impatto di *Soldados de Salamina* fu talmente forte che il Museo del Cinema di Girona dedicò una mostra al film, organizzata dal cinefilo Guillem Terribas, un vero appassionato della "pel·lícula", e dal direttore del centro Jordi Pons. Il pezzo forte dell'esposizione fu il documentario di Robert Bellsolà, *Salaminos*, «un viaggio geografico e umano»⁵¹ nel cuore delle riprese del film di Trueba, proiettato in anteprima al "Museu" e in seguito trasmesso dalla TV3 e dalla TVE.

⁴⁸ Daniel BONAVENTURA, *Girona fa seva "Soldados de Salamina"*, sezione "Cultura Espectacles" del "Diari de Girona", 19 marzo 2003.

⁴⁹ Ramón ESTÉBAN, *Més de mil persones assisteixen a la primera projecció del film de Trueba*, sezione "Punt i a part" de "El Punt", 19 marzo 2003.

⁵⁰ Cristina SAVALL, *"Soldados de Salamina" desembarca a Girona*, El Periódico, 19 marzo 2003.

⁵¹ Miquel RUIZ, *"Soldados de Salamina" esdevé objecte de culte al Museu del Cinema*, sezione "Cultura Espectacle" de "El Punt", 11 marzo 2003.

Lo stesso quotidiano catalano “Diari de Girona” accolse la notizia che *Soldados de Salamina* avrebbe rappresentato la Spagna agli Oscar di Hollywood con un eloquente occhiello, «Girona agli Oscar»⁵², che comunicava tutta la fierezza della città e dei suoi abitanti, che ormai si sentivano parte in causa nel film. Effettivamente, la decisione dell’Accademia spagnola delle Arti Cinematografiche di sorteggiare il lungometraggio di Trueba tra i tanti film prodotti in Spagna nel 2003 colse di sorpresa il regista, il cast e l’intera casa di produzione, che non aveva previsto un successo commerciale di tali dimensioni. Il film ottenne inoltre otto candidature ai Goya, per miglior film, miglior regia, miglior attrice protagonista, miglior attore e miglior attrice non protagonista, miglior fotografia, migliore sceneggiatura tradotta, e migliori effetti speciali. *Ti do i miei occhi* di Icíar Bollaín, vincitrice di otto delle nove statuette a cui era candidata, ebbe la meglio su *Soldados de Salamina* che alla consegna dei premi ricevette solo il Goya alla migliore fotografia (Javier Aguirresarobe).

Ma la vera sfida di David Trueba non era sfilare sul tappeto rosso o reggere l’Oscar per il miglior film straniero, emozioni che aveva già vissuto nel 1993, quando suo fratello Fernando vinse l’ambita statuetta per *Belle Époque*. La soddisfazione più grande gliel’aveva data il film, la possibilità di dirigere la traduzione di un’opera che l’aveva emozionato e colpito profondamente.

Ci furono anche voci contrarie che si levarono contro la fortuna cinematografica di Salamina. Uno dei “detrattori” del film, Josep Gifreu⁵³, in un articolo del “Avui” si chiedeva quali fossero i greci e quali i persiani dell’opera di Javier Cercas – indi della traduzione cinematografica del romanzo. Il giornalista della testata catalana, e docente di Comunicazione all’Università Pompeu Fabra di Barcellona, lamentava l’assenza, sia nel libro che nel film, di un possibile riferimento alle ragioni della guerra e al nuovo ordine fascista che prevedeva la ricostruzione nazionalista della Catalogna. Criticava inoltre la mancata considerazione del dualismo linguistico presente nel “País català”, e come il romanzo, scritto in spagnolo, fosse stato tradotto al catalano come se si trattasse di una lingua straniera. Inoltre, Gifreu non capiva (e non accettava) la scelta registica di girare in spagnolo un film ambientato a Girona, dove l’idioma dominante è – questo è certo - il catalano. Al di là dei rimproveri di carattere linguistico mossi al

⁵² Daniel BONAVENTURA, «*Soldados de Salamina*» representará Espanya als Oscars de Hollywood, sezione “Cultura Espectacles” del “Diari de Girona”, 2 ottobre 2003.

⁵³ Josep GIFREU, *De Salamina a Hollywood*, “Avui”, 31 ottobre 2003.

film, prodotto da una casa spagnola e rivolto a un pubblico spagnolo, non solamente catalano, l'autore dell'articolo forse ignorava che la battaglia tra "persiani e greci" durante la Guerra Civile non era che un pretesto per concentrarsi sullo sguardo che si scambiarono due uomini, militanti in partiti avversari, il cui incontro forniva un esempio universalmente valido di ciò che Cercas ha chiamato "istinto della virtù".

Soldados de Salamina non è un film sulla Guerra Civile spagnola, giacché il 90% dell'azione si svolge nel presente. Non è ambientato nel periodo della guerra; solamente un singolo episodio di quell'atroce conflitto è utilizzato per mostrare in che modo il passato si ripercuote sul presente, che relazione intrattiene il tempo presente con la Storia, e soprattutto per sviscerare un conflitto molto più profondo e umano: la lotta quotidiana della protagonista con i suoi fantasmi e le sue paure. Non era intenzione del regista mostrare cortei militari, bandiere o canti che rivelassero la loro partigianeria politica, né gli importava schierarsi apertamente a favore di un'ideologia o di un'altra. Come il Javier Cercas^o del romanzo, la protagonista del film compie un difficile cammino di autoconoscenza e di crescita interiore, cammino reso più arduo dalle sue crisi sentimentali e professionali. Il messaggio che si cela nella *mirada* del miliziano e nel suo gesto, immensamente umano, di salvare la vita del suo nemico, acquista uno spessore moralmente maggiore che militare nel partito repubblicano o in quello franchista. Ciononostante, non si deve leggere il film in assoluta chiave apolitica. Il fatto che, ad esempio, l'eroe della storia sia un ex combattente di Lister o che il giovane alunno di Lola sia nipote di un repubblicano vasco esiliato in Messico suggeriscono che Trueba seguì la scia ideologica tracciata da Javier Cercas. «La lettura del film è totalmente attuale», dichiarò David Trueba alla vigilia della prima nazionale di *Soldados de Salamina*. «Cercas ha voluto che fosse chiaro che il passato è il presente, e io ancora di più»⁵⁴.

Passiamo quindi ad analizzare il film di Trueba. Si dovranno considerare le analogie e le discrepanze tra i due testi, e studiare la funzione dei cambiamenti operati nel film rispetto al testo di partenza; inoltre valutare quali procedimenti stilistici e linguistici sono stati adottati dallo sceneggiatore e dal regista (nel nostro caso si tratta della stessa persona) per tradurre il romanzo.

Soldados de Salamina di Javier Cercas è un'opera complessa, caratterizzata da una struttura tripartita (sono infatti tre capitoli di uguale estensione) che non è stato

⁵⁴ CHACÓN, art. Cit.

possibile ricostruire per il grande schermo. Trueba parla della struttura del romanzo come di un “ostacolo” che al principio ha reso difficile la pianificazione della sceneggiatura. La definisce “curiosa”, e spiega come nel film questa tripartizione sia non solo impossibile da riprodurre ma crei una disfunzione strutturale. La genialità della sceneggiatura sta inoltre nell’intercalare le testimonianze degli “amici del bosco” all’interno della narrazione filmica, totalmente fittizia, per rendere conto della veridicità dei fatti storici che invece vengono riprodotti artisticamente, e la cui azione si sviluppa simultaneamente (rispetto) ai resoconti dei tre anziani. Nelle scene in cui sono protagonisti gli amici del bosco Joaquim Figueras e Daniel Angelats, il figlio di Pere Figueras, Jaume, e il minore dei figli di Sánchez Mazas, Chicho Sánchez Ferlosio, girate con pellicola 16mm, un formato pratico e versatile, si ha la impressione di vedere un documentario. Tanta è la partecipazione emotiva del pubblico nelle scene in cui i protagonisti dei fatti del Collell rievocano il passato della guerra di Spagna, che quasi ci si dimentica che si sta assistendo a una proiezione cinematografica. Trueba si servì di un tono da documentario nelle sequenze storiche perché desiderava che il pubblico vi leggesse una storia vera, non un film. Sia l’attrice che i testimoni reali hanno improvvisato totalmente sul set: il regista diede loro completa libertà nell’organizzare il discorso e raccontare la storia, non ci fu bisogno di copioni o di ripetere le scene perché nessuno in quelle sequenze recitò nel senso drammatico del termine. Ciononostante, egli stesso tenne a precisare che un film, per quanto vicino possa essere alla realtà, alla Storia, è pur sempre un prodotto di finzione.

2.3 Analisi in tre atti di *Soldados de Salamina*

Sinossi:

Una scrittrice che ha abbandonato la sua carriera recupera una storia reale avvenuta gli ultimi giorni della Guerra Civile spagnola, la vicenda della fucilazione di Rafael Sánchez Mazas insieme ad altri cinquanta prigionieri. Il falangista riesce comunque a salvarsi e a nascondersi nel bosco, dove viene scoperto da un miliziano che invece di ucciderlo, gli perdona la vita. La scrittrice ricomponi i pezzi della storia, ricca di contraddizioni e di personaggi enigmatici. L'avventura della ricerca nel passato della guerra di Spagna le offrirà la chiave non solo per giungere alla verità, ma anche per conoscere se stessa.

Per l'analisi del film di David Trueba sarà necessario rifarsi alla **struttura in tre atti** introdotta da Lidia Seger, struttura che si compone di un **prologo** (*set-up*), uno **sviluppo** (*development*) che costituisce il cuore della trama, e infine una **risoluzione** (*resolution*) che occupa le ultime cinque pagine della sceneggiatura. Antonio Sánchez-Escalonilla⁵⁵ definisce il paradigma della struttura in tre atti come uno schema che concretizza il prologo, il nucleo e l'epilogo in quattro nuclei d'azione basilari per la struttura della sceneggiatura. Questi quattro momenti particolari sono il detonante, il climax e i due punti di svolta che dividono la trama in tre atti. Il primo atto evidentemente coincide con il prologo, dove la storia comincia a svilupparsi: conosciamo il personaggio di Lola Cercas - la protagonista del film - e la vediamo muoversi negli ambienti che la circondano e che fanno parte della sua vita: la sua casa, la facoltà, le vie di Girona, la residenza per anziani dove vive il padre, etc.

Il prologo, che corrisponde al primo capitolo del libro, "Los amigos del bosque", si sviluppa durante i primi 30 minuti del film: è durante questo arco di tempo che si scatena il **detonante** – l'inizio vero e proprio della storia, che produce la rottura dell'equilibrio iniziale. In *Soldados de Salamina* il detonante della trama principale A (dobbiamo infatti distinguere questa dalla subtrama B che ha per oggetto l'amicizia tra Lola e Conchi) avviene quando lo storico Miguel Aguirre si mette in contatto con Lola Cercas: il detonante si presenta sotto forma di **dialogo**. Lo storico le parla degli "amici

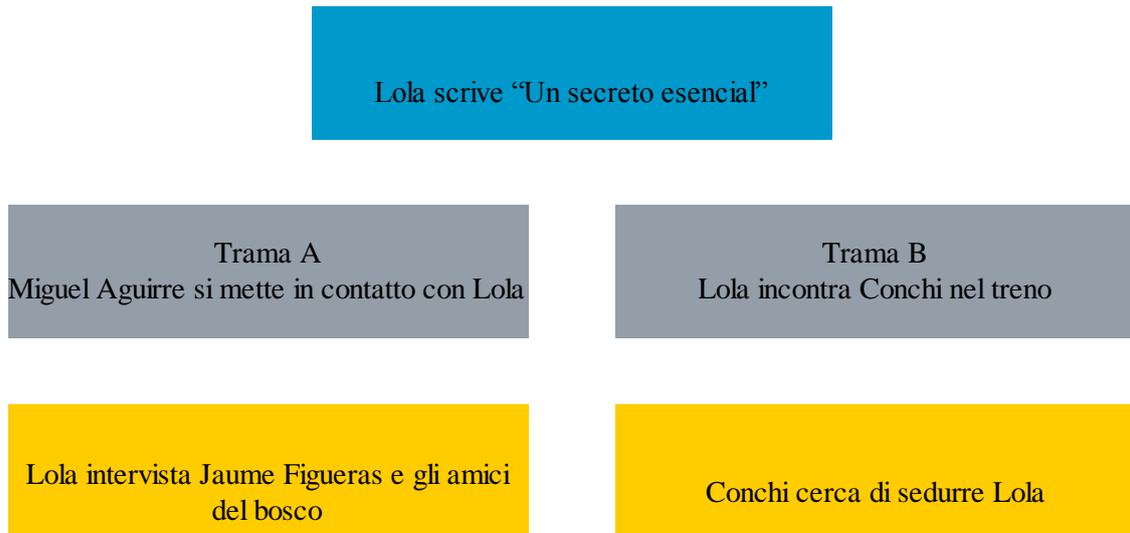
⁵⁵ Antonio SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *Diccionario de creación cinematográfica*, Ariel, Barcellona 2003.

del bosco” e le prospetta la possibilità di intervistarli. Questo evento presuppone un cambio di prospettiva da parte Lola che prima di conoscere Aguirre non pensava di poter scrivere qualcosa riguardo a Sánchez Mazas e alla storia della sua fucilazione. L’esistenza, quasi mitica, degli “amici del bosco” ribalta totalmente la sua posizione rispetto ai fatti del Collell, ed è a questo punto che decide di mettersi in contatto con il figlio di uno di loro, Jaume Figueras, figlio di Pere Figueras Bahí. Questo incontro costituisce il primo **punto di svolta** (che Syd Field denomina *plot point*, ma che Vogler e Seger preferiscono chiamare *turning point*, rendendo esplicito il movimento rotatorio che la trama compie in un determinato momento della storia, e che i due studiosi statunitensi definiscono come un evento inatteso che ostacola il raggiungimento dell’obiettivo) che coincide con l’intervista che Lola Cercas fa a Jaume Figueras. Con il punto di svolta si conclude il primo atto.

Per conoscere più a fondo il personaggio di Lola e comprendere meglio l’azione del primo atto che si svilupperà nel secondo, bisogna introdurre la nozione di *beats* (“stimoli” che permettono alla storia di procedere), che si producono tra il prologo e il detonante. Nel nostro caso specifico, possiamo individuare quattro *beats*:

- 1) Lola si imbatte in Gastón, un suo studente;
- 2) viene incaricata dal giornale di scrivere un articolo sulla Guerra Civile spagnola;
- 3) fa la ricerca in biblioteca e scrive “Un segreto essenziale”;

Schema del Primo atto (trentanove minuti circa):



Il momento dell'incontro con Aguirre scatena una serie di scene concatenate che fanno rapidamente progredire l'azione in virtù del rapporto causa-effetto che le sorregge.

- 1) Lola incontra Miquel Aguirre che le fornisce nuove informazioni sulla fucilazione di Sánchez Mazas;
- 2) Aguirre menziona gli "amici del bosco", dei quali la scrittrice non ha mai sentito parlare;
- 3) Aguirre dà a Lola il numero di telefono di Jaume Figueras, perchè si metta in contatto con lui;
- 4) Aguirre pensa che Lola scriverà un romanzo su Rafael Sánchez Mazas;
- 5) Muore il padre di Lola;
- 6) Lola inizia a interessarsi alla vicenda del falangista e decide di studiarne l'opera letteraria;
- 7) Viaggio di Lola a Madrid: ricerca dei libri di Rafael Sánchez Mazas nella Biblioteca Nazionale; intervista a Chicho Sánchez Ferlosio;
- 8) Lola incontra Carlos, un ex fidanzato madrileno: i fantasmi del passato si riaffacciano, causando la rottura dell'equilibrio personale della scrittrice;
- 9) Nella Filmoteca Nazionale, Lola visiona una copia del Notiziario del dopoguerra dove appare Rafael Sánchez Mazas;

10) Sul treno Madrid-Barcellona, Lola incontra Conchi: la tensione si allenta e le due donne iniziano a parlare.

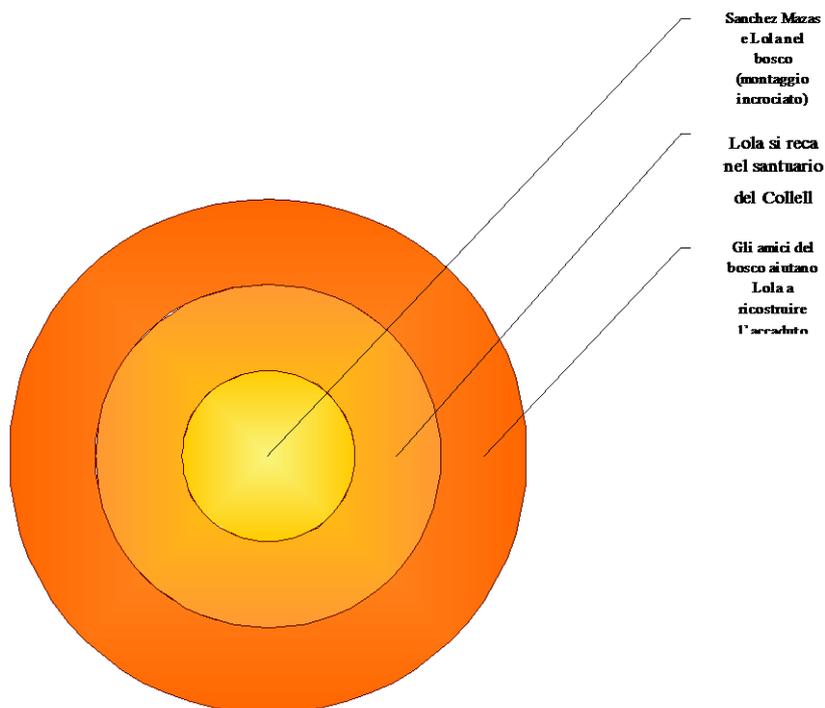
L'intervista a Jaume Figueras costituisce il primo punto di svolta della trama principale. Dobbiamo infatti distinguere quest'ultima dalla subtrama (o trama B) che procede parallelamente alla prima. Se il ruolo della trama principale è quello di condurre l'azione verso la climax, quello della trama secondaria è di condurre il tema, ossia tratteggiare la personalità del protagonista e addentrarsi nella sua vita privata, vedere come nascono e si trasformano le relazioni che intrattiene con gli altri personaggi, i quali aiuteranno il protagonista nella risoluzione del problema che sta alla base della struttura del film. La funzione della subtrama consiste nel dare dimensione alla sceneggiatura. La subtrama di *Soldados de Salamina*, che si sviluppa a partire dall'incontro, casuale, di Lola e Conchi sul treno (detonante), si incentra sulla loro amicizia. Il punto di svolta lo troviamo nella sequenza in cui Conchi tenta di sedurre Lola, per poi sparire di scena, interrompendo il filo della trama secondaria. Anche le interviste ai due amici del bosco, Joaquim e Daniel, fanno parte del primo atto, anzi ne costituiscono i momenti conclusivi, prima della "sterzata" verso il secondo atto.

Il secondo atto (della lunghezza di cinquanta minuti circa) racchiude il **nucleo** principale della vicenda, un momento di pathos culminante che si concretizza sulla pellicola creando un effetto veridicità che il regista raggiunge grazie all'uso combinato del falso documentario e del montaggio di finzione. È il momento in cui Lola si reca al santuario di Santa María del Collell, determinata a visitare i luoghi che furono teatro dell'esecuzione del gennaio del '39. Il ricorso alla tecnica del falso documentario è funzionale perché permette al regista di muoversi con fluidità e agilità nel tempo del discorso filmico, intrecciando i due tempi della narrazione come se scorressero paralleli, evitando la forzatura dei *flashbacks* che appesantirebbero la struttura del film. Inoltre, la fusione dei due periodi storici evidenzia ulteriormente l'idea originale del romanzo di Cercas, secondo la quale il passato rivive nel presente, è il presente.

Nel secondo capitolo del romanzo, intitolato "Soldati di Salamina", il narratore autodiegetico Cercas^o scompare, lasciando che sia il narratore onnisciente, extradiegetico, a raccontare la biografia di Rafael Sánchez Mazas. Le incursioni diegetiche dell'autore sono percepibili dal tono, velatamente ironico, del relato e dalla scelta di alcuni aggettivi impiegati per descrivere il falangista e la sua carriera di

giornalista, letterato e politico, elementi che distorcono l'obiettività della parte più prettamente storica e "reale" del romanzo. Nel film, Lola Cercas si reca nella comarca di Bañolas per visitare il santuario del Collell e il bosco che offrì rifugio al falangista. Grazie al montaggio in parallelo, e all'abile utilizzo della pellicola 16 mm nelle scene della fucilazione, pensate come un falso No-Do, e soprattutto della telecamera a mano, che conferisce maggior ritmo e una forte tensione, si ha la sensazione che le vite, parallele, dei due personaggi (uno del passato, l'altra del presente) si incrocino e stabiliscano un apparente dialogo basato sui suoni - gli spari dei cacciatori rievocano gli spari dei fucili del plotone di esecuzione -, sugli stati d'animo - la paura di Lola riverbera l'angoscia del falangista nel momento della fucilazione - e sulla fuga - le scene in cui Lola corre nel bosco, disorientata e spaventata, sono il riflesso della fuga di Sánchez Mazas una volta scampato alla fucilazione.

Schema del Secondo atto (cinquanta minuti circa):



Mentre la giornalista scrive il *relato real*, le immagini del passato, dei documentari ma soprattutto, in questo momento, di finzione, invadono il tessuto filmico, dando la sensazione che, non solo i fantasmi del passato vigilano costantemente sul presente, infestandolo, ma che Lola, assorbita dalla scrittura, stia rivivendo quei drammatici momenti presenti a livello mediato – poiché sembrano provenire dal suo inconscio o dal flusso dei suoi pensieri. La giornalista vive con emotività esasperante la stesura del *relato*, che prende vita sotto forma di flashbacks incastonati nel discorso filmico. I ricordi degli amici del bosco vengono tradotti in immagini, che ricostruiscono un fatto realmente accaduto: il momento del loro incontro con Rafael Sánchez Mazas. La narrazione avviene su due livelli:

- la testimonianza reale degli anziani aiuta Lola a organizzare i dati per il suo relato;

- il flashback affidato al mezzo cinematografico fictionalizza la narrazione al punto da rendere l'episodio più "romanzesco" di quanto non sia già.

All'interno del discorso diegetico, si instaura un altro momento che può essere definito un flashback mediato, nel senso che la rievocazione di un episodio vissuto da Sánchez Mazas nei giorni prima della fucilazione avviene per mezzo dei racconti degli amici del bosco che, non avendo un ricordo diretto di quella esperienza, possono solo narrarla così come fu loro raccontata. Si tratta di una scena chiave del romanzo, che nel film acquista una forza superiore per essere riferita per mezzo della telecamera. Protagonista è il miliziano che in una scena precedente abbiamo visto guardare intensamente negli occhi uno spaventato Sánchez Mazas prima di lasciarlo libero. La sua "mirada alegre" si è fissata nella mente del falangista che non può fare a meno di chiedersi perché non l'abbia ucciso. Tutta la sequenza è mostrata attraverso una soggettiva di Sánchez Mazas. Il miliziano balla sotto la pioggia abbracciato al suo fucile, la sua "novia morena"⁵⁶, mentre intona le parole di *Suspiros de España*. Il pasodoble proviene dai ricordi del falangista, potremmo dire a livello mediato. La musica è un elemento fortemente caratterizzato a livello storico-narrativo e simbolico perché aiuta il narratore a ricostruire l'identità di quell'anonimo miliziano. Sánchez Mazas infatti non conosceva il suo nome, e questo particolare fa di lui una figura quasi provvidenziale, circondata da un alone di mistero che la protagonista, attraverso la sua ricerca, tenterà di decifrare.

Nel secondo atto, assistiamo alla trasformazione del personaggio di Lola. Ha finalmente preso la decisione di scrivere il *relato real* su Sánchez Mazas, più che una vera e propria obbligazione professionale, un dovere morale, verso gli "amici del

⁵⁶ Il nome di "novia morena", con cui i soldati dell'esercito repubblicano chiamavano il proprio fucile, viene dal verso di una poesia di Miguel Hernández contenuta nell'opera *El rayo que no cesa* (1936), che recitava: «Déjame que me vaya / madre, a la guerra. / Déjame, blanca hermana, / novia morena. / ¡Déjame! / Y después de dejarme / junto a las balas, / mándame a la trinchera / besos y cartas. / ¡Mándame!» L'arma, identificandosi con una donna, ne assumeva il ruolo di amante e compagna fedele, sempre presente, anche se fisicamente distante, e quello, diametralmente opposto, di traditrice che abbandona l'uomo (il soldato) lasciandolo in balia delle sofferenze della guerra. Cfr. pagina:

http://209.85.135.104/search?q=cache:ysXabDMHTfkJ:www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/hernandez_cuad_48_2002.doc+fusil+%22novia+morena%22&hl=it&ct=clnk&cd=1&gl=es

bosco”. Il viaggio interiore di Lola presuppone la conoscenza di se stessa attraverso un viaggio nel passato, nella Storia, che la costringerà a superare il suo blocco creativo. Questa apertura al tempo passato significa riconsiderare anche il proprio presente, in vista di un’evoluzione che mira concretamente alla risoluzione di tutti i conflitti, esterni ed interni. Così Lola, costantemente impegnata nella stesura del *relato*, decide di chiamare Conchi durante la diretta del programma che conduce e, fingendosi un’altra, chiede scusa all’amica per il comportamento della sera prima. Il sottile filo sentimentale che lega le donne, il quale ha rischiato di spezzarsi nella sequenza del punto di svolta, si rinforza ora per stabilire una relazione più solida e profonda.

Completato il *relato real*, Lola lo fa leggere a Conchi. La tensione accumulata durante la stesura del resoconto sfocia nella rabbia e la protagonista rivela tutta la sua insoddisfazione per il lavoro svolto fino a quel momento.

- 1) Conchi legge il *relato real* ma resta delusa;
- 2) Lola, nervosa e insoddisfatta, sfoga la sua rabbia;
- 3) Una notizia del telegiornale funge da *beat* che costringe Lola a percorrere un cammino differente a quello seguito fino a quel momento per scrivere il *relato real* (cambio di 180°);
- 4) La ricerca dell’eroe prende il sopravvento sulla biografia di Rafael Sánchez Mazas;
- 5) Durante una prova scritta che ha come argomento la figura dell’eroe e il suo istinto della virtù, Gastón parla di Miralles;
- 6) Lola intuisce che Miralles potrebbe essere il miliziano che salvò la vita a Sánchez Mazas;
- 7) Lola decide di incontrare Miralles.

Le scene-sequenza che si focalizzano sulla figura dell’eroe, e propriamente su quella di Miralles, costituiscono un ampio punto di svolta che prepara l’azione del terzo atto. I vari tentativi di Lola per trovare Miralles, residente in Francia, hanno successo quando Conchi decide di aiutare l’amica. Il gesto della donna corrisponde con il secondo punto di svolta della subtrama, decisivo poiché da questo momento tutte le scene condurranno alla climax e alla risoluzione finale.

Il terzo atto (della durata di poco meno di trenta minuti) è interamente dedicato all'incontro con Miralles nella casa di riposo Nymphéas di Digione. Lola e l'anziano miliziano parlano del Collell, della guerra, di Rafael Sánchez Mazas, di cosa significa essere un eroe. Questo momento del film contiene la climax e la risoluzione del conflitto iniziale. La climax, il punto di maggior forza drammatica della trama, in questo caso di grande impatto emotivo, coincide con l'abbraccio tra Miralles e Lola. La risoluzione la troviamo riassunta nel minuto successivo alla scena dell'abbraccio, quando la protagonista, allontanandosi sul taxi, si volta verso Miralles e piange, finalmente certa di aver trovato l'elemento mancante, l'eroe del suo relato real, che inizia subito a scrivere.

Durante il terzo atto, assistiamo a un altro momento molto importante, la climax della subtrama. Conchi, che ha aiutato Lola a localizzare le case di riposo a Digione, vorrebbe accompagnarla a trovare Miralles, ma Lola la schernisce, ferendone la sensibilità. Conchi ordina all'amica di scendere dalla macchina, ma prima di ripartire, sola, arrabbiata, la bacia.

Il bacio tra le due donne e l'abbraccio con Miralles segnano le tappe più profondamente umane della narrazione, le chiavi che permettono allo spettatore di addentrarsi nell'emotività di Lola, una donna fragile ma incapace di arrendersi all'affetto, all'amore. Solo il pianto finale la redimerà dalla sua severità emozionale. Il viaggio a Digione presuppone un viaggio interiore, un cambiamento, una crescita personale del quale lo spettatore prende coscienza nel momento in cui Lola inizia a scrivere nel suo diario.

Nelle parole conclusive del film, si racchiude il senso della storia della giornalista: «(la) prima volta che sentì parlare della fucilazione di Rafael Sánchez Mazas, io ero una scrittrice incapace di scrivere». In questo momento, la protagonista, superato l'ostacolo che non le permetteva di scrivere, assume Miralles come l'eroe assoluto del suo relato, e lo spettatore, che condivide il punto di vista di Lola e che, attraverso di lei, compie un importante viaggio dentro la storia e la letteratura, accetta incondizionatamente il ruolo eroico dell'anziano. Per Lola e per lo spettatore non ci sono "no" che tengano: la certezza che egli sia il "salvatore dell'umanità", anelata e attesa durante tutto il film, si concretizza nello sguardo rassegnato dell'anziano, nella sua espressione che non lascia possibilità a dubbi, tanta è la speranza che la protagonista (indi il pubblico) ripongono nell'istinto della virtù incarnato da Miralles.

2.4 La parola si fa immagine in movimento

Fu nell'estate del 1994, più di sei anni fa, che sentii parlare per la prima volta della fucilazione di Rafael Sánchez Mazas. In quel periodo mi erano da poco successe tre cose: la prima era stata la morte di mio padre; la seconda, mia moglie mi aveva lasciato; la terza, la decisione di abbandonare la carriera di scrittore. [SdS: 13]

Questo è l'incipit, ormai celeberrimo e celebratissimo dai media e dalle migliaia di lettori che hanno contribuito a erigere il "fenomeno Salamina", di uno dei romanzi più venduti in Spagna negli ultimi sette anni, tanto da convertirsi in un eccezionale best-seller.

Per la traduzione della prima pagina del romanzo, in virtù del cambio di sesso del protagonista, il regista ha optato per una sequenza introduttiva volta a presentare il personaggio principale, prestando particolare attenzione alla sua situazione emotiva e professionale. La telecamera riprende una stanza da letto in disordine, in penombra, per poi rivolgere l'obiettivo al primo piano di Lola, una scrittrice giovane, attraente, malinconica, in evidente crisi creativa, seduta di fronte al computer acceso, ma incapace di concentrarsi sul suo lavoro. L'espressione del suo viso denota apatia, indolenza; gli occhi fissano lo schermo, sul quale appare scritta una sola lettera, "A".

Nessun elemento del testo filmico ci dice che il padre è morto, o che il suo partner l'ha lasciata, dati che apprenderemo man mano che la narrazione procede. Fino a questo momento, sono stati rispettati e tradotti alcuni importanti elementi presenti nel romanzo di Javier Cercas. Il primo, latente, riguarda la crisi creativa che sta attraversando la protagonista. Nel libro, il narratore Javier Cercas^o parla di una «spaventosa depressione», che lo costringe a trascorrere «due mesi su una poltrona, davanti al televisore» [SdS: 13].

Il televisore – acceso però muto - è uno degli elementi diegetici che appaiono nella seconda sequenza. La sua presenza sarà costante nelle scene ambientate a casa della giornalista. Malgrado non si possa affermare con sicurezza che la protagonista è depressa, il suo aspetto trasandato e il disordine che regna nel suo appartamento suggeriscono che evidentemente non sta attraversando un buon momento. La sua vena creativa vacilla di fronte allo schermo del computer.

Nella quarta sequenza, mentre conversa con il capo redattore, dice che «tutti scrivono meglio di lei» [SdS-DVD: 3'] il che dimostra, ancora una volta, che la sua carriera di scrittrice sta naufragando.

La depressione a cui si riferisce Cercas^o, scrittore frustrato, colpì effettivamente l'autore di *Soldados de Salamina* durante la stesura del romanzo. Lo racconta lo stesso Cercas durante la conversazione con David Trueba, nel libro *Diálogos de Salamina*:

«Diciamo che non stavo attraversando un buon momento. Mi ero appena trasferito a Girona dopo alcuni anni trascorsi a Barcellona, dove mi trovavo molto bene. (...) Quindi tornare a Girona significava in un certo senso smettere di scrivere, o almeno io la vedevo così, abbandonare il sogno di diventare un vero scrittore. (...) Il caso volle che caddi in una tremenda depressione; ero in fondo a un pozzo, imbottendomi di pastiglie.» [DdS : 12]

Una delle scene che meglio descrivono la situazione emotiva di Lola è quella ambientata sotto la fontana di Plaza Colón a Madrid. La telecamera la inquadra in piano medio, mentre piange, le braccia conserte, accanto alla cascata. In questa scena, brevissima però estremamente intensa, lo spettatore, partecipe del suo stato d'animo, non può non sentire una forte empatia con la protagonista. Javier Cercas si commosse come un bambino durante i brevi istanti di profonda tristezza che impregnano la scena, confessando di sentire più o meno lo stesso tormento mentre scriveva il suo romanzo.

Lola Cercas è una giovane docente appena approdata all'Università di Girona; è inoltre giornalista e scrittrice. Lo spettatore apprende tutte queste informazioni durante i primi minuti del film, che mostrano la protagonista prima al computer, quindi in un'aula universitaria, impegnata a impartire una lezione, infine nel suo studio, dove il caporedattore del giornale per il quale lavora la incarica di scrivere un articolo sulla morte di Antonio Machado. La protagonista del film è più simile al protagonista del romanzo di quanto non lo sia Javier Cercas autore che con il Cercas^o fittizio condivide una serie di affinità professionali.

Fu durante una chiacchierata con Javier Cercas, che David Trueba decise che Javier sarebbe diventato Lola, e la sua scelta provò in seguito che aveva colpito nel segno. David Trueba mi confessò che chi vedeva il film prima di leggere il romanzo, restava deluso dal fatto che il protagonista fosse un uomo. La regola secondo la quale "il libro è sempre migliore del film che lo traduce" è in questo caso capovolta a favore del prodotto cinematografico. Il regista, che ha sempre in mente degli attori concreti

mentre scrive la sceneggiatura di un film, non riusciva a trovare un interprete per la parte di Javier Cercas°. Quindi chiese all'autore come sarebbe dovuto essere il personaggio. Lo scrittore rispose che il protagonista di *Soldados de Salamina* non era lui ma che si assomigliava più a una donna, a una giornalista «misteriosa, cinefila, colta, solitaria, intelligente, impacciata, dall'aspetto trasandato», «un'intellettuale, che beve e fuma» [DdS: 91-92]. Mentre i due parlavano, passò Inma Merino, una giornalista di Girona, amica di Cercas, che rispondeva perfettamente alla descrizione che lo scrittore aveva fornito all'amico regista. Fu in quel momento che l'idea di sostituire il Javier del romanzo con Lola si impose nella mente di Trueba, il quale pensava che una donna avrebbe personificato una tensione maggiore. L'adattamento del romanzo comportava inoltre, per il regista, «far fare il viaggio a una nuova prima persona, a un nuovo io» [DdS: 92]; quindi Lola Cercas incarna non solo un nuovo io narrante, bensì una diversa concezione della storia, plasmata a partire dalla traduzione di Trueba. Lola è la proiezione cinematografica di un personaggio metaletterario, ma è anche una creazione fittizia del regista del film. Anche il rapporto padre-figlia assume un carattere diverso, sicuramente più difficile e conflittuale a livello emotivo, e tra le altre cose, anticipa un altro momento fondamentale del film (e ovviamente, del romanzo), ossia l'incontro con Miralles, pensato come la ricongiunzione tra padre e figlia. Lola è la parte complementare di Cercas°: è la sua anima femminile, lo completa, e per di più possiede un volto e una voce che del protagonista del libro si può solo immaginare. Ciononostante, la mia impressione è che Lola, rispetto al suo corrispettivo maschile, sia un personaggio più triste, disilluso, che ha perso l'entusiasmo e la combattività per le cose alle quali si è sempre dedicata con trasporto e passione, incluso più cinico del Cercas° del romanzo.

Lola è inoltre il personaggio conduttore della narrazione. È attraverso di lei che si costruisce il punto di vista dello spettatore, che in lei si identifica e a lei si affida perché l'azione avanzi. Christian Metz, tra altri autori, parla a tale proposito di una doppia identificazione: in un primo momento, denominato identificazione cinematografica primaria, lo spettatore è la macchina da presa, nel senso che fonde il suo punto di vista con quello dell'obiettivo della macchina da presa. Lo spettatore diviene in questo modo soggetto onnisciente: condivide lo stesso punto di vista del narratore extradiegetico che controlla la storia e manipola i personaggi e gli avvenimenti. Tuttavia, questo non è il nostro caso, perché in *Soldados de Salamina*, a

questo punto della storia, il soggetto-spettatore non conosce la storia di quella *mirada* (a meno che non abbia letto il romanzo di Javier Cercas), quindi condivide con Lola la stessa conoscenza dei fatti. In realtà, lo spettatore esperisce un altro tipo di identificazione, che è quella che Metz chiama secondaria: essendo il punto di vista del personaggio di Lola tanto determinante ed emotivamente tanto dominante, il pubblico non potrà che identificarsi con lei, vedere attraverso i suoi occhi e sentire grazie al flusso costante dei suoi pensieri e dei suoi stati d'animo. Dalle prime sequenze del film, lo spettatore diventa un tutt'uno con Lola Cercas, vive con lei, *in* lei, e la accompagna nel percorso di conoscenza interiore che costituisce l'essenza della storia. Se il regista è responsabile della narrazione, Lola è il personaggio focalizzatore implicito: determina il centro di interesse ed è responsabile della prospettiva narrativa.

Abbiamo detto che Lola è una docente universitaria alla sua prima esperienza e che, in una delle primissime sequenze del film, la vediamo occupata in una lezione sulla funzione dei personaggi nei romanzi. Tanto le parole che pronuncia quanto lo schema alla lavagna costituiscono una velata citazione alla frase del poeta greco Esiodo, appartenente a *Le opere e i giorni*, che compare all'inizio del film («Gli dei hanno tenuto nascosto ciò che fa vivere gli uomini») e alla distinzione che fa Rafael Sánchez Ferlosio a proposito dei personaggi di carattere e personaggi di destino. La testimonianza dello scrittore fu sacrificata in fase di adattamento per la sua indisponibilità ad apparire nel film di Trueba.

Scrivono Cercas che intervistò l'autore de *El Jarama* in occasione di una sua visita alla Università di Girona, dove tenne una serie di conferenze, e che egli fu il primo che gli parlò della fucilazione di suo padre, Rafael Sánchez Mazas. Le parole dello scrittore vengono così trasposte e "schematizzate" di modo che la sua presenza, ottenuta per mezzo della sineddoche, risulti solo suggerita.

Sánchez Ferlosio non è comunque l'unico "personaggio" assente nella traduzione di *Soldados de Salamina*. Mentre la sua testimonianza è in parte assunta dal fratello Chicho, il minore dei figli del falangista⁵⁷, mancano le deposizioni letterarie di Andrés

⁵⁷ Costui era stato il protagonista del primo documentario di Fernando Trueba, *Mientras el cuerpo aguante* (1982). Durante le riprese di *Soldados de Salamina*, raccontò che era venuto a conoscenza della fucilazione del padre in occasione di un pranzo di Natale in famiglia. Narra la leggenda che Sánchez Mazas, intento a tagliare un pezzo di torrone, si fece male a una mano con il punteruolo. La vista del sangue e il dolore lo riportarono con la mente al drammatico episodio della Guerra Civile, che prontamente riportò ai suoi commensali.

Trapiello e di Roberto Bolaño. Il nome del primo, studioso dell'opera del poeta falangista e amico personale della famiglia di quest'ultimo, appare per un secondo nella schermata del computer di Lola, e in particolare è riportata la sua frase: «Sánchez Mazas vinse la guerra, pero perse la storia della letteratura» [SdS - DVD: 1:09]. Invece il secondo, che Cercas ebbe la fortuna di conoscere personalmente e di frequentare per un lungo periodo⁵⁸, è sostituito da un altro personaggio, Gastón. Lo studente messicano estroverso e segretamente innamorato della sua professoressa è l'anello di congiunzione tra gli esiliati spagnoli che emigrarono in Messico dopo la Guerra Civile e l'anonimo miliziano che salvò la vita del falangista.

Attraverso il suo personaggio, si vogliono ricordare le migliaia di repubblicani che, in seguito alla vittoria dell'esercito franchista, si rifugiarono in Messico, giungendo al porto di Veracruz, uno dei pochi paesi dove ricevettero asilo politico, oltre che un'amichevole accoglienza. Il governo messicano presieduto da Lázaro Cárdenas aveva precedentemente offerto il suo appoggio all'esercito repubblicano spagnolo, tramite l'invio di armi e vettovaglie, senza ricevere in cambio nessuna ricompensa in denaro.

Gastón assume il ruolo del vigilante del camping Estrella del Mar di Castelldefels, originariamente (e certamente) ricoperto da Roberto Bolaño. Con la sua cinepresa Super 8 ha immortalato i balli notturni del vecchio Miralles con la prostituta Luz, congelandone il ricordo in una «umile pellicola domestica»⁵⁹, un documento che permette alla scrittrice di rintracciare la donna – alloggiata in una roulotte del camping trecentosessantacinque giorni l'anno – e di risalire al miliziano, residente a Digione dal secondo Dopoguerra.

Ciononostante, il prezioso apporto di Bolaño è presente all'interno della narrazione filmica. Una notizia del telegiornale funge da pretesto che spinge la protagonista ad intraprendere un cammino che fino a quel momento non aveva preso in considerazione. La speaker del notiziario parla di un terribile incendio scoppiato in una

⁵⁸ I rapporti tra Cercas e Bolaño si deteriorarono quando *Soldados de Salamina* divenne un caso letterario europeo, e molti dei "salamini" che conoscevano lo scrittore cileno per aver letto il romanzo di Cercas, lo fermavano per la strada chiedendogli se egli fosse il Bolaño che conobbe Miralles e che aiutò il protagonista a scrivere il *relato real*. Com'è logico dedurre, l'autore di *Los detectives salvajes* si offese con Cercas, e non fu un'impresa facile riconquistare la sua amicizia.

⁵⁹ Àngel QUINTANA, *El No-Do y el Super 8*, "Dirigido por", aprile 2003.

palazzina di Madrid, e dell'incredibile gesto di eroismo dimostrato da un ragazzo della zona, gettatosi tra le fiamme per salvare la vita di coloro che si trovavano all'interno dell'edificio. La notizia del giovane eroe madrileno, sacrificatosi per portare in salvo delle persone che nemmeno conosceva, commuove profondamente Conchi che, in lacrime, di fronte alla TV accesa, confessa che non sta piangendo, e fornisce a Lola lo spunto per stabilire il quid che riscatterà il suo *relato real* dalla mediocrità. Il ragazzo possedeva quello che John LeCarré definisce “tempra da eroe”, e che Bolaño e Cercas finiscono per ribattezzare “istinto della virtù”, un dono speciale che risiede nell'animo di chi, spinto dalla compassione e da un innato sentimento di umanità, è disposto a rischiare la sua vita per salvare quella degli altri.

La storia narrata da Bolaño nel romanzo viene ricalcata e trasferita al medio cinematografico – in questo caso, a quello televisivo, presente all'interno della diegesi filmica. Pur non facendo un riferimento esplicito allo scrittore cileno, “padre letterario” dell'episodio che Cercas riporta, si stabilisce nel testo filmico una concreta e salda unione con il romanzo, retta dal grado di dipendenza che le parole dette e udite nel film intrattengono con la versione esposta da Bolaño, quasi coincidenti.

Attraverso questo escamotage il regista recupera la figura dello scrittore cileno e inserisce, dissimulandolo, il suo discorso in un momento clou del film, un momento che potremmo definire decisivo per l'effetto che sortirà nella vita, tanto personale quanto professionale, della protagonista.

Un altro personaggio sacrificato nel film è Maria Ferré. Trueba decise di tagliare le scene in cui appare l'anziana donna perché il film sarebbe stato troppo lungo (almeno quindici minuti in più rispetto ai centoventi della durata totale). Non solo non appare la testimone reale che ospitò Sanchez Mazas e gli amici del bosco nella sua casa di Can Borrell, nei giorni successivi alla fucilazione nel Collell, ma sono state eliminate anche le scene che ricostruiscono i fatti, interpretate da una giovane attrice, Marta Marco, figlia dell'attore Lluís Marco che a teatro presta il volto e la voce a un redivivo Sánchez Mazas. È tuttavia curioso che in nessuna occasione si menzioni il nome di Maria Ferré, il cui intervento, sebbene non rappresentativo come quello degli amici del bosco, risparmiò a Sánchez Mazas le sofferenze e i disagi causati da una lunga peregrinazione in luoghi impervi e sconosciuti.

In compenso, vengono inserite delle scene che non sono presenti nel testo originale, che piuttosto che incentrarsi sulla figura del falangista e sulla sua esperienza,

raccontano la vita personale della protagonista e il suo rapporto con Conchi e alcuni altri personaggi.

2.5 Il recupero della memoria

La ricostruzione del vagabondaggio di Sánchez Mazas nei giorni successivi al 30 gennaio viene affidata a tre mezzi: il diario personale del falangista che riporta alcune informazioni relative alla sua prigionia e all'incontro coi tre giovani disertori dell'esercito repubblicano; i documentari dell'epoca e quelli fittizi che raccontano i momenti della fuga dal punto di vista del prigioniero; le testimonianze di Sánchez Ferlosio, Jaume e Joaquim Figueras e di Daniel Angelats che aiutano Lola a mettere insieme i pezzi del puzzle e scrivere il *relato*.

Come avviene nel romanzo, questi documenti costituiscono una fonte indispensabile per indagare nelle pagine del passato prossimo della Storia spagnola, e scavare nella memoria di chi ha contribuito a scrivere quelle pagine.

Il taccuino è quello originale, scritto a mano dal falangista, gelosamente custodito da Jaume Figueras dopo la morte di suo padre. Lola lo studia attentamente, lo legge e lo rilegge, ossessivamente, cercando di decifrarne la calligrafia, sperando che tra le righe scritte in maniera frettolosa e nervosa si nasconda un dato o un nome che le sveli all'improvviso la verità sui fatti del Collell. Ma nel taccuino manca una pagina, che è stata strappata, interrompendo la logica continuità delle informazioni. Nella mente di Lola balenano le domande sul chi e sul perché la pagina sia stata strappata. Con l'ausilio del diario del falangista, Lola si metterà finalmente al lavoro, portando a termine il lavoro di recupero della memoria, tanto significativo per gli anziani amici del bosco, che Sánchez Mazas aveva abbandonato molti anni addietro.

I resoconti verbali e le testimonianze di coloro che hanno accompagnato il poeta della Falange nelle sue peregrinazioni silvestri restituiscono un'immagine monolitica e incompleta di un falso eroe che in seguito alle disavventure di fine guerra scomparve dalle vite di quei giovani disertori, salvo intervenire celatamente per scarcerare il più anziano e saggio dei tre, Pere Figueras Bahí.

In una scena di pochi secondi che traduce varie pagine del romanzo, Lola e Miquel Aguirre scoprono l'ordine di scarcerazione che Sánchez Mazas firmò nel 1939

per liberare otto prigionieri politici, tra i quali si trovava il suo vecchio amico di Cornellà de Terri. La scena offre lo spunto non soltanto per menzionare un fatto realmente accaduto e infittire la trama con elementi storici che riguardano tanto il potente uomo politico tanto l'umile agricoltore arrestato dai franchisti, e quindi rivelare il rapporto che univa i due, aldilà dei rispettivi ruoli politico e sociale, ma anche per riallacciarsi al tema della scrittura incarnato da Lola. Aguirre le dice infatti «il tuo romanzo ti aspetta», generando una smorfia sul viso della donna che lo spettatore può interpretare come una nota di rassegnazione al compito che lo storico si aspetta che lei adempia.

Sia le testimonianze degli uomini che le note contenute nel taccuino rievocano i momenti della fuga di Sánchez Mazas. In particolare, le versioni degli amici del bosco sono molto simili tra loro, e sono avvolte da un alone di mistero e di leggenda, lo stesso che aveva lasciato interdetto l'autore del romanzo.

Le versioni dei tre differivano, ma non erano in contraddizione tra loro, e su vari punti risultavano complementari l'una all'altra, in modo da permettere di ricomporre, partendo dalle loro testimonianze e colmando in base alla logica e con un po' di immaginazione le lacune, il rompicapo dell'avventura di Sánchez Mazas [*SdS*: 67].

Tali lacune sono appunto colmate con l'ausilio dei supporti video che ricostruiscono alcuni momenti della prigionia di Sánchez Mazas, quelli relativi alla sua scampata fucilazione e alla sua fuga nei boschi. Solo una scena riassume l'ultimo periodo di reclusione sulla nave Uruguay, il momento in cui Sánchez Mazas viene trasferito con la corriera nel santuario del Collell, nella regione di Bañolas.

Uscendo da Barcellona per imboccare la strada dell'esilio, lo spettacolo diventa apocalittico: una massa di uomini e donne e vecchi e bambini atterriti, di militari e civili mescolati alla rinfusa, trascinandosi dietro bagagli, materassi e vettovaglie, (...). La carovana procede con esasperante lentezza. Ogni tanto si blocca; e c'è sempre qualcuno che, con un misto di stupore, odio e infinita stanchezza, guarda fisso gli occupanti della corriera (...) [*SdS*: 93].

Le scene non possiedono una consequenzialità lineare, - non viene mostrata ogni singola tappa del trasferimento di Rafael Sánchez Mazas al santuario - ma vengono montate inframezzando quelle di Lola, di modo che il flusso di informazioni risulta

discontinuo, a tratti incompleto. Il montaggio riflette la confusione della protagonista, che sta cercando di ricomporre il rompicapo con l'aiuto dei dati che possiede. Lo spettatore vede ciò che la donna immagina sia successo. In questo momento del film, il punto di vista di Lola e quello di Sánchez Mazas coincidono, perché lei riscrive la vicenda rifacendosi alle testimonianze reali e ai racconti di coloro che l'hanno conosciuto, e che si sono a poco a poco appropriati della sua versione dei fatti – dagli amici del bosco, a Trapiello, al figlio Chicho.

Nessuno dei documentari presenti in questa sezione è completamente originale, ma tutti sono stati ritoccati digitalmente per potervi inserire la performance del camaleontico attore che interpreta Rafael Sanchez Mazas, Ramon Fontseré. Egli non appare solo nel falso No-Do, ma anche nelle foto che originariamente ritraggono il vero volto del falangista, presenti nei quarti di copertina dei suoi romanzi, tra le pagine del libro di Andrés Trapiello, *Las armas y las letras*, e nei quotidiani dell'epoca.

Il personaggio storico è fisicamente “tradotto” nel mezzo cinematografico dove assume nuove fattezze e una voce diversa, sebbene perfettamente simulata dall'attore.

2.6 De amicitia: Conchi e Miquel Aguirre

Dei personaggi del film di Trueba che mantengono una forte affinità con quelli descritti da Cercas, Conchi e Miquel Aguirre sono tra i più fedelmente “tradotti”. Ho scelto di dedicare un capitolo a parte all'analisi di questi due personaggi perché, oltre a ricoprire un ruolo capitale nel libro, nel film acquistano uno spessore drammatico che infittisce la trama, assumendo alcune proprietà che aiutano a definire il carattere della protagonista. Inoltre, grazie all'intervento di Conchi e Aguirre in alcune scene chiave del film, si delinea un importante aspetto più volte sottolineato nel libro, probabilmente il fine ultimo di questo: la scoperta della scrittura come mezzo che permette all'individuo di perpetuare l'immagine sua e degli altri nell'opera letteraria.

Conchi incarna un modello femminile diametralmente opposto al personaggio di Lola: è genuinamente disinibita, chiacchierona, sicura di sé, dotata di un senso dell'umorismo sarcastico e carico di doppi sensi, una donna che non ha paura di spogliarsi di fronte agli altri, metaforicamente parlando; è procace e sensuale, e veste in

maniera provocativa, quasi volgare. Con il nome d'arte di Cassandra, conduce un programma di lettura delle carte nella televisione di Girona. È la veggente, la donna intraprendente che vede il futuro, contrapposta all'intellettuale pessimista tormentata dal passato, in continua lotta con il presente. Inoltre, Conchi è la possente incarnazione della tentazione fisica che destabilizza l'equilibrio personale e morale della scrittrice.

Si può interpretare l'incontro sul treno come l'inizio dell'amicizia tra Lola e Conchi. L'elemento dell'amicizia si inserisce nella trama come uno spiraglio di luce che riscatta Lola dal suo stato depressivo, e contemporaneamente funge da motivo scatenante che velocizza il ritmo dell'azione, rendendola più corposa e drammaticamente più avvincente. Nel capitolo precedente, abbiamo detto che il momento in cui Lola incontra Conchi sul treno per Barcellona è il detonante, ossia la scossa che mette in moto il prologo della subtrama e che prepara l'azione fino al punto di svolta. Per quanto riguarda la trama secondaria, ossia la relazione con Conchi, la sceneggiatura segue un percorso diverso rispetto a quello stabilito da Cercas nel romanzo. Qui infatti il protagonista sta insieme a Conchi – il cui nome d'arte è Jasmine – già nel momento dell'incontro con Aguirre e dell'intervista con gli “amici del bosco”. Nel libro inoltre si racconta di un viaggio che i due fanno a Cancún, per festeggiare i nove mesi insieme, episodio soppresso nella versione di Trueba. Ciò che invece è aggiunto nel film è la scena a casa di Lola, nella quale Conchi, ebbra di allegria e di *margaritas*, tenta di sedurre l'amica. È una situazione particolarmente delicata, dal forte impianto cinematografico, che costringe lo spettatore ad assaporare la sensuale suspense che aleggia nei silenzi e negli sguardi delle due donne. Il momento clou si interrompe quando Conchi sta per baciare Lola, lasciando lo spettatore particolarmente deluso.

Inoltre, il momento dell'incontro privato con Conchi rappresenta l'occasione per affrontare il delicato argomento della carriera di scrittrice di Lola. Il “primo” libro della protagonista, pubblicato dalla casa editrice Tusquets, si intitola *El inquilino de mi cuerpo*; è lo stesso libro a cui fa riferimento Aguirre, «il tipico libro di fine adolescenza», del quale commenta le scene di sesso, “molto dettagliate e abbondanti”. Con questa battuta il regista si concede una licenza poetica che più che omaggiare i primi romanzi di Javier Cercas, è, a mio parere, una citazione ironica del suo penultimo romanzo, *Quattro amici*, nel quale si raccontano le avventure estive, comprese quelle sessuali, di quattro giovani uomini terrorizzati dall'idea di diventare adulti.

Nel romanzo, Cercas^o dice che Conchi possiede una copia di tutti i suoi libri, «premurosamente rivestiti da una copertina di plastica trasparente» [SdS: 46], nonostante non sia una vorace lettrice degli articoli scritti dal suo compagno “intellettuale”. Quando Cercas^o, durante una cena, annuncia che scriverà un *relato real* sulla vita del falangista Sánchez Mazas, Conchi reagisce nella sua peculiare maniera, esordendo con un “¡de puta madre!” che richiama l’attenzione di tutti i presenti nel ristorante.

La Conchi del romanzo e quella del film non approvano la scelta di dedicare un libro a un “facha”:

Certo che mettersi a scrivere di un fascio, con la quantità di ottimi scrittori rossi che ci sono in giro! Garcia Lorca, per esempio. Era rosso, no? [SdS:65]

Al di là dei modi grossolani coi quali la donna cerca di dissuadere i due Cercas dai loro intenti letterari, rimane indubbiamente prezioso il suo contributo al momento di scovare il vero protagonista di quel lontano episodio.

Miquel Aguirre è lo storico impiegato nel Municipio di Banyoles che si mette in contatto con Lola dopo la pubblicazione dell’articolo, “Un segreto essenziale”. La giornalista riceve tre lettere dai lettori del giornale, che richiamano, soprattutto nel tono e nello stile, le tre lettere che ricevette Javier Cercas^o. Una recita: «Come si permette di paragonare il grande poeta Antonio Machado a un fascista come Sánchez Mazas», dove nel libro il giornalista veniva accusato di insinuare che se il poeta siviliano si fosse trovato a Burgos durante la sollevazione, si sarebbe schierato con i franchisti. Della seconda, che nel romanzo è firmata da Mateu Recasens, che accusava Cercas^o di “revisionismo”, Lola legge solo i “saluti”: «Al diavolo la Transizione, e lei!» La terza, dove si fa riferimento a un altro superstite della fucilazione del Collell, è quella che la colpisce più di tutte. Lola incontra Miquel Aguirre nello stesso ristorante dove avviene l’incontro “letterario” tra Cercas^o e lo storico, nonché segretario del sindaco di Bañolas: il Bistrot.

Ma vediamo la scena in dettaglio. Lola entra nel ristorante dove Miquel Aguirre la sta aspettando, seduto a un tavolino:

LOLA: Che idiota! Non sapevo come ci saremmo riconosciuti.

AGUIRRE: Tu sei famosa, hai scritto un libro. Io l’ho letto.

L: Eri tu?

A: Il tipico libro di fine adolescenza. Ricordo che le scene di sesso erano molto dettagliate e abbondanti. Però mi è piaciuto, mi è piaciuto. Non hai pubblicato nient'altro? [SdS – DVD: 12']

Quindi Aguirre mostra a Lola il libro di Pascual Aguilar, *Yo fui asesinado por los rojos*. Nel libro Cercas^o parla di fotocopie, mentre nel film appare un copia rilegata dell'autobiografia «un po' fascista» di Aguilar, fervente sostenitore della Falange e unico superstite, insieme a Sánchez Mazas, della fucilazione nel Collell. Nel film, Miquel Aguirre pronuncia una frase che Aguilar ripete in continuazione nel suo libro, e che attribuisce a José Antonio Primo de Rivera: «alla fine, è sempre un plotone di soldati che salva la civiltà». In questa scena, avviene la sintesi di due momenti successivi: Aguirre riporta verbalmente i commenti del Cercas^o letterario sul libro di Aguilar, “appropriandosi” del riferimento al colpo di stato del febbraio del '81 che nel romanzo non viene citato durante il pranzo al Bistrot. Il narratore onnisciente prende il sopravvento sul discorso, inserendo un “cameo”, della durata di circa tre secondi, una microscena rubata al telegiornale della televisione spagnola TVE, dove si mostra il tenente colonnello della Guardia Civil, Antonio Tejero, mentre spara un colpo di pistola nel Congresso dei Deputati. Con l'inserimento di questo frammento, si crea una potente relazione tra presente e passato, e tra realtà e finzione. Non è semplicemente un *flash-back*, il richiamo, mediante immagini, di un avvenimento passato; è una delle tante dichiarazioni di come il film, seguendo l'esempio del romanzo, prenda spunto da elementi della realtà e da altri appartenenti al mondo della finzione cinematografica, e li mescoli per dare vita a una trama ibrida che situa i fatti in una dimensione temporale concreta, esatta.

A differenza del libro, dove le disquisizioni di Miquel Aguirre sugli ultimi giorni della Guerra Civile occupano varie pagine, nella versione di Trueba lo storico parla soprattutto di Líster, colonnello del Quinto Corpo d'Armata dell'Ebro, «ossessionato dall'idea di proseguire una guerra già persa» [SdS-DVD: 14'23"]. Aguirre non è certo che sia stato Líster a ordinare il fuoco sui prigionieri, fatto che lo stesso comandante smentisce nella sue memorie, *Nuestra guerra*, titolo citato solo nella versione letteraria di *Soldados*. Javier Cercas^o, pur sprovvisto delle nozioni storiche e geografiche che Aguirre gli fornisce durante la conversazione, sembra possedere una maggiore conoscenza dei fatti rispetto a Lola, nonostante i due Cercas condividano la stessa

visione della storia, che definiscono “romanzesca”. Per entrambi i protagonisti, il momento dell’incontro con Aguirre presuppone l’inizio di una nuova fase della loro vita, personale e professionale. Aguirre è il personaggio che smuove il detonante e provoca il primo punto di svolta, vale a dire l’apparizione, inaspettata, degli “amici del bosco”, che Rafael Sánchez Ferlosio aveva menzionato durante l’intervista di Cercas°. In effetti, nel film si dà un’altra versione dei fatti. Non potendo avvalersi della presenza sul set del figlio del falangista, Lola parte svantaggiata rispetto al protagonista del libro, e le mancano varie tessere perché il mosaico sia completo. L’esistenza degli “amici del bosco”, dei quali le parla Miquel Aguirre, desta la sua curiosità per una vicenda che già credeva archiviata in seguito alla pubblicazione di “Un segreto essenziale”.

A questo punto, mi sembra interessante soffermarmi sulla conclusione di questa scena. Nel romanzo, così come nel film, Aguirre dà a Cercas° il numero di telefono di Jaume Figueras, figlio di Pere Figueras, uno degli “amici” di Sánchez Mazas; poco prima di congedarsi, gli chiede:

«Cosa pensi di fare con tutto questo?» (...)

(...)

«Con cosa?» (...)

«Con la storia di Sánchez Mazas.»

Io non pensavo di farci niente (ero semplicemente incuriosito da quella vicenda), quindi fui sincero.

«Niente?» (...) «Credevo stessi pensando di scrivervi un romanzo.»

«Non scrivo più romanzi» risposi. «Per di più, questo non è un romanzo, ma una storia reale.» [SdS: 33]

L’ultima affermazione, dove si fa riferimento alla “storia reale”, viene scartata nella sceneggiatura, e sostituita da un’eloquente immagine di Lola che si allontana verso il ponte, sotto un’intensa pioggia di marzo.

2.7 Lola e la Guerra Civile

Sin dal principio, ho voluto porre l'accento sul carattere intimista del film di Trueba. Il recupero di un episodio del passato appartenente al periodo della Guerra Civile scatena una serie di reazioni in Lola. La pubblicazione di un articolo su un giornale la mette sulle tracce di Rafael Sánchez Mazas, degli amici del bosco e di un momento della storia di Spagna per il quale non aveva mai sentito interesse.

Nella terza scena del film, vediamo Lola impegnata in una conversazione via internet con il caporedattore del giornale. Egli le affida un articolo sulla morte di Machado, che prevede una retrospettiva sulla Guerra Civile. Lola accetta l'incarico con rassegnazione. Il suo atteggiamento è molto simile a quello di Javier Cercas^o che, prima dell'incontro con Sánchez Ferlosio, non sapeva molto di più della Guerra Civile che della battaglia di Salamina. Secondo il capo redattore del giornale, a nessuna donna, inclusa Lola, interessa il passato⁶⁰; al che lei risponde che suo padre, affetto da demenza senile, potrebbe dire una cosa del genere. La differenza fra Lola e Javier Cercas^o è che quest'ultimo, prima di scrivere "Un segreto essenziale", aveva già sentito parlare della fucilazione di massa del gennaio del '39, circostanza che l'aveva colpito profondamente e l'aveva spinto a leggere l'opera di Rafael Sánchez Mazas, che nel film viene menzionato per la prima volta nell'articolo di Lola. Il processo di indottrinamento ideologico della scrittrice avviene con ritardo rispetto a quello del narratore intraomodiegetico del romanzo, ma non solo per una semplice questione di sesso. All'inizio del film, mancano i presupposti perché la protagonista si interessi al periodo della Guerra Civile spagnola, manca l'intervista chiave a Rafael Sánchez Ferlosio, che nel libro funziona quasi come il detonante. La scrittrice viene introdotta da Aguirre alla scoperta di una vicenda che, sebbene all'inizio non la intrighi, finisce col risucchiarla e catalizzare la sua attenzione. Capisce che la Guerra Civile non è un

⁶⁰ La battuta che il caporedattore pronuncia nel film - "Voi donne siete tutte uguali. Non ce n'è una alla quale le interessi il passato"- appartiene a Félix Romea, uno dei detrattori della "femminilizzazione" di Javier Cercas. La decisione di Trueba di inserirla nella sceneggiatura risponde a una doppia esigenza: dimostrare – non solo al suo amico – che una donna può immergersi nel passato e riportarne a galla fatti oscuri, dimenticati, che si riallacciano al presente e aiutano a decifrarlo; che la passione con la quale una donna si compromette nel difficile e delicato compito di resuscitare il passato è, a volte, più sentita e viscerale di quella maschile, più istintiva però più "fredda".

evento del passato tanto remoto, bensì un conflitto nazionale di appena sessanta anni prima che colpì tutta la popolazione spagnola, e soprattutto le classi più basse. Il padre di Lola era arruolato nelle file dell'esercito repubblicano, particolare che la scrittrice scopre quando costui muore, e lei viene chiamata dalla casa di riposo per raccogliere i suoi effetti personali. Trova una foto datata marzo 1938 che ritrae tre giovani miliziani repubblicani, uno dei quali è suo padre; la scritta riportata sul retro recita: «Cari genitori, il ragazzo sulla sinistra è Alonso. Una granata lo uccise una settimana dopo che venne scattata la foto». Lola non viene scossa dal rinvenimento di un oggetto personale del padre, ma evidentemente comincia a sentire curiosità per la guerra, che direttamente ha coinvolto anche la sua famiglia. La fucilazione di Sánchez Mazas nel Collell e la possibilità di incontrare gli amici del bosco le permettono non solo di addentrarsi nello studio di un avvenimento che fino a poco prima ignorava o non le interessava, ma anche di superare l'ostacolo della sua improduttività e riprendere confidenza con la scrittura, dalla quale si era allontanata per mancanza di stimoli e di entusiasmo. Nella lettura di Trueba, l'analisi di un fatto del passato, che nel film ci viene mostrato attraverso l'inserzione di vari spezzoni di documentari e di altri rielaborati, attualizzati, e di intere sequenze girate con attori, costringe la protagonista a fare i conti col proprio presente e di ritrovare se stessa attraverso l'esercizio della scrittura. La stesura del *relato real* funge da terapia per uscire dal pozzo nel quale era precipitata. Inoltre, come avviene nel romanzo di Cercas, la biografia del falangista – che la lascia completamente insoddisfatta – è un pretesto per mettersi alla ricerca dell'eroe, e dare finalmente un senso al libro che si accinge a scrivere.

Una cosa, a mio parere importante, cambia nel testo di Trueba rispetto a quello di Cercas. Quest'ultimo, alla fine del romanzo, quando si immagina il *relato real* finalmente scritto e completato, afferma: «(...) avrei parlato di Miralles e di tutti loro, senza tralasciarne nessuno, e ovviamente dei fratelli Figueras e di Angelats e di Maria Ferré, e anche di mio padre e persino dei giovani miliziani latinoamericani di Bolaño» [SdS: 209], insistendo sulla necessità di ricordare uno per uno i morti in guerra e di rendere loro omaggio sotto forma di cronaca letteraria. Miralles incarna per Cercas la figura mitica dell'eroe e quella, affettiva, del padre ritrovato. Lo scrittore, durante l'incontro con Miralles, si sorprende della somiglianza tra i due uomini, probabilmente coetanei, e riflette sul fatto, tutt'altro che fortuito, che il padre si stia aggrappando al suo ricordo per non morire del tutto. La proiezione della figura paterna nel miliziano si

dà in maniera esplicita, motivata dallo stesso protagonista, mentre la sovrapposizione Miralles/padre di Lola non è così immediata. Nella versione cinematografica di *Soldados* la protagonista non parla mai del padre dopo la sua morte, e tanto meno ne parla con Miralles, con il quale le conversazioni vertono principalmente sui giorni trascorsi dall'anziano nel Collell. Tra le motivazioni che hanno spinto Trueba a cambiare il sesso del protagonista del romanzo c'è l'intensificazione del rapporto padre/figlia, secondo lui particolarmente accentuato nelle sequenze finali del film. Tale rapporto, appena abbozzato nel primo atto, è invece quasi del tutto assente a livello visivo. Nonostante emotivamente Lola possa provare affetto e tenerezza per il burbero miliziano che lei crede responsabile della salvezza di Sánchez Mazas, non ci sono elementi che attestino che quell'uomo sia ai suoi occhi una sorta di padre ritrovato. Non si può tracciare un parallelo tra il sentimento che nutre Cercas nei confronti di Miralles, e quello, più sensibilmente distante, che sente Lola. Il momento dell'incontro nella casa di riposo viene compresso, e del testo originale vengono accorciati e tradotti principalmente i dialoghi che riguardano Sánchez Mazas e il giovane che gli ha salvato la vita, e il commovente ricordo degli amici di Miralles morti giovanissimi in guerra, senza aver provato le cose belle della vita.

Si può a questo punto dedurre una sottile analogia tra i giovani militari che nomina Miralles nel suo accorato discorso e la foto che Lola ritrova nel portafogli del padre: entrambi gli uomini hanno combattuto durante la guerra, ed entrambi hanno perso amici, persone care che “nessuna strada miserabile di nessuna città miserabile di nessuna merda di paese” commemorerà. Nel suo ricordo sopravvive la speranza di non farli morire del tutto, la stessa speranza che anima Cercas a scrivere il suo *relato real* e perpetuare l'immagine dell'eroe portatore della bandiera della libertà. Sul taxi che lo porta alla stazione dei treni, ripensa ai ragazzi di Terrassa, a suo padre, agli amici di Bolaño e decide che scrivere il libro è un dovere morale verso di loro, contro il passare inesorabile del tempo che affievolisce il ricordo di chi non c'è più. La scena dell'abbraccio è essenziale per definire come si è realizzata la corrispondenza con il romanzo. Sia nel libro che nel film il momento in cui Miralles chiede a Cercas se lo può abbracciare è interpretato come un bisogno psicofisico di stabilire un contatto umano, concreto, con un'altra persona, un contatto che sfugge alle leggi che regolano i rapporti padri/figli, ma che si inserisce in un flusso naturale di rapporti interpersonali universali e della costante ricerca da parte degli individui di affetto e comprensione.

Quello tra Lola e il vecchio miliziano, oltre che un ideale abbraccio tra un padre che ha perso l'amore di una figlia e una donna a cui è appena morto il padre, viene spiegato dal regista del film come il commiato di Miralles dalla sua vita sessuale, un ultimo saluto alle donne e ai piaceri della vita. Questo non poteva che essere il momento della climax, che allenta la tensione accumulata durante le quasi due ore di lungometraggio e ci fa sperare che il vecchio Miralles sia l'eroe che Lola – e quindi lo spettatore – cerca.

Se nel romanzo *Cercas* si aggrappa tenacemente alla speranza che egli sia il miliziano che perdonò la vita del falangista, nonostante il secco “no” dell'uomo, nel film il dubbio permane, non completamente sciolto dalla catarsi dell'abbraccio.

Scrive *Cercas*:

Tolse la mano dal finestrino e ordinò al tassista di partire. Poi, bruscamente, disse qualcosa che non riuscì a capire (forse era un nome ma non ne ero sicuro) perchè il taxi aveva cominciato a muoversi (...) [*SdS*: 205].

La versione cinematografica ci mostra invece il taxi che si allontana, e la figura di Miralles – vista attraverso la soggettiva di Lola - che a poco a poco svanisce. A differenza del suo corrispettivo letterario, non pronuncia nessun nome, né agita il bastone prima di varcare il cancello della casa di riposo. La traduzione cinematografica lascia aperti una serie di interrogativi che invece il protagonista del libro è convinto – o si illude – di risolvere, assumendo Miralles come l'eroe – suo malgrado - della storia. Il regista del film non vuole dare per scontato che Lola abbia raggiunto il suo obiettivo, non appaga la curiosità dello spettatore lasciandogli credere che l'uomo sia effettivamente il salvatore della civilizzazione, sognato e rincorso da *Cercas*, ma lo tiene in sospenso, optando per un enigmatico finale aperto.

A bordo del taxi, Lola promette a Miralles che tornerà a fargli visita in compagnia dei suoi amici Conchi, Aguirre e Gastón, e che non permetterà che nessuno si dimentichi di lui. Le ultime parole che la sua voce in off pronuncia sono le frasi introduttive del libro che si appresta a pubblicare: “La prima volta che sentì parlare della fucilazione di Rafael Sánchez Mazas, io ero solo una scrittrice che non scriveva”. Ancora una volta viene messo l'accento sulla sua personale crisi creativa e sul processo di riavvicinamento alla scrittura tramite un fatto storico inizialmente – e apparentemente - privo di attrattiva e di importanza. L'immagine dello scrittore frustrato che al termine di

un lungo viaggio si ritrova solo su un treno, più vecchio ma sicuramente più sereno, per essere riuscito a dare un senso alla sua missione e ritrovare piacere nel fare qualcosa che riteneva una tappa conclusa della sua vita, viene tradotta al cinema con un primo piano di Lola, in silenzio, l'aria stanca, affaticata, gli occhi gonfi per aver pianto poco prima. Un sorriso, a malapena accennato, si disegna sulle sue labbra, e lo spettatore può solo immaginare a cosa stia pensando la scrittrice.

L'ultimo fotogramma, della durata di poco più di un minuto, ci mostra un primo piano del giovane miliziano che balla sotto la pioggia stretto al suo fucile. I movimenti, rallentati, ricordano quelli di una moviola; è una scena che si lega alla sequenza del secondo atto, nella quale Sánchez Mazas racconta a Pere Figueras del miliziano che fece ridere lui e gli altri prigionieri nel santuario, poco prima di essere fucilati. Stavolta però la telecamera riprende solo il volto, allegro, del soldato. Non c'è musica né nessun altro particolare che possa distogliere l'attenzione dal primo piano del giovane. Costui potrebbe essere Miralles, ma l'inserimento della scena lascia aperti vari spiragli di interpretazione. Il miliziano immaginato da Javier Cercas^o porta la bandiera della libertà di Paesi nei quali egli combatte da straniero, un soldato che continua strenuamente, coraggiosamente a combattere per poi finire i suoi giorni dimenticato e solo in una casa di riposo di un Paese straniero, ma che l'ha accolto come un figlio. Lo scrittore non può fare a meno di pensare che Miralles sia quel miliziano e scrive il *relato* spinto dall'entusiasmo di averlo finalmente ritrovato. La frase conclusiva del libro («cammina in avanti sotto il sole nero del finestrino, senza sapere bene dove stia andando, né con chi né perché, senza che gliene importi troppo purché sia in avanti, avanti, avanti, avanti, sempre avanti» [SdS: 210]) potrebbe riferirsi sia al soldato, “impolverato e anonimo”, che porta la bandiera della libertà, sia all'autore e protagonista di *Soldati di Salamina* che al termine di un lungo viaggio ritrova se stesso e la voglia di scrivere, e può pensare al suo libro come un obiettivo finalmente raggiunto. Invece l'immagine cinematografica mantiene un grado di dipendenza non solo con il ricordo di Sánchez Mazas, palesato durante il secondo atto, ma anche con la prima scena del film, che non ho menzionato nella mia analisi. È una scena slegata dalla struttura tripartita del lungometraggio, che non viene innescata dalla memoria dei personaggi né evocata tramite flashback. È indipendente dalla narrazione e dall'azione successive, ma vuole anticipare un'informazione che verrà rivelata e sviluppata in seguito alla pubblicazione dell'articolo di Lola e nel corso del secondo atto.

La telecamera a mano riprende, in piano medio, un ammasso di corpi senza vita, ricoperti di fango, accanto a degli arbusti, quindi indugia sui volti degli uomini a terra e si allontana, perdendosi nella vegetazione. È questa la primissima scena del film, una “licenza poetica” che permette a Trueba – ora narratore onnisciente extradiegetico - di stabilire il suo punto di vista in un momento in cui la protagonista non è ancora entrata nel discorso per condurre il filo della narrazione. L’inserimento di un momento non presente all’inizio del romanzo non compromette lo svolgimento dell’azione principale, anzi lo completa, perché in questo modo lo spettatore possiede una chiave di lettura di un avvenimento che la protagonista tuttora ignora.

Questa scena e quella finale si ricongiungono nel momento in cui il punto di vista del narratore (il regista) e quello del focalizzatore (Lola) coincidono. I due momenti infatti sono semplicemente immaginati e ipotizzati, uno dal narratore extradiegetico che interviene direttamente nel discorso, l’altro dal focalizzatore interno che filtra l’immagine dell’eroe dai racconti degli amici del bosco e di quelli, mediati, di Rafael Sánchez Mazas, l’unico ad aver visto il miliziano. Lola diviene quindi mediatrice intradiegetica di un fatto riportato alla memoria dopo anni di oblio: attraverso la sua immaginazione rivive la “mirada alegre” di colui che si racconta abbia salvato la vita del falangista, nonostante spetti al pubblico, destinatario del messaggio del film, decidere se Miralles sia *quel* miliziano.

Il finale ci costringe comunque a credere che l’anziano, burbero Miralles abbia compiuto un ultimo, bellissimo gesto di pietà nei confronti di un uomo disarmato. Il perdono e la comprensione prevalgono sui sentimenti, insensati, di odio e di vendetta, consegnando allo spettatore un importante messaggio di umanità e di amore per la vita.

L’originalità della lettura di Trueba sta nell’aver dosato sapientemente gli ingredienti del racconto di finzione con quelli, meno malleabili, del resoconto storico, tracciando una linea sottile nella quale il discorso reale e quello fittizio si intersecano e si confondono, in modo che non è più possibile separarli e stabilire quale dei due è subordinato all’altro. *Soldados de Salamina* si muove su due binari paralleli e ben saldi: affronta un argomento di carattere storico dalla prospettiva personale e contemporanea di una donna del XXI secolo, disincantata, disillusa, ma ancora capace di lasciarsi sopraffare dalla necessità di sognare e di sperare che ci sarà sempre un miliziano che all’ultimo momento salva la civiltà.

Parte terza

Un relato real dalla finzione del teatro



3.1 La parola re-citata

Γνωθι Σεαυτόν

Socrate

Fu nell'estate del 2002 quando Joan Ollé, attore e regista di teatro, lesse il romanzo *Soldados de Salamina* di Javier Cercas nella terrazza di un hotel ateniese, a un tiro di schioppo dalle isole greche che costellano l'Egeo. Terminata la lettura dell'ultimo capitolo, "Cita en Stockton", scoppiò in lacrime, ripensando al vecchio Miralles. L'immagine del vecchio miliziano residente nella casa di riposo di Digione, combattente di tante battaglie, difensore della libertà in epoca di soprusi e di repressione, eroe, suo malgrado, del *relato real* di Cercas, iniziò lentamente a ossessionare la sua mente, imponendosi come una figura concreta che richiedeva la sua costante attenzione. Fu così che l'idea di tradurre per il teatro il testo di una delle opere più vendute e celebrate della letteratura spagnola del XXI secolo si convertì in un progetto reale, incoraggiato e applaudito dallo stesso autore del romanzo.

Spinto dalla necessità di condividere con una collettività uno dei "segreti essenziali" che Cercas, attraverso la sua prosa, ci invita a decifrare, Ollé lavorò duramente alla traduzione scenica del *relato real* dello scrittore gironino, collaborando con la sceneggiatrice Julie Sermon. Nell'intento di tradurre il romanzo e non l'argomento, i due rispettarono fedelmente il testo originale, che funse da pre-testo per la messa in scena. Non trattandosi infatti di un testo drammatico tradizionale, ne venne ricalcato lo scheletro – la struttura tripartita - per dar vita a una pièce in tre atti, ognuno dei quali coincise con un capitolo del libro.

Il primo atto ("Las voces del bosque") è concepito come una parte corale, nel quale cinque voci – due femminili e tre maschili – creano una sinfonia di frammenti sconnessi e disordinati che solo successivamente vengono intrecciati dal protagonista per dotarsi di senso. Alcune delle frasi chiave del romanzo, apparentemente prive di logica, si rincorrono e si ripetono ossessivamente, generando un'eco convulsa che sconcerta il detective-scrittore Cercas, allo stesso modo che creano confusione e smarrimento nel pubblico in sala. Protagonisti di questa prima parte della rappresentazione sono tre degli "amici del bosco", Cercas e Conchi, sebbene non sia facile attribuire un'identità e un ruolo univoco a nessuna delle dramatis personae vestite di nero in piedi al centro del palcoscenico. Praticamente immobili, l'espressione

dei loro volti impassibile, a mala pena deformata dallo sforzo articolatorio, pronunciano parole che sono di tutti e di nessuno, parole che invadono lo spazio scenico con una furia incontrollata. L'esperienza del lettore Ollé è trasferita sulla scena dove le parole del romanzo acquistano una forza fisica e un pathos evocativo tali da rendere prescindibile qualsiasi ricorso all'azione. Se infatti una immagine vale mille parole, «una sola parola può valere mille immagini», come ha ripetuto il regista in più di un'occasione. Il coro – una delle parti fondamentali che compongono la tragedia greca, insieme al monologo e al dialogo, tra le altre – è metafora della foresta di voci, musica, ombre e microfoni, uno per ognuno dei personaggi in scena, capaci di rievocare, attraverso le loro voci, le innumerevoli psicosinfonie che tuttora sopravvivono appese agli alberi del bosco che circonda il santuario di Santa María del Collell, testimone muto della fucilazione del gennaio del 1939. A parte l'inserzione di due definizioni del dizionario di María Moliner – una è quella della figura retorica “chiasmo”- , i due sceneggiatori hanno tradotto il testo di Cercas alla lettera, limitandosi a cambiare qualche tempo verbale e a convertire dalla terza alla prima persona singolare (e viceversa) alcune parti del libro.

Un monologo in prima persona occupa infatti il secondo atto della pièce, intitolato “Memoria de ultratumba”. Il *relato real* di Cercas, “Soldados de Salamina”, biografia romanzesca dello scrittore Rafael Sánchez Mazas, è convertito in un monologo pronunciato dallo stesso falangista. Cambia il punto di vista, la prospettiva, ma il testo rimane invariato. Javier Cercas rimase piacevolmente colpito nel vedere Sánchez Mazas, tornato dall'aldilà come un fantasma, raccontare la sua vita, dal giorno della sua nascita al momento della sua morte. Afferma di aver fatto politica ma di averla sempre disprezzata; confessa di aver esaltato valori come il coraggio e la lealtà ma di aver sempre esercitato la codardia e il tradimento; per un canto della Divina Commedia sarebbe stato capace di cambiare tutto il Cattolicesimo, nonostante predicasse una fervente fede religiosa. Al suo funerale assistettero poche persone, e non fu grande la gloria che spettò al suo nome, col quale venne ribattezzata una viuzza della sua città, Bilbao. Con voce ferma e stentorea, "el falangista más antiguo de España" non vuole commuovere il suo auditorio; non cerca di giustificarsi, sebbene si avverta una nota di orgoglio nelle parole che pronuncia, e risuoni, lontana, l'eco di un'impronunciabile *mea culpa*. Giudice di se stesso, reo confesso armato solo della voce e della memoria, Sánchez Mazas si chiede perché, in quella fredda mattina di

gennaio di sessant'anni prima, il miliziano non gli sparò. I quattro "escribientes" seduti in fondo al palcoscenico lo aiutano a ricordare quanto è avvenuto. All'improvviso, tutti tacciono. Irrompe la voce di Joan Manuel Serrat che canta "Suspiros de España", a cappella. È un momento di intensa drammaticità e di malinconia. Le luci di Lyonel Spycher disegnano una bandiera spagnola: due bande rosse e una gialla si stagliano alle spalle del falangista, i colori della patria che egli ha tanto amato, tanto da condannarla a una feroce orgia di sangue, brillano insolenti nel buio silenzioso della sala. Il monologo di Sánchez Mazas, riproduzione fedele del secondo capitolo del libro di Javier Cercas, coincide con il nucleo della rappresentazione, parte centrale della tragedia secondo Aristotele, che egli definisce come «la parte che va dal prologo fino al momento a partire dal quale ha luogo il passaggio dalla felicità alla disgrazia o dalla disgrazia alla felicità»⁶¹.

Sebbene, paradossalmente, tutto il nucleo sia carente di azione, giacché predomina l'oralità sul movimento del corpo, sulla prossemica e sulla mimica facciale, la voce di Sánchez Mazas è capace di rievocare le immagini del passato, che danzano, come spettri senza volto, sulla scena, accanto a lui. La forza dell'opera teatrale di Joan Ollé sta nell'aver convertito il soggetto (passivo) del *relato real* in enunciatore (attivo) della sua propria vicenda; una scelta magistrale che permette al pubblico di conoscere intimamente l'individuo Rafael Sánchez Mazas, l'uomo che si cela dietro la maschera del politico, del letterato, del teorico della Falange Española. L'attore che interpreta Sánchez Mazas a teatro, Lluís Marco, ha sottolineato l'importanza di dare spessore umano a un personaggio storico tanto contraddittorio che è necessario conoscere e comprendere prima di giudicare e condannare. La sua condotta e la sua morale dimostrarono quanto egli fosse accecato dalla passione di vedere attecchire in Spagna un'ideologia malsana come quella fascista, della quale aveva visto gli albori nella sua amata Italia. Ciononostante, non riuscì a sottostare alle regole del tanto elogiato e atteso Caudillo, e quando costui ordinò di destituirlo dalla sua carica di ministro senza portafoglio, Sánchez Mazas non si oppose alla decisione di Franco. Il destino aveva fatto di lui un uomo di cultura, un buon poeta, ma non un grande poeta, uno scrittore innamorato del Classicismo e del Rinascimento italiani, che vinse la guerra, ma perse la storia della letteratura (Trapiello dixit). Non l'aveva dotato di prestanza fisica né di

⁶¹ ARISTOTELE, *Poética*, Icaria Literaria, Barcelona, 2000; p. 52.

spirito combattivo; la sua scarsa inclinazione all'azione era compensata dall'uso retorico della parola, la sua unica arma, sempre e solo difensiva. E con la sua arte era stato capace di coniare il verbo perfetto che spingesse i giovani spagnoli a combattere strenuamente per ideali che egli e la sua cerchia di amici e intellettuali avevano innalzato a capisaldi della vita politica, culturale e religiosa della nazione. Latitante durante gli anni della guerra civile, preso prigioniero a Barcellona, quindi fucilato nel Collell, sul finire del conflitto, Rafael Sánchez Mazas si tenne a distanza dai fronti e dalle trincee, osteggiando la violenza che egli stesso aveva contribuito a generare. Con la poesia, scrisse una delle pagine più tristi della storia spagnola; con le parole - non sue! - è ora chiamato dall'aldilà a pronunciarsi in merito alle sue responsabilità e agli errori commessi in vita. La morte non cancella il passato; si limita a distendervi sopra un velo, ammorbidendone i contorni, camuffandone il profilo. La presenza spettrale di Sánchez Mazas sul palco è la dimostrazione che la memoria - in questo caso, la sua - può risollevarne il velo del passato per riportare alla luce fatti che si erano dimenticati o che erano semplicemente passati sotto silenzio. Il potere drammatico della parola ben detta è più efficace della rappresentazione scenica della fucilazione nel santuario di Santa María del Collell.

Il ruolo di Sánchez Mazas è forse il più teatrale di tutti. Studiando il video conservato nell'archivio della Cineteca di Catalogna, si ha il sospetto che il resoconto delle sue peripezie belliche è talmente ben orchestrato e la sua espressione tanto serena e rilassata che si ha l'impressione che stia recitando la storia «anziché narrarla, come un attore che stia interpretando un ruolo sul palcoscenico» [SdS: 39]. Per tutto il primo e il secondo atto, un telo trasparente separa il palcoscenico dalla sala. La sua presenza non ostacola la visione della rappresentazione, ma le conferisce una nota di mistero, di ambiguità, che permarrà fino alla metà del terzo atto, quando, caduto il telo, si produrrà il momento dell'anagnorisis, il riconoscimento della verità da parte dello scrittore: l'incontro con Miralles. Il terzo atto - coincidente con il terzo capitolo del libro e con la risoluzione del conflitto iniziale - è inaugurato da un breve monologo di Cercas che, insoddisfatto e abbattuto, si chiede cos'ha sbagliato nella stesura del *relato real* e qual sia la chiave perché questo funzioni. Guardando il pubblico negli occhi, parla dei suoi incontri con Roberto Bolaño, della necessità di trovare un "eroe", di Antoni Miralles. Decide quindi di recarsi alla casa di riposo di Digione dove costui risiede, convinto che l'incontro gli offrirà la soluzione dell'enigma che lo perseguita dal principio del primo

atto. "Conversation aux Nymphéas" sfrutta la struttura del dialogo mediante il quale l'autore si prefigge di svelare il "segreto essenziale" che sta alla base della ricerca di Javier Cercas. Due uomini, un ricercatore e un ricercato, si ritrovano a parlare della Guerra Civile spagnola e dell'ontologia dell'eroe da due prospettive simmetricamente opposte: quella entusiasta dello scrittore Cercas che sta scrivendo un *relato real* sulla fucilazione di Rafael Sánchez Mazas, e quella disillusa e amareggiata del vecchio miliziano, secondo il quale non esistono eroi, tutti morti in battaglia. Oltre a Cercas e Miralles appare in scena suor Françoise, l'infermiera che si prende cura dell'anziano. La presenza della suora all'interno della narrazione può essere letta come elemento di caratterizzazione del personaggio Miralles, un uomo solo, che ha perso l'amore della moglie e della sua unica figlia, a cui non rimane che l'affetto casto di una giovane suora. Il Miralles della traduzione di Ollé sta su una sedia a rotelle, simbolo della vecchiaia, nonché della difficoltà, in senso metaforico, di reggere il peso degli anni e delle battaglie che gravano su di lui, impresse nelle cicatrici che marcano il suo volto.

Quasi tutti i dialoghi che compongono il capitolo "Cita en Stockton" sono stati riportati sulla scena, concentrandosi principalmente sulla narrazione che fa Miralles degli ultimi giorni della Guerra Civile, quelli della difficile ritirata dell'esercito repubblicano verso la frontiera francese. Il tono dell'anziano è grave, corrucciato, sarcastico, poco propenso ad assecondare il genuino entusiasmo che anima Cercas. Gli anni della guerra sono lontani, ma bruciano ancora, e Miralles non ama parlarne, come se il loro ricordo risvegliasse i fantasmi sonnambuli di tutti i soldati morti senza che nessuno si preoccupasse di innalzare una lapide in loro memoria. «Non ci sono eroi vivi, giovanotto», è la caustica risposta di Miralles alla timida richiesta di Javier Cercas. Una risposta che non frustra la speranza dello scrittore, sempre più deciso a "smascherare" il suo eroe. Ciononostante, l'anziano non si lascia incantare dai sogni di gloria del Nostro e prosegue tenacemente, ostinatamente per il cammino intrapreso, non cedendo alle romantiche lusinghe dello scrittore che accoglie il secco "no" di Miralles come un ironico e umile "sì". L'immagine del soldato anonimo, che porta la bandiera di un Paese che non è suo ma che rappresenta l'unione ideale di tutti i paesi liberati dall'oppressione e dai fascismi, si fissa alla fine del terzo atto, evocata dai pensieri a voce alta dello scrittore. Quell'eroe che Miralles, restio alle celebrazioni e agli allori, non accetta di diventare, è consacrato e reso immortale dalla letteratura di Javier Cercas. A poco sarebbero valse le proteste del vero Antoni Miralles, morto nel

1992, di entrare a far parte della storia ufficiale, insieme ai suoi amici morti senza provare le cose belle della vita, eroi anonimi di tutte le battaglie, di tutte le epoche.

Javier Cercas diede carta bianca al regista per la traduzione di *Soldados de Salamina*. «Fa ciò che vuoi», gli disse durante un pranzo di lavoro al ristorante “La Penyora” di Girona, dichiarando successivamente di non sentirsi assolutamente tradito dall'adattamento di Ollé.

L'opera teatrale, inserendosi nel filone del teatro-documento, rispetta la letterarietà del romanzo, mantiene un legame molto forte con questo, eppure se ne allontana, reclamando una propria indipendenza, un'autonomia che nasce dal concepire la narrazione e il tempo del discorso in maniera del tutto nuova, reinterprelandoli. Le scelte scenico-drammatiche di Ollé, dalla concezione del coro all'essenzialità della scenografia, al carattere sobrio della rappresentazione chiariscono la sua visione della lettura del romanzo di Cercas. Quest'ultimo ha creato un'opera ibrida, che racconta un episodio della Storia attraverso il linguaggio della finzione letteraria, intercalando nelle pagine del romanzo la sua esperienza di scrittore che vive la scrittura in prima persona. È chiaro il ruolo che assume la letteratura nell'opera di Javier Cercas: un "viaggio" attraverso il quale lo scrittore conosce la vita e impara a conoscere se stesso, scoprendosi alla fine più vecchio e affaticato.

Ciononostante, l'unico “capitolo” che ha subito i tagli e le modifiche più evidenti è sicuramente il primo, “Las voces del bosque”. Le frasi vengono rubate dal loro contesto originale, amalgamate insieme e trasposte nel copione dove il nuovo ordine imposto dal regista – più che di ordine dovremmo parlare di ricollocazione spaziale di precisi elementi del testo – contribuisce a dare risalto alle ossessioni del protagonista.

Il testo viene ridotto, adeguato al linguaggio del sistema d'arrivo, dove diviene altro rispetto all'entità appartenente al sistema letterario d'origine. Durante il passaggio traduttivo, il testo si arricchisce di elementi che mancavano o semplicemente soggiacevano, silenti, alla struttura dello stesso. Uno di questi è il monumentale leitmotiv "Suspiros de España", ripresa in chiavi diverse da vari interpreti (Xavier Albertí, Lluís Cartes, Serrat, più una versione eseguita dalla Banda Sinfónica de Madrid) che, oltre a sottolineare l'importanza simbolica del *pasodoble* all'interno del romanzo, diventa la suggestiva e potente personificazione di un ideale e misterioso eroe.

A differenza di quanto avviene nel film, dove si interviene nel corpo della parola (il segno) per plasmare l'immagine corrispondente (referente), non vengono soppressi personaggi del romanzo – al limite vengono nominati, come nel caso di Bolaño, nel terzo atto, ma non eliminati a priori -, mentre le scene non rappresentate vengono narrate o brevemente descritte dalle *dramatis personae* sul palco. Se il cinema può fare affidamento su abili strategie narrative, quali il flashback e il flashforwards, la voce off e quella over screen, il montaggio e le dissolvenze, il linguaggio teatrale si sviluppa e si organizza in base allo spazio e al tempo concessi dalla rappresentazione. C'è da fare un'ulteriore considerazione: il carattere effimero della rappresentazione, la dipendenza dell'immagine teatrale in relazione all'atto ricettivo, contrastano con l'immagine filmica che, una volta fissata sulla pellicola, è indipendente dal momento della sua esecuzione⁶². Del prodotto cinematografico, lo spettatore può fruire in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento della giornata; la stessa cosa avviene per un romanzo. La parola impressa sulla pagina o le immagini di un film non si trasformano in relazione al tempo e al luogo, ma cambia la loro ricezione da parte del lettore e dello spettatore. Invece, la rappresentazione teatrale di un'opera è potentemente vincolata allo spazio scenico che la ospita, dove basta un abbassamento della voce degli attori, una battuta detta con un tono diverso o una luce fuori posto per renderla un'esperienza ricettiva unica e irripetibile.

L'unico parallelismo che, secondo Helbo, si può tracciare tra cinema e teatro radica nell'atto ostensivo: le immagini teatrali e quelle filmiche condividono la categoria visiva. Tante invece sono le divergenze tra i due media. Nel film, l'intreccio e lo sviluppo della storia hanno il sopravvento sul narratore che infatti, salvo casi particolari, tende a scomparire. L'effetto è quello di conformità al reale che pone il cinema in una dimensione di riproduzione in chiave naturalizzante della vita, dove il teatro ostenta volontariamente i suoi simboli, ponendo l'accento sull'aspetto caricaturale della prossemica e dell'impostazione vocale, quindi l'effetto realistico passa necessariamente in secondo piano.

Nella rappresentazione teatrale di *Soldados de Salamina*, la ripetizione a voce alta dei passaggi più significativi del libro rispecchia la volontà di mettere in scena il romanzo, non il suo argomento *tout court*. La *mimesis* avviene quindi a livello di *logos*,

⁶² André HELBO (1997) in PÉREZ BOWIE, op. cit..

non di azione, la cui unità viene comunque rigorosamente rispettata, attenendosi allo schema argomentale imposto dal *relato real*.

L'opera di Ollé, essendo una lettura fedele del romanzo, è anche una reiterata citazione dello stesso. L'esatta riproduzione della parola scritta, "messa in movimento"⁶³ sul palcoscenico, permette al pubblico-lettore di rivivere l'esperienza della lettura e di non sentirsi "tradito" dalla traduzione intersemiotica del *relato* di Cercas.

⁶³ Uno dei significati del verbo latino "ciēre" è la locuzione verbale "mettere in movimento". La definizione, contenuta nel saggio di Antonio COSTA, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria al cinema*, può essere applicata tanto al mondo del cinema quanto a quello del teatro, anzi, in questo caso sicuramente più azzeccata. Cfr. Ivelise PERNIOLA (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio Editori, Venezia 2007; p. 36.

Conclusioni



Il cinema, come la letteratura, è un'arte narrativa, racconta storie. Le immagini instaurano tra di loro rapporti di causa-effetto che determinano la logica della narrazione, sono le responsabili del discorso filmico sul piano del contenuto, mentre agli elementi della sintassi cinematografica (le inquadrature, i piani, il montaggio, l'illuminazione, il sonoro, ecc) sono affidati i parametri di stilizzazione della forma.

Esattamente come avviene nella stesura di un romanzo, la lavorazione di un film richiede una lunga fase di mentalizzazione della storia: il regista ha in mente ciò che vuole raccontare, e immagina ogni possibile soluzione narrativa. Non ha a disposizione un foglio bianco – non soltanto, almeno – bensì uno spazio reale dove gli elementi scenici e gli attori danno vita a scene e sequenze narrative che svolgono la stessa funzione dei capitoli e dei periodi di un testo scritto. L'autore di un film non scrive con una penna o servendosi di una macchina da scrivere (non sempre, per lo meno!) ma utilizza più strumenti, quali telecamere e macchine fotografiche, per fissare le immagini in movimento di cui si compone la sua scrittura sulla pellicola o sui più attuali e usati supporti digitali.

La lingua con cui si scrive un testo letterario è composta da parole, ed è governata da regole linguistiche, grammaticali e pragmatiche proprie di ogni sistema linguistico naturale. Anche il cinema utilizza vari linguaggi per raccontare una storia, ed è capace, attraverso l'uso combinato di questi, di comunicare idee e messaggi con un'efficacia e una forza a volte maggiori di quelle impiegate dal mezzo letterario. Una delle differenze sostanziali tra letteratura e cinema è il fatto che la prima racconta e descrive le storie servendosi di parole, unità specificamente unidimensionali – nel senso plastico del termine – mentre il secondo mostra gli avvenimenti delle storie, nel loro divenire narrativo ed estetico, traendo vantaggio dalla ricca intersezione dei linguaggi a sua disposizione. La narrazione al cinema si organizza su più livelli - visivo, sonoro, evocativo – laddove l'autore del romanzo costruisce il discorso narrativo sul piano immaginativo. Sta alla sua abilità descrittiva creare una storia più o meno visualizzabile o, per dirla con Jakobson, traducibile per il grande schermo. Non tutti i romanzi possono essere tradotti al cinema – nè, d'altro canto, sarebbe una situazione socialmente, culturalmente ed economicamente accettabile e sopportabile. Ci immaginiamo la settima arte invasa dalle traduzioni intersemiotiche? Sia i romanzi che i film “tratti da” perderebbero di credibilità e di peso artistico, condannandosi vicendevolmente a un assurdo circolo vizioso, nel quale le opere letterarie sarebbero

pubblicate solo in vista della loro traduzione al cinema, che a sua volta si nutrirebbe solo di storie provenienti dalla letteratura. Quest'ultima si spoglierebbe della sua purezza e il cinema si assoggetterebbe, per tradurre storie che altrimenti non sarebbe capace di creare facendo affidamento sui suoi mezzi, unici e inconfondibili. Le due arti sono e devono continuare ad essere indipendenti, sebbene intrattengano frequenti e irresistibili rapporti di contaminazione reciproca. La storia del cinema è piena di ottimi cineasti che si sono abbeverati alla fonte della letteratura, ed è un bene che questa pratica continui e si tramandi alle generazioni future. Pensiamo, ad esempio, a Stanley Kubrick, uno dei migliori registi "letterari" di tutti i tempi il quale ha saputo tradurre con particolarissima e geniale sensibilità artistica opere minori, o poco conosciute al pubblico, oppure non dotate di una caratteristica intrinseca che Groensteen denomina *adaptogénie*⁶⁴, ma che in questa sede preferiamo chiamare traducibilità. Mi viene in mente la traduzione della novella *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler, ricreata nell'opprimente atmosfera della New York anni Novanta che fa da sfondo alle oniriche inquietudini della coppia protagonista di *Eyes Wide Shut*. Ma il discorso vale anche per la versione cinematografica di *Lolita* di Nabokov, considerata da Nicola Dusi una sovrapposizione parziale⁶⁵, e per l'indimenticabile e angosciante psicotriller *Shining*, tratto dal best seller di Stephen King.

Posto che David Trueba non è Stanley Kubrick, al quale il regista spagnolo ha confessato di ispirarsi⁶⁶, non bisogna comunque sminuire né sottovalutare il suo lavoro. La sua traduzione del romanzo di Cercas, oltre che mantenersi fedele allo spirito dell'opera originale, contribuisce a dare una visione più completa della crisi che sta vivendo la protagonista, perfettamente descritta fin dalle primissime sequenze del film.

Ma è nel secondo atto che Trueba dà mostra della sua capacità (e sensibilità) di esaltare tanto la vicenda personale di Lola, quanto quella del falangista, altrettanto difficile e drammatica.

Il *relato real* di Cercas offriva a Trueba un ampio ventaglio di possibilità per riportare alla luce i fatti che lo scrittore narra. Il regista avrebbe potuto ricorrere alla

⁶⁴ Giacomo MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Carocci editore, Roma, 2003; p. 90.

⁶⁵ «La sovrapposizione parziale si limita alla messa in discorso di solo alcuni elementi del testo di partenza e alla soppressione di altri, o alla ripresa delle sole strategie dell'enunciazione.» DUSI, op. cit., p. 288.

⁶⁶ Uno dei "padri spirituali" di *Soldados de Salamina* è *Orizzonti di gloria* (Kubrick, 1957), tratto dal romanzo omonimo di Humphrey Cobb, che Trueba cita più o meno manifestamente nella scena della fucilazione, e in generale nelle sequenze ambientate durante la Guerra Civile.

tecnica del *flashback* e mostrare solo la storia del falangista, partendo da un momento X della sua vita. Così facendo, però, si sarebbe perso il movimento dialettico che lega le vicende dei due personaggi, e il montaggio in parallelo che crea suspense e tensione.

Il regista decide di tagliare tutta la parte precedente il momento dell'incarcerazione nella nave Uruguay e di concentrarsi soprattutto sulla prigionia di Sánchez Mazas e compagni nel carcere del Collell – che sono i fatti che interessano a Lola mentre scrive il suo resoconto. Quindi il regista seleziona le informazioni del testo di Cercas e le accorpa, per procedere con la traduzione delle stesse nella sceneggiatura prima e sulla pellicola poi. Le informazioni vengono selezionate sulla base del loro grado di priorità, e si organizza una gerarchia delle sequenze che dalla meno rilevante conduce alla climax informativa (l'incontro con il miliziano che salva la vita al falangista). Gli elementi selezionati vengono riorganizzati nel discorso filmico, dove troveranno un nuovo ordine, spaziale e temporale. La ricostruzione filmica del *relato* non segue un preciso percorso narrativo, come avviene nel romanzo, dove a una piccola introduzione segue la biografia dettagliata di Sánchez Mazas, cronologicamente ordinata. Questa lettura, se da un lato ci fa pervenire una visione incompleta della storia originale (quella narrata da Cercas nel secondo capitolo del suo romanzo), dall'altro chiarisce le intenzioni comunicative del regista. Secondo lui, non era importante tanto la quantità delle informazioni trasposte, quanto la qualità delle stesse, in relazione con la vicenda personale della protagonista, e subordinate alla scena clou del lungometraggio, l'incontro con Miralles. Nella sua voce e nei suoi occhi, carichi di ricordi, giace il senso profondo delle ultime parole del romanzo («avanti, avanti, avanti, sempre avanti»), che, sebbene non siano pronunciate, il regista è riuscito a tradurre e a valorizzare attraverso il suo personaggio, un individuo profondamente sensibile e generoso che in un momento particolarmente critico della sua vita sceglie il perdono per un uomo «con la camicia di un altro colore».

La traduzione cinematografica di *Soldados de Salamina* è frutto del lavoro di rielaborazione compiuto dal regista, la cui lettura, assolutamente personale, si inserisce in un particolare contesto socio-culturale, dominato da dinamiche storico-politiche che si intersecano e dialogano con le geometrie di pensiero tracciate dall'autore del romanzo.

Tutta la narrazione ruota intorno al personaggio di Lola e al suo “cammino di perfezione”, il quale si delinea progressivamente fino a condurre alla meta finale,

l'incontro con l'eroe, momento che riscatta Lola dalla sua frustrazione e dall'infelicità, e che da solo rende il film di Trueba un capolavoro bellissimo e fondamentale, uno splendido esempio di cinema fatto con la testa ma anche con il cuore.

Appendice

Intervista a Pino Cacucci



A mo' di conclusione, vorrei inserire l'intervista che feci un anno fa al traduttore di *Soldati di Salamina*, lo scrittore e giornalista Pino Cacucci (Alessandria, 1955), uno dei massimi esperti italiani del Cercas pensiero e della sua interessante produzione letteraria. Grazie al suo appassionato lavoro di traduzione, il pubblico italiano ha potuto conoscere ed amare un'opera che altrimenti sarebbe stata fruita solamente dagli studiosi di letteratura spagnola. Le parole di Cacucci sono illuminanti per comprendere l'importanza e l'attualità di un romanzo che deve il suo successo soprattutto all'originalità dell'approccio con il quale l'autore ha affrontato un argomento delicato e controverso come quello della Guerra Civile spagnola.

Iniziamo dal principio. Com'è venuto a conoscenza del romanzo di Javier Cercas? Conosceva già l'autore e le sue opere prima di tradurre *Soldados de Salamina*?

La traduzione di *Soldati di Salamina* mi è stata affidata da Guanda e allora non conoscevo Cercas. Da lì in poi sono diventato il suo traduttore in Italia, sono seguiti i libri *Il movente* e *La velocità della luce* (pubblicato in Italia da Guanda, ndr); ora sto traducendo un altro suo romanzo, *El vientre de la ballena* (tradotto in Italia con il titolo *La donna del ritratto*, ndr).

Cosa l'ha spinto a tradurre il romanzo di Cercas? E cosa le ha dato, da un punto di vista umano, storico, culturale, questo libro?

Soldati di Salamina ha il pregio di uno sguardo distaccato su quegli eventi tragici, assumendo il punto di vista di un franchista considerato un "intellettuale", ma verso la fine del romanzo, l'autore si rivela capace di trasmettere emozioni profonde, dando vita al personaggio del vecchio combattente repubblicano, e confesso che quel capitolo rende, da solo, un capolavoro l'intero libro.

Durante il periodo in cui stava lavorando alla traduzione del romanzo, ci sono state delle letture che l'hanno aiutata a trovare il giusto "mood" per concentrarsi sul suo lavoro?

In quel periodo no, perché la guerra di Spagna è un mio interesse da sempre, ne ho scritto in vari libri miei e ne ho letti a non finire. Dunque, mi trovavo perfettamente a mio agio sull'argomento.

Nonostante lo stile di Cercas sia lineare e asciutto, ed egli sia uno scrittore capace di sciogliere anche i nodi narrativi più intricati grazie all'uso di una lingua pulita e semplice, ci sono state comunque delle parti che lei ha trovato più difficili da tradurre? Come ha superato le eventuali *impasses*?

Non ho incontrato particolari difficoltà in questo libro, mentre in altri Cercas ricorre a uno stile diverso, dai periodi più lunghi e complessi, che richiedono maggiore attenzione della ricostruzione.

Sentiva spesso l'autore mentre traduceva *Soldados*? Di cosa parlavate?

Mantengo una fitta corrispondenza via posta elettronica con Javier ogni volta che traduco un suo libro, e ormai il nostro è un rapporto di amicizia (come mi accade con tutti gli autori che traduco, del resto). Mi piace chiarire ogni minimo dubbio, e Javier è sempre stato disponibile e sollecito. Poi, abbiamo anche preso a scriverci commentando fatti e questioni non legate alle traduzioni, spesso prendendo spunto da qualche mia domanda, per esempio sulla guerra civile spagnola, oppure, in merito a *La velocità della luce*, ci siamo scambiati più volte pareri su certi "reduci" della sinistra pseudosovversiva poi diventati stelle della televisione spazzatura o del giornalismo servile... Cose così, insomma.

Ha visto il film di David Trueba? Le è piaciuto?

L'ho visto, mi è piaciuto abbastanza ma non ha lo spessore e la profondità del libro.

Parlando della sua personale esperienza di scrittore e traduttore, si è mai sentito come Cercas dopo che ha terminato di scrivere il suo relato, all'inizio euforico poi pian piano deluso e depresso?

Deluso e depresso no, mai, però ogni volta che si dedicano anni e appassionate ricerche alla ricostruzione di una vicenda, arrivato all'ultima pagina della stesura mi sento anch'io inizialmente euforico e di lì a poco avverto una sorta di assenza, che è la mancanza di intensità fin lì vissuta e lo spaesamento per dover lasciar andare il libro al suo destino, sapendo di non poter più fare nulla se non mettersi a scrivere qualcos'altro.

Mario Vargas Llosa ha detto che il romanzo di Cercas è stato uno dei libri più belli che abbia letto in molti anni. Lei a cosa attribuisce il grande successo di pubblico e di critica ottenuto da questo romanzo, sia in Spagna che nel resto d'Europa? Pensa che questo libro abbia gettato luce su un periodo oscuro della Spagna di cui spesso non si parla ma che bisognerebbe ritrovare, approfondire?

Il merito sta nell'aver saputo rendere lo "sguardo dell'altro", il punto di vista di un falangista pur da parte di un autore antifranchista, decisamente schierato dall'altra parte, mentre in Spagna esisteva una copiosa produzione agiografica del franchismo pubblicata durante la dittatura a cui è seguita, con la democrazia, una sorta di rimozione generale dovuta al bisogno di non riaprire ferite e lacerazioni: un errore, perché esisteva un reale bisogno di fare i conti con quel passato relegato all'oblio o alla menzogna ufficiale. Solo negli ultimi anni ha ripreso vigore la narrativa di autori antifranchisti che stanno raccontando la guerra civile vissuta dalla parte degli sconfitti. Cercas ha avuto anche la fortuna di cogliere il momento più adatto, ma resta il fatto che il suo libro ha valore in sé, però il successo è dovuto soprattutto al particolare momento. Da parte mia, considero il successivo *La velocità della luce* come il suo capolavoro, anche se *Soldati di Salamina* l'ho apprezzato molto.

In un'epoca come la nostra, segnata da guerre quotidiane ma non troppo lontane, da stragi e attentati, da abusi di potere e da varie scandalopoli –almeno per quanto ci riguarda-, quanto è importante recuperare il nostro rapporto con la Storia, e farlo soprattutto attraverso un'opera così importante qual è il romanzo di Javier Cercas?

Credo che il compito del romanziere sia proprio questo: fissare la realtà in un'epoca dove l'oblio è la norma e la superficialità dell'informazione lascia essenzialmente disinformati. La Storia è sempre più affidata ai narratori, i soli in grado di cogliere le atmosfere, gli stati d'animo, i dettagli umani, mentre gli storici devono attenersi ai fatti, agli eventi decisivi, e di conseguenza, ne risulta un freddo resoconto che ci priva dell'umanità che realmente fa la Storia. Il romanzo di Cercas va proprio in questo senso, restituendoci le umane passioni e le umane miserie.

Quali sono gli insegnamenti che si dovrebbero trarre da *Soldados de Salamina*?

Quelli a cui ho già accennato: la capacità di dare forma e parola a personaggi che l'autore considera antitetici rispetto a sé, alle proprie idee, cogliendone i risvolti umani malgrado sia istintivamente portato a mettere in risalto soprattutto il peggio (come il falangista "intellettuale" che fornisce basi idealistiche a una dittatura feroce), e l'immenso valore umano del soldato repubblicano che pur in una situazione di odio sanguinario, sa dimostrare la propria diversità scegliendo di non uccidere, risparmiando la vita al nemico inerme.

Bibliografía

Bibliografía sul libro

CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Tusquets Editores, Barcellona 2004.

— , *Soldati di Salamina*, Ugo Guanda Editore, Parma 2004.

— , *El inquilino*, Sirmio, Barcellona 1989.

— , *Relatos reales*, Acantilado, Barcellona 2004.

— , *El vientre de la ballena*, Tusquets Editores, Barcellona 2003.

— , *La velocidad de la luz*, Tusquets Editores, Barcellona 2005.

Interviste a Javier Cercas

AA.VV. *Encuesta, narrativa, memoria: responden Carme Riera, Javier Cercas y Alfons Cervera*, “Quimera: Revista de literatura”, n° 279, pp. 44-45.

CIPOLLONI, Marco – SCOTTI DOUGLAS, Vittorio (a cura di), *Intervista. Il romanzo tra letteratura e storia. Conversazione con Javier Cercas*, “Spagna contemporanea”. N° 21, 2002, pp. 163-178.

URÍBARRI, Fátima, *Entrevista a Javier Cercas*, “Libros”, marzo 2002, pp. 120-121.

SABOGAL, Winston Manrique, *En vez de un libro sobre Liberty Valance salió “Soldados...”, “Babelia - El País”, 26 maggio 2007.*

Articoli su *Soldados de Salamina* e Javier Cercas nelle riviste letterarie:

CERCAS, Javier, *Las raíces del presente*, “Claves de razón práctica”, n° 144, luglio/agosto, 2004, pp. 56-59.

Del PINO, José María, *Autobiografía y metanovela de Javier Cercas*, “Riff-Raff: Revista de pensamiento y Cultura”, n. 29, 2ª stagione, autunno 2005, pp. 49-51.

- ELLIS, Robert, *Memory, masculinity, and Mourning in Javier Cercas' "Soldados de Salamina"*, "Revista de Estudios Hispánicos", Alabama, XXXIX, 2005, pp. 515-538.
- GROHMANN, Alexis, *La configuración de Soldados de Salamina o la "negra espalda" de Javier Cercas*, "Letras Peninsulares". VV. 17.2-17.3, 2004-05, pp. 297-320.
- LLUCH PRATS, Javier, *La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas*, AISPI, Actas XXII, 2004, pp. 293-306.
- RICHTER, David F., *Memory and Metafiction: Re-membering Stories and Histories in Soldados de Salamina*, "Letras Peninsulares", XVII, nn. 2-3, 2004-05, 285-296.
- SALA, Alberto, *Soldados de Salamina*, "Turia", n. 57, 2001, pp. 348-350.
- SALAZAR, Diego, *Entrevista con Javier Cercas. La vida verdadera*, "Letras Libres", n. 51, anno V, dicembre 2005, pp. 56-58.
- SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio, *Comunistas y héroes: ¿por qué emociona "Soldados de Salamina"?*, "Claves de razón práctica", n. 138, dicembre 2003, pp. 73-78.
- SATORRAS PONS, Alícia, *"Soldados de Salamina" de Javier Cercas. Reflexiones sobre los héroes*, "Revista Hispánica Moderna", LVI, n. 1, giugno 2003, pp. 227-243.
- SERNA, Justo, *El narrador y el héroe*, "Memoria: Revista de Estudios Biográficos", n. 3, 2007, pp. 100-108.
- SPIRES, Robert C., *Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium*, "Anales de la Literatura Española Contemporánea", Lincoln, XXX, nn. 1-2, 2005, pp. 490-511.

Altri articoli consultati dalle riviste online:

CERCAS, Javier, *Relatos reales*, "Quimera", nn 263-264, novembre 2005;

Cfr. <http://www.revistas culturales.com/articulos/43/quimera/457/1/relatos-reales.html>

GAGEN, Derek, *Heroism in Defeat*, "Bulletin of Hispanic Studies", Liverpool, LXXXIII, n. 4, 2006;

Cfr. <http://www.bulletinofhispanicstudies.org/articles>

LAHOS ROZAS, Eusebio, *Soldados de Salamina*, "Lateral", nn. 79-80, luglio-agosto 2001;

Cfr. http://www.circulolateral.com/revista/revista/indice/079_080.htm

YUSHIMITO del VALLE, Carlos, "*Soldados de Salamina*": indagaciones sobre un héroe moderno, "Espéculo", n. 23, 2003;

Cfr. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/index.html>

Testi di carattere generale su *Soldados de Salamina* e Javier Cercas:

ENCINAR, Ángeles – GLENN, Kathleen M. (Eds.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2005.

GRACIA, Jordi, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Edhasa, Barcellona 2001

LEÓN GÓMEZ, Magdalena (eds.), *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos DL, Alcalá de Henares 2004.

LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria colectiva. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Tranvía - Walter Frey, Berlino 2004.

MAINER; José-Carlos, *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española. 1944-200*, Barcelona: Anagrama, 2005.

OREJUDO, Antonio (Coord.), *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Universidad de Murcia, Murcia 2004.

SOUBERYROUX, Jacques (Coord.), *Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les literatures d'Espagne et d'Amérique Latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002*, Cahiers du G.R.I.A.S, n 10, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

Altri scritti di carattere generale:

- AGUILAR, Jesús Pascual, *Yo fui asesinado por los rojos*, El autor, Barcellona 1981.
- CARBAJOSA, Mónica, CARBAJOSA, Pablo, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Crítica, S.L., Barcellona 2003.
- De MAN, Paul, *Autobiography as Defacement*, "MLN", V. 94, n° 5, 1979, pp. 919-930.
- HOLUB, R.C., (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and Routledge, Londra 2000.
- JAUSS, Hans Robert, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México 1987.
- MacMILLAN, Martin, *Deconstruction: A Reader*, Taylor and Francis, Londra, 2001.
- TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras: literatura y guerra civil (1936-1939)*, Planeta, Barcellona 1994.
- VILA-MATAS, Enrique, *París no se acaba nunca*, Anagrama, Barcelona 2003.

Articoli dei quotidiani e dei supplementi dei quotidiani su *Soldados de Salamina* e interviste a Javier Cercas:

- ARNAÍZ, Joaquín, *La primera muerte de Rafael Sánchez Mazas*, La Razón, 23 marzo 2003.
- BACH, Mauricio, *El vencedor derrotado*, "La Vanguardia", 23 marzo 2001.
- AYALA-DIP, Ernesto, *Un relato real*, "El País", 7 aprile 2001.
- BONET MOJICA, Lluís, *El camaleón falangista*, "La Vanguardia", 5 maggio 2002.
- BUSQUETS, Jordi, *Un relato real*, "El País – Barcelona", 2 aprile 2001.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, *Sobre héroes sin tumba*, "ABC", 14 aprile 2001.
- MÉNDEZ, Rafael, *Cercas pide que se desconfíe del narrador de "Soldados de Salamina"*, "El País – Santander", 3 luglio 2002.
- MOIX, Llàtzer, *Nacido para contar*, "La Vanguardia", 22 febbraio 2002.
- MONTES, Eugenio *"Víctima y vencedor"*, "La Vanguardia – Cultura", 5 maggio 2002; estratto dell'articolo pubblicato ne "La Vanguardia" del 9 febbraio 1939.

MORA, Rosa, *Un jurado de escritores otorga a “Soldados de Salamina” el primer premio Salambó*, “El País –Madrid”, 20 febbraio 2002.

— , *Javier Cercas recibe, abrumado por el éxito, el I Premio Salambó*, “El País-Barcelona”, 22 marzo 2002.

ROGLAN, Joaquim, *La victoria de Salamina*, “La Vanguardia”, 22 febbraio 2002.

—, *Sánchez Mazas: ¿protagonista o gancho?*, ibidem.

ROMERO, Ana, *“Soldados de Salamina” se gana el público británico*, “El Mundo”, 20 aprile 2004.

SAN AGUSTÍN, Arturo, *Los amigos del bosque*, “El Periódico”, 16 dicembre 2001.

VARGAS LLOSA, Mario, *El sueño de los héroes*, “El País”, 3 settembre 2001.

Pagine internet consultate⁶⁷:

http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=&k=javier_cercas

http://es.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Salamina

http://es.wikipedia.org/wiki/Falange_Espa%C3%Blola

⁶⁷ Le pagine presente in questa sezione sono state consultate in data 31 marzo 2008.

Bibliografia sul film:

SOLDADOS DE SALAMINA (Spagna, 2003) un film scritto e diretto da **David Trueba** prodotto da **Andrés Vicente Gómez** e **Cristina Huete** direttore di produzione **Jessica Huppert Berman** una produzione **Lolafilms** e **Fernando Trueba P.C., S.A.** con la partecipazione di **Televisión Española** e **Vía Digital** direttore della fotografia **Javier Aguirresarobe (A.E.C.)** direttore artistico **Salvador Parra** abiti **Lala Huete** montaggio **David Trueba** suono presa diretta **Jorge Ruiz** montaggio sonoro **Raúl Lasvignes** mixaggio **José Antonio Bermúdez** trucco e acconciature **Gregorio Ros** e **Pepito Juez** effetti speciali **F & P Efectos Especiales**. Interpreti Ariadna Gil (Lola) Ramón Fontseré (Rafael Sánchez Mazas) Joan Dalmau (Miralles) María Botto (Conchi) Diego Luna (Gastón) Alberto Ferreiro (giovane miliziano) Luis Cuenca (padre di Lola) Lluís X. Villanueva (Miquel Aguirre) Julio Manrique (Pere Figueras) Juan Massagué (Quim Figueras vent'anni) Bruno Bergonzini (Daniel Angelats vent'anni) e le testimonianze reali di **Jaume Figueras Joaquim Figueras Daniel Angelats** e **Chicho Sánchez Ferlosio**. Musiche di **Arvo Pärt (SGAE)** **Richie Beirach/Gregor Huebner Frederic Mompou (SGAE)** e la canzone "Suspiros de España" scritta da **Álvarez Alonso/ Álvarez Cantos (SGAE)** interpretata da **Diego "El Cigarra"**. Durata **121 min.** pellicola **Kodak** (35 e 16 mm).

Interviste a David Trueba:

3ª Tribuna del Cine Español con David Trueba, "FilmHistòria online", Vol. XIV, nn. 2-3, 2004.

"*Nos parece fácil juzgar la Guerra Civil, pero nosotros no estuvimos allí*", "La Gran Ilusión" intervista David Trueba, 4 aprile 2003.

CORTIJO, Javier, *El soldado universal*, "ABC", 5 ottobre 2003.

T.U.N., *David Trueba explica las claves de "Soldados de Salamina"*, "Fotogramas", anno LVI, n. 1913, marzo 2003.

VERGARA, Pau, *David Trueba, director de "Soldados de Salamina"*, "Cartelera Turia", 4 aprile 2003.

Altre interviste:

AA.VV., *El cine engancha* (intervista a Ramón Fontseré), "Fotogramas", anno LVI, n° 1914, aprile 2003.

Articoli e recensioni contenuti in riviste di cinema specializzate:

De VILLALOBOS, Luis, *Soldados de Salamina. El héroe anónimo*, "Imágenes en actualidad", n° 224, aprile 2003.

Del RÍO, Pablo, *El cambio del formato. Amplitud de campo*, "Academia", anno 2004.

GARRIDO, Inma, "*Soldados de Salamina*", "Cinemanía", n° 90, marzo 2003.

OCAÑA, Javier, *Soldados de Salamina*, "Cinemanía", n° 91, aprile 2003.

QUINTANA, Àngel, "*Soldados de Salamina*". *El No-Do y el Súper 8*, "Dirigido por", n° 322, aprile 2003.

TORREIRO, Mirito, critica del film *Soldados de Salamina*, "Fotogramas", anno LVII, n° 1926, aprile 2004.

Critica al casting del film *Soldados de Salamina*, "Fotogramas", anno LVI, n° 1913, marzo 2003.

Recensione del film *Soldados de Salamina*, "Dirigido por", n° 321, marzo 2003.

Soldados de Salamina. Reconstruir aquel pedazo de historia iba a cambiar para siempre su perspectiva de la vida, "Imágenes en actualidad", n° 233, marzo 2003.

Articoli in riviste letterarie:

GARCÍA GAMBRINA, Luis, *De la novela al cine: Soldados de Salamina o "el arte de la traición"*, "Ínsula : Revista de Letras y Ciencias Humanas", n° 688, aprile 2004; pp. 30-32.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*, "Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica", n° 13, 2004; pp. 277-300.

ROMEA CASTRO, Celia, *Texto literario y texto cinematográfico. Semejanzas y diferencias*, “Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura”, n° 40, luglio-agosto, 2005.

Articoli e recensioni sul film nei quotidiani e nei supplementi dei quotidiani:

ÁLVARO, Francesc-Marc, *Dueña de luz*, “La Vanguardia – Revista”, 23 marzo 2001.

ARENAS, José Eduardo, “*Soldados de Salamina*” pone el al menor de los Trueba en el camino del Oscar, “ABC”, 2 ottobre 2003.

—, *Icía Bollaín y David Trueba, primeros en la parrilla de salida de la carrera hacia los Goya*, “ABC”, 11 dicembre 2003.

BALLÓ, Jordi, *Ficciones en la frontera de lo real*, “La Vanguardia – Cultura”, 7 maggio 2003.

BONAVENTURA, Daniel, *Girona fa seva “Soldados de Salamina”*, “Diari de Girona”, 19 marzo 2003.

—, “*Soldados de Salamina*” representará Espanya als Óscar de Hollywood, Diari de Girona, 2 ottobre 2003.

CASADO, Marga, “*Soldados de Salamina*” candidada a l’Oscar, “Avui”, 2 ottobre 2003.

CASAS, Quim, “*Soldados de Salamina*”, una relectura fiel, “El Periódico”, 23 marzo 2003.

CHACÓN, Francisco, «*La reflexión sobre la Guerra Civil no tiene que cerrarse nunca*», “El Mundo”, 20 marzo 2003.

De FEZ, Desirée, *Soldados de Salamina. Mosaico emocional*, “Guía del Ocio”, 3 aprile 2003.

DÍAZ DE TUESTA, M. José, *La vida nueva de Sánchez Mazas*, “El País”, 21 marzo 2003.

ESPADA, Arcadi, *Ramón Fontserè. Mapa de una cara*, “El País Semanal”, 23 marzo 2003.

—, *Historias de soldados y amigos*, “EPS”, 23 marzo 2003.

- ESTÉBAN, Ramón, *Més de mil persones assisteixen a la primera projecció del film de Trueba*, “Diari de Girona”, 19 marzo 2003.
- FERNÁNDEZ, Juan, *“Soldados de Salamina” competirà per l’Oscar*, “El Periódico”, 2 ottobre 2003.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, *¡Ariadna Gil-Joan Dalmau!*, “El País”, 21 marzo 2003.
- FONALLERAS, Josep María, *Bailando bajo la lluvia*, “La Vanguardia”, 23 marzo 2003.
- GALÁN, Diego, *Diálogos de sordos*, “El País”, 3 ottobre 2003.
- GARCÍA, Rocío, *“Las guerras siempre las pierden gente como nosotros”*, “El País”, 21 marzo 2003.
- GIFREU, Josep, *De Salamina a Hollywood*, “Avui”, 31 ottobre 2003.
- HEREDERO, Carlos F., *Memoria, urgencia y documento*, “El Cultural”, 23 marzo 2003.
- MONTERO, Manuel, *David Trueba furga en la guerra civil*, “El Periódico”, 15 marzo 2003.
- MORA, Miguel, *David Trueba reescribe con cine la emoción y el enigma de “Soldados de Salamina”*, “El País”, 15 marzo 2003.
- MUÑOZ, Diego, *Otro Trueba hacia el Oscar*, “La Vanguardia”, 2 ottobre 2003.
- , *“Te doy mis ojos” competirá con “Soldados de Salamina” por los premios Goya 2003*, “La Vanguardia”, 11 dicembre 2003.
- PEÑA, Federico, *David Trueba, Giménez-Rico i Colomo aspiren a l’Óscar*, “El Periódico”, 17 settembre 2003.
- RANZATO, Gabriele, *Guerra di Spagna*, “La Repubblica”, 14 luglio 2006.
- SANTOS, Elsa F./ GARCIA, Rocío, *«Inquietud y alarma ante el parón del cine español»*, “El País”.
- SAVALL, Cristina, *“Soldados de Salamina” desembarca a Girona*, “El Periódico”, 19 marzo 2003.
- , *El que amaguen els Déus*, “El Periódico”, 21 marzo 2003.
- SERRAT, Jordi, *El Museu del Cinema de Girona acull una exposició sobre el rodatge de “Soldados de Salamina”*, “Avui”, 11 novembre 2003.
- SOLER, Albert, *El film “Soldados de Salamina” es consolida com un fenomen gironí*, “Diari de Girona”, 1 aprile 2003.

- VANACLOCHA, “Soldados de Salamina” de David Trueba. *El fusilamiento de Sánchez Mazas*, “Cartelera Turia”, 8 marzo 2003.
- VICENT, Manuel, *Antihéroes*, “El País”, 30 marzo 2003.

Testi sul film Soldados de Salamina:

- CERCAS Javier, TRUEBA, David, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Tusquets Editores y Plot Ediciones, Barcellona e Madrid 2003.
- CRUSELLS, Magí, *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*, Ediciones JC, Madrid 2006.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil española: del mito a la memoria*, Alianza, Madrid 2006.
- TRUEBA, David, *Soldados de Salamina* (sceneggiatura), Plot, Madrid 2003.

Testi di carattere generale:

- AA.VV., *La adaptación literaria en el cine*, Media Research & Consultancy, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, Barcellona 2005.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Editorial Rialp, S.A., Madrid 2004.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid 1991.
- CATTRYSSE, Patrick, *Pour une theorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Peter Lang, Berna, 1992.
- , *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, «Target. International Journal of Translation Studies» 4, 1, 1992, pp. 53-70
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid 1990.
- CHION, Michel, *Cómo se escribe un guión*, Cátedra, Madrid 2003.
- DUSI, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003.

- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Carocci Editore, Roma, 2003.
- , *Traduzione e interpretazione*, «Versus», 85/86/87, 2000.
- GARCIA JIMENEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Catedra, Madrid 1993.
- HUERTO FLORIANO, Miguel Ángel, *Análisis fílmico del cine español. 60 películas para un fin de siglo*, Caja Duero, Salamanca, 2006.
- MANZOLI, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Carocci Editore, Roma 2003.
- MICELI, Sergio, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano 2000.
- NERGAARD, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2002.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios: Teoría y práctica*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca 2003.
- PERNIOLA, Ivelise (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio Editori, Venezia 2007.
- ROMEA CASTRO, Celia, *El cine como elemento educativo y formativo*, in *El cine: un entorno educativo. Diez años de experiencias a través del cine* (S. De la Torre-M.A. Pujol- N. Rejadell eds.), Nancea, Madrid 2005.
- , *Literatura y Cine, Cine y Literatura. Una aproximación didáctica*, in *Cine y Literatura. Relación y posibilidades didácticas*, (Gemma Pujals y Celia Romea Coord.), ICE Horsoria, 34 Cuadernos de Educación, 2001.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcellona 2001.
- , (coord.), *Diccionario de creación cinematográfica*, Ariel, Barcellona 2003.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcellona 2001.
- SEGER, Lidia, *El arte de la adaptación. Cómo concertir hechos y ficciones en películas*, Ediciones Rialp, Madrid 1993.
- , *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Rialp, Madrid 1999.
- VANOYE, François, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, Parigi 1991.
- TOURY, Gideon, *In search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv 1980.

Siti e pagine internet consultati:

<http://www.soldadosdesalamina.com> [sito ufficiale del film]

<http://www.lolafilms.com> [sito ufficiale della casa di produzione del film]

<http://it.wikipedia.org/wiki/McGuffin>⁶⁸

http://209.85.135.104/search?q=cache:ysXabDMHTfkJ:www.fundacionneruda.org/texto_cuadernos/hernandez_cuad_48_2002.doc+fusil+%22novia+morena%22&hl=it&ct=clnk&cd=1&gl=es⁶⁹

<http://www.demauroparavia.it/1819>⁷⁰

Bibliografia sul teatro

SOLDADOS DE SALAMINA regia di **Joan Ollé** una produzione **Bitò Produccions S. L., Centro Cultural de la Villa, Madrid** sceneggiatura di **Joan Ollé** e **Julie Sermon** interpreti **Jordi Serrat** (Miralles) **Gonzalo Cunill** (**Javier Cercas**) **Lluís Marco** (Rafael Sánchez Mazas) **Isabelle Bres** (corista ; Suor Françoise) **Karla Junyent** (corista ; Conchi) **Xavier Ruano** e **Manel Sans** (coristi) scenografia **Sebastià Brosa** e **Joan Ollé** luci **Lyonel Spycher** abiti **Miriam Compte** musiche **Damien Bazin** durata **100** minuti circa.

Pagine internet consultate⁷¹:

www.abc.es/.../historico-11-04-2007/abc/Cultura/olle-lleva-al-teatro-soldados-de-salamina_1632478530019.html

⁶⁸ Pagina consultata il 18 aprile 2008.

⁶⁹ Pagina consultata il 30 giugno 2008

⁷⁰ Pagina consultata il 17 agosto 2008.

⁷¹ Le pagine internet presenti in bibliografia sono state consultate in data 15 aprile 2008.

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-04-2007/abc/Espectaculos/soldados-de-salamina-llega-al-teatro-romea-de-la-mano-de-joan-olle-_1632489627801.html

<http://www.actualidad.terra.es/articulo/html/av21507264.htm>

<http://www.atrapalo.com/espectaculos/evento>

<http://www.artezblai.com/aldizkaria/artez126/antzerkia/viajealamemoria.htm>

http://www.bcn.es/.../0,2138,1653_1802_2_238298179,00.htmlbcnAccessible=true&accio=detall&home=HomeBCN

<http://www.diariodenoticias.com/ediciones/2007/10/11/mirarte/cultura/d11cul74.1031112.php>

<http://www.dolcecity.com/valencia/2007/10/soldados-de-salamina-en-el-teatro-de.asp>

<http://www.elconfidencial.com/ocio/indice.asp?id=4655>

http://www.elpais.com/.../cultura/imaginaba/Soldados/Salamina/clave/naturalista/elpepucul/20070412elpepicul_6/Tes

<http://www.espacioblog.com/falangesierrayavila/post/2007/04/26/silvia-colome-lluis-marco-televisivo-doctor-davila-de>

<http://guiadelocio.com/tarragona/buscateatro/buscadornd Teatro detalle foto.cfm?selecciona1=soldados0de0salamina&ciudad=69&mibase=/tarragona>

<http://habitandoelolvido.blogspot.com/2007/10/teatro-soldados-de-salamina-javier.html>

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/teatrocentral/php/espectaculo.php?idSesion=135>

<http://www.lavanguardia.es/lv24h/20070411/51327335430.html>

<http://www.lukor.com/television/noticias/0705/16141614.htm>

<http://www.popchild.com/noticias/story.php?title=Soldados-de-Salamina-al-Teatro>

<http://www.redescena.net/buscador/obras/obra.php?id=12976>

http://www.suranda.es/detalle_noticia.asp?id_noticia=3866

Testi di carattere generale:

ALONSO De SANTOS, José Luis, *Manual de teoría y práctica teatral*, Castalia Universidad, Madrid, 2007.

ARISTOTELE, *Poética*, Icaria Literaria, Barcelona, 2000.

GRILLO TORRES, María Paz, *Compendio de teoría teatral*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

Note di commiato

A lavoro ultimato, mi rimane il compito più difficile da portare a termine: ricordare e ringraziare tutti coloro che mi hanno sostenuto, supportato e sopportato per otto lunghi mesi. Ho lavorato duramente alla stesura di questa tesi di laurea, che ha richiesto tutta la mia attenzione e passione, ogni grammo della mia concentrazione, e tanta, infinita pazienza. Non dimenticherò mai le volte in cui sono stata presa dallo sconforto e dalla paura, tremenda, di non concluderla o che il lavoro non mi avrebbe mai soddisfatto appieno. Spesso mi sono sentita come il Javier Cercas del romanzo, o come la protagonista del film, che riacquistano la fiducia in se stessi e l'amore per la scrittura grazie all'incontro con Miralles. Io non ho conosciuto un eroe che mi abbia aiutato a ritrovare la "diritta via" nei momenti di smarrimento emotivo e creativo, ma ho avuto il sostegno, morale e affettivo, di tante persone che hanno creduto nelle mie capacità e nel mio impegno. Ringrazio i miei genitori, senza i quali la mia carriera universitaria non sarebbe stata possibile; ringrazio Marta, mia sorella, perché nonostante si litighi spesso, le voglio tanto bene; ringrazio nonna Ines, per avermi appoggiata e ascoltata; ringrazio Bruno, per il suo amore; ringrazio i miei amici M^a Ángeles, Diego e Martina, per tutti i consigli che mi hanno dato e per la pazienza che hanno avuto con i miei sfoghi e i miei malumori; ringrazio Matteo, *mi hermano*, Anna e Chiara, per le scorribande a Barcellona e per i bei momenti trascorsi insieme; ringrazio il professor Marcelino Jiménez León, per le utili dritte bibliografiche; ringrazio il professor José María Caparrós Lera e Magí Crusells della rivista FilmHistòria, per avermi incoraggiato e aiutato nella ricerca dei libri e delle riviste, e per aver sempre creduto in me; ringrazio Pino Cacucci, per la sua premura e per il tempo dedicatomi; ringrazio, inoltre, David Trueba per la piacevole chiacchierata alla "Central del Raval" e per il proficuo scambio epistolare.

E un grazie di cuore alle persone care e agli amici che hanno visto nascere, crescere e concludersi questo lavoro, e che mi sono stati vicini nelle più svariate circostanze.

