

Eduardo Mendoza tra finzione e storia

Maria Consolata Pangallo
Università degli Studi di Torino

RIASSUNTO: Per questa breve incursione nel romanzo spagnolo contemporaneo ho scelto di servirvi, come filo conduttore, della produzione di Eduardo Mendoza, ed in particolare del suo recente romanzo *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010).

Se il primo romanzo di Eduardo Mendoza dal titolo: *La verdad sobre el Caso Savolta*, pubblicato nel 1975, può essere considerato come il precursore del romanzo postmoderno in Spagna, in *Riña de gatos* possiamo riscontrare un superamento delle caratteristiche tipicamente postmoderne e un nuovo orientamento dei contenuti narrativi del romanzo, diretto verso il recupero dei temi della realtà storica di Spagna e il recupero della memoria. La tendenza che mostra Eduardo Mendoza nel romanzo preso in esame corrisponde ad un generale interesse da parte degli autori contemporanei verso temi storici: mi riferisco agli ultimi prodotti di autori come Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas e Alicia Giménez-Bartlett.

RESUMEN: Para estas breves reflexiones sobre la novela contemporánea española he elegido la producción de Eduardo Mendoza y en particular su reciente novela *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010).

Si consideramos la primera novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), como representativa y precursora de la novela posmoderna en España, con *Riña de gatos* podemos notar una superación de los rasgos típicamente posmodernos y una nueva dirección orientada hacia la recuperación de la memoria histórica de España. La misma actitud que presenta Eduardo Mendoza en la novela estudiada corresponde a un general interés por parte de los autores contemporáneos hacia temas históricos: me refiero a la producción de autores como Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas y Alicia Giménez-Bartlett.

* * *

Per questa breve incursione nel romanzo spagnolo contemporaneo ho scelto di servirvi, come filo conduttore, della produzione di Eduardo Mendoza, ed in particolare di uno dei suoi ultimi romanzi: *Riña de gatos. Madrid 1936* che ha vinto il premio Planeta ed è stato pubblicato nel dicembre del 2010.



Non è questa l'occasione per soffermarmi sulla produzione completa dell'autore, ma vorrei ricordare che il primo romanzo di Eduardo Mendoza segnò un cambiamento nella narrativa spagnola diretto verso la tendenza postmoderna: si tratta de *La verdad sobre el caso Savolta* pubblicato nel 1975 che riscosse immediatamente un notevole successo.

Solitamente questo romanzo viene utilizzato dai critici come punto di riferimento e simbolo di un cambiamento che indica la rottura con gli sperimentalismi formali degli anni '60 e inizio '70 ed il ritorno al gusto di raccontare che si realizza con contenuti narrativi articolati e a volte complessi.

Riguardo a *La verdad sobre el caso Savolta* è lo stesso Eduardo Mendoza in un'intervista rilasciata nel 1996 a Miguel Herráez ed ora pubblicata nel suo sito ufficiale, a descrivere che cosa l'abbia spinto a scrivere questo romanzo:

Surgió por dos conductos distintos. En primer lugar, yo no tenía voluntad de ruptura, sino de recoger una tradición que me gustaba más que lo que en aquel momento se estaba haciendo. Era, no una rebelión, sino un deseo de volver a formas antiguas, a la novela en la que yo me había formado [...], a todo lo que me había hecho disfrutar y que entonces estaba totalmente en desuso, pero quería recuperar ese placer. Quería encontrar un vehículo que me permitiera hacer lo que a mí me diera la gana. [...]. Incluso el principio de *La Verdad sobre el caso Savolta*, que es un collage de muchos estilos, responde en realidad a que lo empecé varias veces de distintas maneras para ver cuál me funcionaba mejor, hasta que descubrí que todas me funcionaban bien, siempre y cuando jugara con ellas (Herráez, 1996: web).

Sempre in riferimento a questo romanzo, vorrei ricordare alcune delle caratteristiche principali per cui è stato individuato dalla critica come precursore del postmodernismo nell'ambito della letteratura spagnola. È chiaramente solo un accenno, estremamente sintetico, agli elementi che contraddistinguono *La verdad sobre el caso Savolta* e che, allo stesso tempo, danno l'avvio ad un rinnovamento del romanzo spagnolo negli anni '70.

Come già accennato, da un lato c'è il ritorno ad un contenuto narrativo dopo anni in cui dominavano gli sperimentalismi formali, e dall'altro il contenuto o i contenuti narrativi sono presentati con un ordine cronologico e logico totalmente alterato.

La narrazione è ambientata a Barcellona tra il 1917 e il 1919, ma la realtà dell'epoca affiora nella diegesi solo tramite una forte frammentarietà, realizzata attraverso la plurivocità di narratori e punti di vista che si intersecano senza un ordine logico chiaro. È lasciato al lettore il difficile compito di ricostruire i frammenti sia della storia narrata sia della realtà storica in cui è inserita la narrazione.

La trama de *La verdad sobre el caso Savolta* è estremamente complessa data la molteplicità dei punti di vista e l'intreccio tra le storie narrate. Secondo Valeria



Scorpioni: "l'organizzazione del materiale narrativo in questo romanzo ottiene globalmente lo scopo di disorientare il lettore, al quale, fino alle ultime pagine, non viene fornita alcuna possibilità di comprendere quale sia il filo conduttore che lega il materiale eterogeneo" (Scorpioni, 1995:162).

Inoltre, il romanzo presenta l'inserimento di documenti extraletterari di diversa natura e tipologia (articoli di giornale, lettere, testimonianze, dichiarazioni giudiziarie, schede segnaletiche), che spesso interrompono il logico susseguirsi degli avvenimenti e contribuiscono a creare una complessa e particolare visione della realtà. L'uso caratteristico del *pastiche*, tipico della prospettiva postmoderna, è uno degli elementi principali e innovativi ne *La verdad sobre el caso Savolta*.

María José Giménez Micó evidenzia proprio quest'aspetto nella produzione di Mendoza, e in particolare in questo primo romanzo: "la obra novelística de Eduardo Mendoza responde plenamente a esta nueva manera de representar artísticamente el mundo, mediante la incorporación de elementos diversos, la multiplicidad de perspectivas, la subversión de reglas establecidas" (Giménez Micó, 2000:53).

Questa tendenza è tipica del periodo postmoderno, come sostiene anche Alberto Casadei:

La via seguita dal postmodernismo più interessante è stata quella di mescolare di continuo livelli diversi, dall'iperfittizio al referto di cronaca, per far esplodere la contraddizione fra un reale sempre più "schermato", cioè filtrato dagli schermi cine-telesivi, e una costruzione letteraria che tendeva a diventare esclusivamente parodica e ri-combinatoria (Casadei, 2007:122).

Altro elemento significativo presente ne *La verdad sobre el caso Savolta* è la commistura dei sottogeneri narrativi o "amalgama de heterogéneos géneros literarios combinados en la obra" (Colmeiro, 1994:195). È forse una delle caratteristiche principali del romanzo e meriterebbe un approfondimento dettagliato, ma non rientrando negli specifici interessi di quest'occasione, ci basti ricordare che anche questo elemento è presente in gran parte della produzione letteraria postmoderna. Al riguardo, Knutson descrive la rielaborazione delle caratteristiche postmoderne nella produzione di Mendoza, ed in particolare nel suo primo romanzo, addirittura come un mulinello: "como es normal en la literatura posmoderna, el efecto de torbellino que produce la presencia de muchas influencias diferentes en una obra le complica al crítico la tarea de identificar y clasificar" (Knutson, 1999:14).

Per altro verso, sono molto chiare le riflessioni proposte da Remo Ceserani sul postmoderno in letteratura:

Anzitutto la fine della ricerca di uno stile individuale inimitabile, sostituito dall'imitazione voluta e diffusa degli stili morti e vivi, dalla parodia e manipolazione dei generi e delle forme, dal gusto del *pastiche* (ecco la ragione di fondo che impedisce di



parlare di uno stile specifico postmoderno) (Ceserani, 1997: 136).

Se *La verdad sobre el caso Savolta* può essere considerato come il precursore del romanzo postmoderno in Spagna, in *Riña de gatos* possiamo riscontrare un nuovo orientamento dei contenuti narrativi del romanzo, diretto verso il recupero dei temi della realtà storica di Spagna e il recupero della memoria¹. A questo proposito Mercedes Juliá approfondisce il tema del recupero della memoria storica, sia dal punto di vista dell'amnesia "storica" della società spagnola, sia dal punto di vista del materiale narrativo scelto dagli scrittori:

Esta voluntad consciente por parte de los españoles de cualquier ideología, de olvidar por completo la guerra y lo que esta significó llegó hasta el punto de que durante dos décadas (1978-1998) se trataron aquellos años de guerra y posguerra como si nunca hubieran existido. Esta situación ha comenzado a repararse en los últimos años (Juliá, 2006: 168).

In particolare Mercedes Juliá studia la produzione letteraria di Antonio Muñoz Molina mettendo in evidenza come nei suoi romanzi lo scrittore descriva la realtà storica degli anni della dittatura franchista attraverso punti di vista diversi e con la presenza di più narratori all'interno del romanzo. Di fatto, attraverso la frammentarietà tipica del postmoderno, i personaggi creati da Muñoz Molina descrivono gli eventi storici con una prospettiva totalmente soggettiva e personale:

Al ver la guerra y los años que siguen a ésta desde puntos de vista diversos, éstos se integran en una visión compleja del pasado, para de esa forma restituir de alguna manera la memoria de lo sucedido (Juliá, 2006: 174-175).

Tra i recenti studi critici, Guillermo Carrascón descrive alcuni esempi letterari di questo "recupero" della memoria storica e delle informazioni sulle vicende a lungo taciute della storia di Spagna in un articolo dal titolo emblematico: *Recuperación de la memoria, narrativización de la historia y ficcionalización del yo en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez, Soldados de Salamina de Javier Cercas y Mala gente que camina de Benjamín Prado*. È particolarmente significativo il caso di Javier Cercas in *Soldados de*

¹ Utilizzo il termine "recupero" proprio per riprendere una definizione molto comune nella Spagna attuale che è la "recuperación de la memoria histórica" e fa riferimento alle riforme legislative confluite in una legge approvata nel 2007 dal primo governo Zapatero: la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de diciembre). Si fa riferimento, in effetti, non solo alle leggi, ma al complesso di studi e approfondimenti realizzati a partire dagli inizi degli anni 2000 e volti a riconoscere ed ampliare i diritti di coloro che subirono persecuzioni e violenze durante la guerra civile e la dittatura.



Salamina perché, diversamente rispetto ad altri autori, Cercas adotta una prospettiva meno manichea.

Vorrei ricordare inoltre che, già ben prima dell'approvazione della Ley de Memoria Histórica, nel 1996, il critico spagnolo Gonzalo Navajas in un suo lavoro intitolato: *Más allá de la posmodernidad*, segnalava tra le caratteristiche rilevanti nel superamento del postmoderno proprio la tendenza al recupero della storia e si soffermava sulle modalità di rielaborazione della stessa all'interno della finzione narrativa:



La nueva estética se plantea su relación con el pasado de modo diferencial. No ignora el pasado al modo en que lo plantea el posmodernismo [...]. El pasado existe pero no hay con él una relación unívoca [...]. La nueva estética recupera el pasado pero lo hace de modo subjetivo filtrando la objetividad de la reflexión histórica a través de la mirada personal de un observador (Navajas, 1996: 28).

È proprio l'elemento storico ad essere predominante nell'ultimo romanzo di Eduardo Mendoza *Riña de gatos. Madrid 1936*. Già nel sottotitolo l'autore ci fornisce chiare indicazioni sul contenuto narrativo del romanzo. Dire "Madrid 1936" non è solo un'indicazione sulla scelta della dimensione spaziale e temporale del contenuto narrativo, ma - com'è evidente, in ambito spagnolo - crea un riferimento diretto al tema della guerra civile e del regime franchista.

In *Riña de gatos* lo scrittore si rivolge al passato con l'intento di ricostruire le tensioni e il clima che si respirava a Madrid nei momenti precedenti lo scoppio della guerra civile.

La narrazione è realizzata in terza persona ed il protagonista del romanzo è uno studioso d'arte inglese, Anthony Whitelands, che si reca a Madrid per definire il valore e l'autenticità di una collezione di opere pittoriche che appartengono al Duque de la Igualada. Quest'ultimo dichiara di voler vendere illegalmente una collezione privata di opere d'arte per avere la possibilità di lasciare la Spagna e mettersi in salvo con la sua famiglia in caso di conflitto; in realtà gli eventuali incassi della vendita sono destinati a sostenere l'insurrezione franchista.

E così Eduardo Mendoza ci conduce nella Madrid del 1936.

In *Riña de gatos* il recupero del passato storico avviene con una prospettiva della realtà meno frammentaria e forse più oggettiva rispetto ai precedenti romanzi di Mendoza ed anche rispetto ad altri autori definiti postmoderni. Mi riferisco, per esempio, al già citato Javier Cercas in *Soldados de Salamina*, o a Julio Llamazares in *La lluvia amarilla*: se precedentemente gli eventi e le vicende venivano proposti da personaggi che rappresentavano un punto di vista particolare e soggettivo, ora c'è in Mendoza la ricerca di una maggiore neutralità e distacco dalla materia presentata.

Alla creazione di questa visione più oggettiva contribuisce anche la scelta della narrazione in terza persona, dove il narratore extradiegetico ed eterodiegetico,



chiaramente onnisciente, sembra richiamare in maniera quasi eccessiva le caratteristiche mimetiche dei romanzi classici.

Il protagonista straniero, inglese, offre al narratore un espediente per contribuire a dare una visione più distaccata degli eventi storici narrati nel romanzo. Lo stesso Anthony nelle prime pagine del romanzo, parlando con un compagno di viaggio, dice di conoscere gli avvenimenti ma di non voler esprimere giudizi o opinioni al riguardo:

Estoy al corriente de las vicisitudes de la política española – dijo fríamente –, pero como extranjero, no me considero autorizado a inmiscuirme en los asuntos internos de su país ni a emitir opiniones al respecto (Mendoza, 2010: 10).

Ed anche quando José Antonio Primo de Rivera cita Anthony, lo descrive così: "El señor Withelands no tiene relación alguna con la política – aclaró José Antonio–. En realidad, es un gran experto de pintura española" (Mendoza 2010:155).

Inoltre, il protagonista è un personaggio corrente e quasi banale, che rappresenta perfettamente l'immagine di un rispettabile studioso inglese dell'epoca (che potremmo definire "normale"), mentre nei precedenti romanzi di Eduardo Mendoza spesso i protagonisti sono personaggi che vivono in qualche modo ai margini della società o lontano dalla realtà storica a loro contemporanea e presentano un punto di vista estremamente soggettivo e frammentario della realtà stessa.²

David Knutson, che studia in modo approfondito la narrativa di Eduardo Mendoza, definisce così i personaggi di alcuni suoi romanzi:

² Ripercorrendo la produzione anteriore di Mendoza possiamo vedere come i protagonisti siano sempre stati creati come modelli "singolari". Per esempio, l'investigatore e protagonista di ben tre romanzi di Eduardo Mendoza è un malato mentale che si improvvisa investigatore per caso. Mi riferisco alla trilogia: *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* e *La aventura del tocador de señoras*, in cui il personaggio principale è una figura totalmente eccentrica che si sforza di apparire normale e di essere accettato dalla società. Nel romanzo appena pubblicato, *El enredo de la bolsa y la vida*, ritorna il detective malato mentale della trilogia appena citata. Ne *El año del diluvio*, la protagonista è una suora che vive in un paese isolato e si interessa principalmente del suo convento e dell'ospedale di cui è responsabile; quando questa suora entra in contatto con alcuni rappresentanti della resistenza spagnola, dimostra di ignorare totalmente la loro esistenza e quale ruolo essi ricoprano o che cosa rappresentino nella realtà del suo paese. In *Sin noticias de Gurb* il protagonista è un extraterrestre che visita e descrive Barcellona prima delle Olimpiadi del 1992: la singolarità del personaggio è anche qui evidente. E, infine, il protagonista di *El asombroso viaje de Pomponio Flato* è una sorta di picaro che viaggia ai tempi della vita di Cristo e dallo stesso Gesù (ancora bambino) viene assoldato per aiutarlo a difendere il padre Giuseppe da un'accusa di omicidio. Quest'investigatore, nonostante la narrazione sia ambientata in tempi antichi, oltre ad essere un personaggio totalmente singolare e per alcuni versi bizzarro, propone riflessioni estremamente interessanti e attuali. Vediamo ad esempio un frammento di dialogo tra Gesù e Pomponio Flato: "– Mira, Jesús, todos los niños de tu edad creen que sus padres son distintos al resto de las personas. Pero no es así. Cuando crezcas descubrirás que tu padre no tiene nada de especial. En cuanto a mí, no veo motivo alguno para intervenir en algo que no me concierne." (Mendoza, 2008:28-29)



Como el investigador loco de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, el diarista de *Sin noticias de Gurb* posee muchas características que se salen de los márgenes de la figura prototípica. X (el investigador) es un tipo de detective internado en un manicomio. El escritor del diario en *Sin noticias de Gurb* es todavía más marginado, y de forma más espectacular: él es - desde una perspectiva geo-céntrica hacia el universo - un extra-terrestre, un ser de otro planeta" (Knutson, 1999: 98-99).

Ma tornando a *Riña de gatos*, Mendoza, attraverso Anthony Whitelands, non solo ci porta nella Madrid del 1936, ma anche nella Spagna del Siglo de Oro, con incursioni approfondite e precise nel mondo artistico e letterario. Il protagonista fa riferimento a noti autori e pittori appartenenti al mondo spagnolo e non solo. Si veda ad esempio:

Velázquez era, en sentido estricto, coetáneo de Calderón y de Gracián, y de sus contactos con la literatura había pruebas sobradas; había retratado a Góngora. [...] En el Madrid de su tiempo, los pasos de Velázquez de fijo se habrían cruzado con los de Cervantes, Lope de Vega y Tirso de Molina, y el ambiente intelectual estaba impregnado de la poesía de Santa Teresa, de fray Luis de León y de San Juan de la Cruz (Mendoza, 2010: 161-162).

Ed anche:

Velázquez no tiene nada de dramático. Caravaggio es dramático, el Greco es dramático. Velázquez, por el contrario, es distante, tranquilo, pinta como a desgana, deja los cuadros a medio hacer, rara vez elige el tema, prefiere la figura fija a la escena de movimiento; hasta cuando pinta el movimiento lo pinta estático, como detenido en el tiempo. Piensen en el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos: el caballo está suspendido en un salto que nunca va a acabar y en el príncipe no se advierte el esfuerzo del jinete. El propio Velázquez era hombre de sangre fría (Mendoza, 2010:72).

All'interno della narrazione, accanto ai personaggi della finzione letteraria, agiscono anche numerose figure appartenenti alla realtà storica e spesso molto note come José Antonio Primo de Rivera o Raimundo Fernández Cuesta:

El patio de butacas, delante del escenario, formaba una hilera de camisas azules con las banderas de la Falange. [...] Anthony



reconoció a Raimundo Fernández Cuesta y a Rafael Sánchez Mazas, pero no al tercero, un hombre alto, atlético y calvo, que Paquita, preguntada por el inglés, identificó como Julio Ruiz de Alda. [...].

Un seísmo pareció sacudir los cimientos del cine Europa al pisar la escena José Antonio Primo de Rivera. Todo el público se puso en pie y saludó brazo en alto (Mendoza, 2010: 210-213).

Per rafforzare la verosimiglianza delle vicende narrate Eduardo Mendoza presenta, oltre alla ricostruzione degli eventi storici, anche la loro collocazione geografica nei minimi dettagli: vie, locali e luoghi estremamente noti di Madrid, come ad esempio la descrizione del cinema Europa durante un incontro della Falange:

El cine ocupaba todo un edificio de tres plantas. Los grandes paneles publicitarios de la fachada habían sido cubiertos por telones negros donde figuraban los nombres de los falangistas muertos en enfrentamientos callejeros o en emboscadas. [...] la afluencia de público desbordaba la capacidad del local; había gente de pie en los pasillos y en todos los espacios libres, y los palcos y antepalcos estaban abarrotados. (Mendoza, 2010: 208-210)

Conviene ricordare che questa scena offre una evidente coincidenza con la notizia pubblicata sul quotidiano ABC il 3 di febbraio del 1936, nell'articolo in cui si descrive un incontro falangista celebratosi nel cinema Europa:

En el amplio local del cine Europa, que se vio completamente lleno, hasta el punto de haberse tenido que acomodar la concurrencia en pasillos, antepalcos y demás espacios libres, se celebró en la mañana del domingo el anunciado mitin de Falange Española. [...]. En medio de una gran ovación, se levantó a hablar D. Raimundo Fernández Cuesta. [...]. El presidente del acto, Sr. Ruiz de Alda, anuncia que el Sr. Sánchez Mazas va a hablar desde el cine Padilla. [...]. Pocos minutos después hace su entrada el Sr. Primo de Rivera en el cine Europa entre grandes ovaciones y los saludos fascistas acostumbrados (ABC, 1936: 28-29).

Questa evocazione del passato attraverso la descrizione di spazi geografici e fisici è presente in tutta la narrazione, vediamo ancora il momento in cui Anthony si dirige ad un appuntamento con un intermediario d'arte presso il bar Chicote, locale molto in voga negli anni '30 e che tutt'ora esiste e si trova nella Gran Vía. In questo stesso frammento troviamo anche il riferimento a Plaza de Santa Ana, anch'essa è an-



cora oggi caratteristica per i suoi ristoranti e le "tapas", come quella di calamari che assapora il nostro protagonista:

Chicote no quedaba lejos del hotel y como la entrevista había de tener lugar al cabo de una hora, Anthony Whitelands pudo lavarse, cambiarse de ropa y aún le sobró tiempo para devorar con avidez un sustancioso bocadillo de calamares en una cervecería de plaza de Santa Ana, porque no había comido nada en todo el día. Luego anduvo por la calle del Príncipe, Sevilla y Peligros, y llegó al lugar convenido con un retraso deliberado de cinco minutos (Mendoza, 2010: 319).

Questi elementi che ancorano la narrazione in una realtà fisica e geografica concreta e ben determinata si possono identificare con quegli effetti che Roland Barthes definisce "effetti di reale"³.

Se prendiamo in esame il precedente frammento del romanzo possiamo notare che, sia l'indicazione del luogo di incontro attraverso il preciso nome del locale (Chicote), sia i nomi delle vie (Príncipe, Sevilla y Peligros), non sembrano funzionali all'avanzare della narrazione, ma semplicemente a produrre un "effetto di reale" senza avere altra finalità all'interno della diegesi.

Come abbiamo detto, la descrizione delle vicende storiche è presente lungo tutta la narrazione e possiamo notare che, in alcuni casi, i riferimenti ad avvenimenti storico-politici estremamente noti possono sembrare troppo banali o semplici (e potrebbero produrre una certa delusione). Forse questa apparente banalità può essere ricercata nelle intenzioni dall'autore che permettono la duplice lettura del romanzo di Mendoza: una rispecchia una semplice finalità divulgativa della realtà storica spagnola, anche diretta ad un pubblico che conosca poco gli avvenimenti legati alla storia di Spagna. La seconda possibilità di lettura dell'apparente semplificazione degli eventi può essere indirizzata verso una relativizzazione degli eventi stessi, con l'intento sì di recuperare la storia, ma anche di superare il momento descritto. Quasi come dire che un osservatore esterno (Anthony Whitelands) può relativizzare gli eventi per gli occhi del destinatario ultimo della narrazione (noi) e farci capire che oltre ad accettare il passato (non ha più significato la prospettiva del "Pacto del Olvido") dobbiamo cercare di superarlo e guardare oltre.

³ La definizione a cui mi riferisco è quella proposta da Roland Barthes in un articolo del 1968 dal titolo *L'effet de réel*, in seguito inserito nel suo volume *Il brusio della lingua* e tradotto in italiano nel 1988: "Semioticamente, il 'dettaglio concreto' è costituito dalla collusione diretta di un referente e di un significante; [...] È quella che potremmo chiamare *l'illusione referenziale*. La verità di questa illusione è la seguente: [...] proprio nel momento in cui quei dettagli dovrebbero denotare direttamente il reale, non fanno altro, senza dirlo, che significarlo [...]; in altri termini, proprio la carenza del significato a vantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo: si produce un *effetto di reale*" (Barthes, 1988:158).



Una conferma di questa lettura la possiamo trovare all'interno del romanzo, nel momento in cui un personaggio suppostamente repubblicano, che Anthony incontra mentre viaggia verso Madrid in treno, ci dipinge in questo modo la situazione spagnola:

–En Inglaterra, rey. En España, no rey. Antes rey. Alfonso. Ahora no más rey. Se acabó. Ahora República. Presidente: Niceto Alcalá Zamora. Elecciones. Mandaba Lerroux, ahora Azaña. Partidos políticos, tanto como quiera, todos malos. Políticos sinvergüenzas. Everibodi cabrones (Mendoza, 2010: 9).

Possiamo inoltre notare che in questo frammento il linguaggio del personaggio è condizionato dalla sua supposizione che Anthony non conosca lo spagnolo, e l'autore riproduce anche graficamente la pronuncia marcatamente spagnola dei termini inglesi che vengano usati. Tutto ciò determina un effetto comico che è tipico del linguaggio narrativo di Eduardo Mendoza e caratterizzante del suo stile personale.

Oltre alla precedente citazione, anche le descrizioni della realtà proposte da altri personaggi dimostrano come Eduardo Mendoza cerchi di mettere in evidenza una prospettiva non manichea degli avvenimenti storici.

Vediamo il momento in cui Anthony si trova in un ristorante e dialoga con alcune persone sulla situazione venutasi a creare a Madrid in quel periodo:

El problema, dijo otro, era que a aquellas alturas ya no quedaban justos ni pecadores. Era fácil acusar a los falangistas de todo lo malo, pero no había que olvidar quién les había abonado el terreno; los atentados, las huelgas y los sabotajes, la quema de iglesias y conventos, las bombas y la dinamita, sin olvidar las taxativas afirmaciones de cuál era el objetivo último de todas estas acciones, a saber, la destrucción del Estado, la disolución de la familia y la abolición de la propiedad privada. Y esto con la tolerancia, cobarde o cómplice, de las autoridades. En vista de este panorama, no era de extrañar que algunos sectores de la sociedad hubieran decidido tomar medidas para hacer valer su voz o, cuando menos, para morir con las armas en la mano (Mendoza, 2010: 55).

Questa posizione che potremmo definire di "neutralità" rispetto agli eventi storici è espressa dallo stesso Eduardo Mendoza in un'intervista pubblicata sulla rivista Mercurio nel novembre del 2010 in questi termini:

Whitelands es uno de mis antihéroes, más testigo que actor. En este sentido, me servía para pasear, en tanto que personaje neutral, por todo el abanico de fuerzas. Él ve lo que sucede, el peli-



gro que acecha y, por razones diversas y a menudo equivocadas, acaba implicándose en el conflicto. Es neutral pero no amoral (Busutil, 2010: 23).

Una ulteriore conferma di quest'aspetto la possiamo riscontrare nella constatazione che *Riña de gatos* è forse uno dei pochi prodotti di Mendoza a non presentare una prospettiva parodica, né a livello interdiscorsivo verso aspetti della realtà storica, né a livello intertestuale verso bersagli letterari. Questa scelta dell'autore è inconsueta perché, come evidenzia David Knutson: "la parodia, entonces, es un elemento esencial en la evaluación de la primera novela mendoziana", e prosegue:

No es de sorprender que la parodia sea un elemento clave en casi todas las novelas de Mendoza. [...]. Se pretende demostrar cómo cada una de estas obras se apropia de una forma distinta de literatura popular, enfocándose paródicamente en esa forma para producir una nueva versión que depende de las llamadas 'reglas' de la fórmula y las infringe simultáneamente (Knutson, 1999: 13-14).

Sicuramente il romanzo di Mendoza coincide con una delle principali tendenze del romanzo spagnolo degli ultimi anni: il recupero della storia di Spagna, in particolare di quegli anni forzatamente nascosti dal "Pacto del Olvido". La diversità che presenta lo scrittore rispetto ai suoi contemporanei è quella di tendere verso una rappresentazione più oggettiva delle vicende storiche narrate. A titolo di esempio, si pensi ad un confronto con l'ultimo romanzo di Alicia Giménez-Bartlett *Donde nadie te encuentre*, vincitore del Premio Nadal nel 2011. In questo caso la protagonista, la Pastora, è una figura storica realmente esistita, appartenente ai *maquis* della resistenza spagnola e che rimase a lungo lontana dalla realtà del suo paese per motivazioni non solo storiche ma anche personali. In questo romanzo l'autrice presenta una visione estremamente soggettiva e frammentaria della situazione politica spagnola degli anni '50, in una vicenda che si sviluppa durante il regime franchista nelle regioni montagnose catalane. All'interno del romanzo sono presenti due narrazioni con i rispettivi due narratori: la prima narrazione è un prodotto di totale finzione narrativa (come dichiara la stessa autrice), condotta da un narratore in terza persona che racconta la vicenda dello psichiatra francese Lucien Nourissier che si reca in Spagna per studiare la figura dei *maquis* spagnoli, in particolare della Pastora. Egli, per realizzare le sue ricerche richiede la collaborazione di un giornalista di Barcellona, Carlos Infante, che lo accompagnerà durante la sua ricerca, attraverso alcuni piccoli centri abitati catalani.

Un modello, questo, che trova punti di coincidenza con quello proposto da Benjamín Prado nel suo romanzo *Mala gente que camina*. Come mette giustamente in rilievo Guillermo Carrascón, è nato un sottogenere narrativo che consiste nel



raccontare allo stesso tempo una storia del passato e le vicende attuali di un "ricercatore" che a quella storia passata s'interessa:

No faltan indicios para vislumbrar en la línea que trazan estas novelas un subgénero con características propias, que, con el proyecto fundacional de llevar a cabo una especie de auto-anagnórisis, una exploración en la identidad personal a través de la narrativización de la historia nacional, se configura como un nuevo modelo, que asimila todos los logros obtenidos en el notable desarrollo de la narrativa hispánica durante el siglo XX, de representación ficcional de prácticas sociales contemporáneas. (Carrascón, 2008: 217)

La seconda linea della narrazione è costituita dalle riflessioni personali del protagonista, espresse in forma di monologo interiore, e indirizzate sia verso la sua vita personale, sia verso la situazione storica spagnola di quegli anni, con un punto di vista palesemente soggettivo e spesso poco aderente alla realtà. Quindi, per mezzo di due racconti giustapposti e paralleli, Alicia Giménez-Bartlett propone in questo romanzo la ricostruzione della vita della Pastora attraverso una sorta di biografia di un personaggio realmente esistito ed appartenente alla resistenza spagnola, accanto al racconto di finzione narrativa in cui due personaggi cercano e studiano la Pastora stessa.

Il critico spagnolo Francisco Orejas, considera la presenza di due narrazioni giustapposte come estremamente frequente nella narrativa contemporanea: "otro de los procedimientos metaliterarios al que se recurre de forma constante en la narrativa española contemporánea es el de la narración enmarcada y la incorporación de relatos intercalados" (Orejas, 2003:579).

Tornando ai contenuti narrativi di *Donde nadie te encuentre*, Alicia Giménez Bartlett dichiara di aver ricostruito la figura della Pastora servendosi di documenti autentici che appartengono alla sua biografia reale (testi storici e interviste). Ciò che mi preme sottolineare è la posizione in cui la scrittrice pone il suo personaggio rispetto alla realtà storica spagnola degli anni '50-'60.

La prospettiva della protagonista di Alicia Giménez Bartlett è totalmente differente da quella che propone Mendoza in *Riña de gatos: Donde nadie te encuentre* propone il vissuto individuale di un personaggio appartenente alla resistenza spagnola, con una prospettiva personale e soggettiva (priva di una visione generale sul periodo storico), mentre il protagonista di Mendoza propone una prospettiva oggettiva e distaccata della realtà storica a cui partecipa solamente come casuale osservatore esterno.

E il confronto tra *Riña de gatos* e *Donde nadie te encuentre* potrebbe essere esteso anche al noto romanzo di Javier Cercas *Soldados de Salamina*. Infatti, un punto di contatto tra Cercas e la Bartlett (per citarne solamente due a rappresentanza di molti scrittori contemporanei) è il recupero di un determinato e ben definito periodo della



storia di Spagna e del superamento del "Pacto del Olvido" attraverso un punto di vista unico e soggettivo della materia presentata.

Dobbiamo ricordare che Javier Cercas propone il racconto di una vicenda relativa alla vita dello scrittore falangista Rafael Sánchez Mazas e, attraverso la sua figura, la ricostruzione del periodo storico. Inoltre, nel romanzo si inserisce un narratore con il medesimo nome dell'autore e caratteristiche personali simili. Come sostiene Carrascón:



La exploración de una anécdota histórica [...] se convierte en el medio para que un narrador personaje, que se podría entender como una ficcionalización del autor –puesto que lleva su nombre histórico, Javier Cercas, sin compartir, empero, todas sus circunstancias vitales– revalúe dimensiones afectivas de la recuperación de la memoria histórica nacional con su historia personal y familiar (Carrascón, 2008: 194).

In modo simile a Cercas, Alicia Giménez-Bartlett inserisce nel suo romanzo una sorta di biografia di un personaggio realmente esistito e appartenente alla resistenza spagnola, con un punto di vista estremamente soggettivo.

Come già accennato, diversamente dai suoi contemporanei, Mendoza supera la visione soggettiva e frammentaria della realtà presente in molti prodotti della letteratura postmoderna e propone una visione più oggettiva o neutrale, non gravata dal peso di una esperienza personale diretta o indiretta.

Tra gli autori contemporanei che dirigono il loro interesse verso la storia di Spagna legata al regime franchista, mi preme ricordare ancora Almudena Grandes. La scrittrice ha preparato un piano di ben sei romanzi dedicati a questo argomento. Nel primo, *Inés y la alegría*, pubblicato nel 2011, ci descrive la battaglia della Valle di Arán avvenuta nell'ottobre del 1944. Anche in questa narrazione, come nei romanzi citati in precedenza, i personaggi di finzione narrativa sono inseriti nel racconto di avvenimenti storici reali.

La stessa scrittrice dichiara di aver ideato il piano dei suoi romanzi basandosi sul modello letterario degli *Episodios nacionales* di Benito Pérez Galdós:

Inés y la alegría es la primera entrega de un proyecto narrativo integrado por seis novelas independientes que comparten un espíritu y una denominación común, «Episodios de una guerra interminable». Su primera palabra no es fruto de una elección casual. Si he querido llamarlas «episodios» ha sido para vincularlas, más allá del tiempo y de mis limitaciones, a los «Episodios nacionales» de don Benito Pérez Galdós (Grandes, 2010: 719).

Infine, vorrei ricordare che la tendenza attuale verso il recupero della storia all'interno della produzione spagnola si può riscontrare anche in altri scrittori

contemporanei che indirizzano la scelta del materiale narrativo verso altri periodi della storia spagnola.

Possiamo ricordare ad esempio i romanzi di Arturo Pérez-Reverte *El asedio e Cabo Trafalgar*. Nel primo, immerse in una trama dal sapore poliziesco, si narrano gli avvenimenti relativi al lungo assedio rivolto alla città di Cadice da parte delle truppe francesi nel 1811. Nel secondo si narra la battaglia di Capo Trafalgar, mostrando una dilatazione del tempo della narrazione rispetto al tempo della storia (com'è noto, la vicenda si sviluppa nell'arco di una giornata), lasciando ampio spazio a favore della descrizione dei personaggi che parteciparono alla battaglia.

Un altro esempio, tra i molti prodotti contemporanei, sono i due romanzi di grande successo scritti da Ildefonso Falcones: *La catedral del mar* e *La mano de Fátima*. In questi ultimi la scelta del periodo storico è quella dell'epoca medievale. Una linea comune in entrambi i romanzi è la prospettiva delle forti divergenze religiose presenti nella Spagna medievale e delle grandi ripercussioni che crearono nella storia.

A titolo di conclusione è possibile affermare che nella narrativa spagnola contemporanea il sottogenere storico è sicuramente quello più frequentato. Questo indipendentemente dal periodo scelto che spazia da un passato prossimo, come quello relativo alla guerra civile ed al regime franchista, a uno remoto come l'epoca medievale. È di questa opinione José Jurado Morales che descrive il successo del romanzo storico come:

Un estado de bienaventuranza que encuentra su origen más inmediato en el año clave de 1975 -una vez más- con el fin de la dictadura. En tal coyuntura se desata un afán por escribir del pasado inmediato -de la posguerra franquista y de la guerra civil- como necesidad vital para comprender la experiencia personal de los autores y el devenir colectivo de los españoles [...]. Esta reconstrucción del pasado inmediato se ensancha muy pronto y alcanza un arco temporal que iría incluso más allá de la época grecolatina y que encuentra quizás en los siglos medievales -como ocurría con los románticos- su mayor fuente de inspiración" (Jurado Morales, 2006: 7-8).

Nella maggioranza degli scrittori è presente una generale tendenza verso il maggior grado possibile di verosimiglianza anche se non esistono criteri uniformi nell'applicarla.

Riguardo al trattamento dei dati storici all'interno dei romanzi, una peculiarità comune a quasi tutti gli scrittori contemporanei spagnoli è quella di inserire una nota dell'autore nella quale si specifica l'autenticità del materiale utilizzato per la ricostruzione dei fatti, a volte anche corredata dalla riproduzione dei documenti



originali (come disegni o mappe geografiche)⁴. Ci stiamo avviando verso una nuova forma di verosimiglianza?

Bibliografia

ABC (1936) *Actos de propaganda política celebrados el domingo en Madrid y provincias*, Edición de la tarde, Madrid 3 de febrero de 1936, pp. 25-30.

BARTHES, Roland (1988) *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi.

BUSUTIL, Guillermo (2010) Entrevista a Eduardo Mendoza: "El poder no admite ser compartido", *Mercurio*, 125, pp. 22-23.

CARRASCÓN, Guillermo (2008) "Recuperación de la memoria, narrativización de la historia y ficcionalización del yo en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Mala gente que camina* de Benjamín Prado" in *El yo y el otro y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, a c. di J. M. Martín Morán, Vercelli, Mercurio, pp. 193-220.

CASADEI, Alberto (2007) *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.

CERCAS, Javier (2001) *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.

CESERANI, Remo (1997) *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.

COLMEIRO, José (1994) *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.

FALCONES, Ildelfonso (2006) *La catedral del mar*, Barcelona, Grijalbo.

----- (2009) *La mano de Fátima*, Barcelona, Grijalbo.

GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (2011) *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Destino.

GIMÉNEZ MICÓ, María José (2000) *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Pliegos.

⁴ Questa tipologia di annotazione la possiamo trovare ad esempio nei romanzi già citati di Pérez Reverte *El asedio* e *Cabo Trafalgar*, in *Ines y la alegría* di Almudena Grandes, in *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett.



GRANDES, Almudena (2010) *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.

HERRÁEZ, Miguel (1996) "Entrevista a Eduardo Mendoza", *Debats*, 56, pp. 118-125.
Adesso on line in *ClubCultura.com*, *El portal cultural de la Fnac*:
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/entrevista3.htm> [consulta del 10 - 10 - 2012]

JULIÁ, Mercedes (2006) *Las ruinas del pasado. Aproximación a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre.

JURADO MORALES, José (2006) "Vigencia de la novela histórica" in *Reflexiones sobre la novela histórica*, a c. di J. Jurado Morales, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones/Universidad de Cádiz.

KNUTSON, David (1999) *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los márgenes*, Madrid, Pliegos.

MENDOZA, Eduardo (1975) *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1978) *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1982) *El Laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1991) *Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1992) *El año del diluvio*, Barcelona, Seix Barral.

----- (2001) *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral.

----- (2008) *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, Barcelona, Seix Barral.

----- (2010) *Riña de gatos. Madrid 1936*, Madrid, Planeta.

----- (2012) *El enredo de la bolsa y la vida*, Barcelona, Seix Barral.

NAVAJAS, Gonzalo (1996) *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB-Octaedro.

OREJAS, Francisco G. (2003) *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (2004) *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara.



----- (2010) *El asedio*, Madrid, Alfaguara.

SCORPIONI, Valeria (1995) *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*, Torino, Il Segnalibro.

