

Dal romanzo al film: *Soldados de Salamina* e il paradosso del tradimento fedele

Carla Maria Cogotti

La Spagna porta ancora sulla propria pelle le cicatrici della guerra civile, quel drammatico passato che tuttora rappresenta il suo scheletro nell'armadio. La tanto dibattuta 'Ley de Memoria Histórica' del 2007 ma, soprattutto, l'instancabile attività della 'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica' e delle comunità autonome ha permesso, dal 2000, di riesumare e identificare più di mille vittime del franchismo. Dagli anni del dopoguerra in poi, la storia dei vinti è emersa a poco a poco dall'oblio al quale era stata condannata, per arrivare a ricoprire un posto di spicco nella cultura spagnola – in particolar modo in letteratura – dividendosi fra istanze memorialistiche e di cancellazione del trauma.

La *memoria histórica* in Spagna è inequivocabilmente solo una: la memoria delle vittime repubblicane della guerra civile. Diversamente dalle nazionaliste, non furono né riesumate all'indomani del conflitto né, tantomeno, ricevettero sepoltura, rimanendo così nell'anonimato per decenni. Il tema, nonostante i tempi cambino e nonostante oggi la Spagna debba affrontare problemi di tutt'altra natura, si conferma sempre complicato e arduo. Citando Ranzato, l'efficace espressione «immortalità della guerra civile» (2006: 5) pone enfasi sulle conseguenze del conflitto, evidenziando la persistenza dell'evento bellico nella società spagnola contemporanea.

Fra la fine del franchismo e nel corso della transizione democratica¹, gli scrittori spagnoli delle generazioni posteriori al

¹ È così denominato il periodo successivo alla morte di Francisco Franco durante il quale avvenne il passaggio dal regime dittatoriale a quello democratico. I governi della transizione, formati da personalità ancora vicine al franchismo, misero in pratica il '*pacto del olvido*', un accordo fra le parti politiche per tacere gli accadimenti storici recenti e rendere, così, più pacifico e meno traumatico il cambiamento. Il patto, nella pratica, si tradusse in

conflitto, *los nietos de la guerra civil*, reagiscono al trauma bellico e alla mistificazione letteraria delle gesta nazionaliste elaborando un discorso letterario basato sull'auto riflessione e la messa in discussione della storiografia ufficiale. I romanzi diventano veri e propri *lieux de mémoire*, esattamente come la guerra civile stessa, narrata attraverso la testimonianza diretta, spesso incerta e fallosa poiché frutto della memoria.

Il genere della *nueva novela histórica*² riflette le istanze del discorso memorialistico attivando una *mise en abyme* che mira alla ricostruzione del passato, in cui il processo del ricordo attiva il dialogo generazionale fra vincitori e vinti. Una prassi necessaria poiché permette alla memoria e al ricordo d'imporsi sull'oblio. Gli artifici letterari hanno come obiettivo una ricostruzione dei fatti che sia la più realista possibile: riflessioni dal presente (tempo dell'enunciazione) al passato; impiego di versioni personali e archivi (testi, immagini, documenti audio-visivi); un narratore-investigatore che non solo sonda la realtà, ma analizza in profondità il contesto storico oggetto d'indagine. Base della *nueva novela histórica* è la *metaficción*, che arricchisce la prospettiva narrativa scandagliando la realtà e aprendosi a tutta una serie di generi – il diario, il testo giornalistico, il romanzo poliziesco, il romanzo storico fra gli altri – che fanno del genere un ibrido. I dettagli diventano parte rilevante dell'intreccio, la vita personale dei personaggi costituisce la trama dei racconti e realtà e finzione s'incontrano nei cosiddetti *relatos reales*: è questo un ossimoro, data l'impossibilità per un romanzo di essere reale poiché creazione letteraria.

La guerra civile entra così nella letteratura, non solo come fatto storico ma anche come trauma personale e collettivo dal quale ripartire per analizzare la società contemporanea e mantenere viva la memoria.

Il caso Cercas

Javier Cercas, estremegno d'origine e catalano d'adozione, nel 2001 sorprende l'opinione pubblica con *Soldados de Salamina*, romanzo di natura ibrida e indefinita. Cercas rifiuta il genere del romanzo

un'ulteriore prevaricazione dei vincitori sui vinti che, ancora una volta, videro cancellato il proprio passato.

² José de Pierola denomina lo stesso genere *novela histórica reflexiva* riconducendolo direttamente alla creazione postmodernista della quale tratta Umberto Eco in «Postille» a *Il nome della rosa*. L'autore sottolinea la presenza nel genere di una riflessione estetica, quest'ultima raggiungibile nella sua pienezza solo una volta conclusosi il romanzo.

storico, nonostante la Storia sia uno dei temi principali: «Quando hablo de la Guerra Civil o de la Transición, hablo de ahora. Detesto la novela histórica, me parece un oxímoron: o es novela o es historia» (2010). E ancora:

Porque la novela no habla, fundamentalmente, de la Guerra Civil, aunque sea uno de sus temas y constituya un marco esencial. La novela, básicamente, habla de los héroes, de la posibilidad del heroísmo; habla de los muertos, y del hecho de que los muertos no están muertos del todo mientras haya alguien que los recuerde; habla de la búsqueda del padre, de Telémaco buscando a Ulises; habla de la inutilidad de la virtud y de la literatura como única forma de salvación personal... (Cercas-Trueba 2003: 21)

Soldados de Salamina fu un successo immediato e ormai, a distanza di undici anni, un libro *cult* in Spagna e popolare nel resto del mondo. Fondamentale per la consacrazione di Cercas fu l'articolo col quale Mario Vargas Llosa accolse il romanzo sul quotidiano *El País*. Oltre a elogiare la grande capacità di Cercas nell'essersi cimentato nella letteratura impegnata, senza essere banale, Vargas Llosa focalizza la sua critica sulla costruzione del *relato real* e sull'importanza dell'ossessione della scrittura, motore dell'azione:

Sin esta intrusión exhibicionista del propio narrador, relatando la desesperada apuesta que hace con este libro para resucitar una vocación que hasta ahora siente frustrada, los percances que hace sesenta años padeció Sánchez Mazas en el santuario del Collell y la comarca circundante tendrían escaso interés, no mayor que el de los miles y miles de episodios que atosigan las bibliotecas, ilustrando el caos, la crueldad, la estupidez, y a veces también la generosidad y el heroísmo – todo mezclado – que caracterizan todas las guerras. Lo que les imprime un carácter singular y apasionante es la obsesión que ellos inspiran al narrador y su voluntad de investigarlos y contarlos hasta su último resquicio, con un encarnizamiento de fanático. En verdad, lo que sin proponérselo nos cuenta *Soldados de Salamina*, es la naturaleza de la vocación de un escritor, y cómo nace, deshaciendo y rehaciendo la realidad de lo vivido, la buena literatura. (2001)

Gli spunti di riflessione sono numerosi ma uno sembra prevalere su tutti: la guerra civile. Tuttavia, come Vargas Llosa ha evidenziato

nella sua critica e come Cercas ha ritenuto opportuno precisare, il vero protagonista di *Soldados de Salamina* è il Javier Cercas narratore (e io fittizio del Javier Cercas autore) che intraprende una disperata ricerca di se stesso e di un segreto essenziale³ della guerra civile a partire da uno sguardo che diventa una vera e propria ossessione.

Che cosa pensò quel soldato repubblicano che, la mattina del 30 gennaio del 1939 nel Collell incrociò il suo sguardo con quello del falangista Rafael Sánchez Mazas e decise di non sparargli? Inizia così la ricerca frenetica della verità, sospesa fra il desiderio di scrivere un romanzo reale e la stessa impossibilità di realizzarlo, una verità legata esclusivamente a uno sguardo.

Uno sguardo fisso nel tempo

Quello stesso sguardo dal quale partì il regista David Trueba, quando nel 2002 iniziò le riprese del film ispirato al romanzo (che mantiene lo stesso titolo) e presentato nelle sale cinematografiche spagnole nel 2003. La guerra civile si conferma sullo sfondo dell'azione e il protagonista Cercas è ora dotato di una fisicità ben definita.

Nel passaggio dal romanzo al film l'elaborazione della materia narrativa comporta l'analisi dell'adattamento cinematografico, complesso meccanismo del quale si è servito Trueba per convertire il materiale letterario in filmico, sostituendo gli artifici tipici della letteratura e la parola stessa con i mezzi propri del cinema, e cioè: l'immagine, il colore e il suono.

Se il cinema crea storie, l'adattamento propone nuove versioni di storie già esistenti partendo dall'analisi personale e intima del cineasta in relazione al contesto in cui egli opera. È necessario che le prospettive dell'autore e del regista collimino per ottenere un prodotto "fedele" nonostante il divario fra le due arti. La chiave di volta dell'adattamento è l'individuazione dell'oggetto essenziale della materia narrativa, che costituisce il nucleo della trasposizione cinematografica. Il procedimento è stato adottato in maniera esemplare da Trueba, tanto che lo stesso Cercas – nonostante l'adattamento comporti sempre

³ "Un secreto esencial" è il titolo dell'articolo apparso nell'edizione de *El País* dell'11 marzo del 1999 in cui Cercas omaggiò il poeta Antonio Machado nel sessantesimo anno della sua morte. Vi si narra la triste fine del poeta, deceduto in Francia pochi giorni dopo l'esilio, e, in parallelo, il racconto della fucilazione di Rafael Sánchez Mazas. Fondamentale per l'evolversi dell'intreccio, l'articolo è citato sia nel romanzo sia nelle prime scene del film, quando sono mostrate le immagini dei convogli di repubblicani in esilio verso la frontiera francese.

acquisti e perdite che, irrimediabilmente, alterano la materia letteraria – ha espresso in più occasioni la sua grande soddisfazione nei confronti dell'amico cineasta. Poco dopo la pubblicazione di *Soldados de Salamina*, infatti, Cercas regalò a Trueba una copia del romanzo e la decisione di quest'ultimo di portarlo sul grande schermo fu quasi immediata. Dalla collaborazione fra i due è nato un singolare libro-intervista, *Diálogos de Salamina*, nel quale si approfondisce la genesi del lungometraggio con profonde questioni legate alla natura del romanzo e curiosi aneddoti chiarificatori del rapporto realtà/finzione nelle due opere.

La guerra si mantiene sullo sfondo – per lo meno nelle intenzioni di Javier Cercas – ma è inevitabile che, per il peso che ricopre nella storia della Spagna contemporanea, sia uno degli elementi chiave sia del romanzo che del film. Il Cercas protagonista afferma di essere estraneo ai fatti della guerra civile, rappresentante di quel *gap* generazionale esistente in Spagna e dell'accettazione del patto dell'oblio perpetuato dai governi della transizione. Un Cercas che, pian piano, entra in contatto con il passato, indagando come un detective, sia sulla carta stampata che sul grande schermo.

Si parte da Cercas per arrivare alla Storia: la guerra civile entra a far parte della vita del protagonista ed è costantemente filtrata dal suo sguardo, uno sguardo rivolto sempre più alla memoria e all'esercizio del ricordo per non cancellare il passato.

Tradimento o fedeltà?

Javier Cercas e David Trueba hanno lavorato quasi in simbiosi durante le riprese del film e le loro riflessioni costituiscono un importante punto di partenza per l'analisi della trasposizione del romanzo. Sia d'esempio il commento di Cercas:

No hace falta ser un genio para entender que un director tiene que tener una libertad absoluta, y que lo importante es que haga una buena película, no que sea absolutamente fiel a la novela en que se basa. Es más: si es absolutamente fiel, seguro que la película es mala, por la sencilla razón de que el cine y la literatura son lenguajes distintos. O sea que una película sólo puede ser fiel a una novela si la traiciona. Con todos los cambios que hay, yo siento que tu película es muy fiel, no a la letra de la novela – que en gran medida también – , pero sí a su espíritu. Y, en todo caso, lo importante es que es una película muy buena. (Cercas-Trueba 2003: 102)

Un film è fedele a un romanzo solo tradendolo, un tradimento necessario che il cineasta deve compiere per ottenere un risultato equivalente alla materia di partenza. Il tradimento fedele è il paradosso che racchiude il segreto dell'adattamento: il suo risultato è una storia specchio dell'originale, seppur rappresenti solo una delle molteplici letture che di essa se ne possono offrire.

Trueba ha trasferito su pellicola le stesse sensazioni che il romanzo suscita, trasformando la voce interiore (quella del Cercas narratore) in esteriorità, attraverso immagini, colori e suoni. Si è concentrato, in particolar modo, sulla profondità dello sguardo del miliziano anonimo. Tutte le soluzioni adottate si sono rivelate l'esatto riflesso di quelle letterarie e le trasformazioni hanno portato a un *Soldados de Salamina* film complementare al *Soldados de Salamina* romanzo.

È importante rimarcare ulteriormente come questo specifico caso di adattamento cinematografico, nonostante alcune alterazioni necessarie, confermi la sua fedeltà al materiale d'origine. Non bisogna dimenticare che il passaggio dalla parola all'immagine non può ricalcare esattamente l'originale, bensì deve confrontarsi col tempo cinematografico e l'irruzione della fisicità dei personaggi – sorprendente nell'adattamento di Trueba – che crea un effetto quasi di straniamento per la sua capacità di proiettarli a tutto tondo nella realtà.

Analizziamo ora le perdite e gli acquisti principali derivati dal processo di trasposizione cinematografica operato da David Trueba. Per ragioni tematiche e di spazio sarà impossibile concentrarsi sulla complessa struttura del romanzo che si tratterà unicamente in relazione ai punti specifici riguardanti l'adattamento filmico.

Dalla parola all'immagine

Il lungometraggio di Trueba, frutto di undici settimane di riprese tra Girona, Madrid e Dijon, rispecchia il principio di verosimiglianza del romanzo costantemente perseguito dal Javier Cercas narratore, nella sua ricerca del *relato real*.

Fabula e intreccio, nel film, sono alterati in maniera minima ed esclusivamente in ragione delle leggi della cinematografia. La struttura del romanzo, definita nettamente dalla divisione in tre capitoli ("Los amigos del bosque", pp. 17-74; "Soldados de Salamina", pp. 77-140; "Cita en Stockton", pp. 143-209) crea sullo schermo quella che Trueba definisce "disfunzione strutturale" e che, a differenza del romanzo, è priva d'informazioni temporali accessorie sul protagonista. Il Cercas narratore, infatti, si divide fra passato e presente, e nello specifico fra il

1994 e il 2000 (anni della ricerca) e il 1939, anno della fucilazione del Collell (con riferimenti cronologici alla vita di Sánchez Mazas). Il tempo filmico, al contrario, mantiene inalterati i riferimenti storici ma non fornisce alcuna indicazione riguardo Cercas. La messa in scena su pellicola organizza l'intreccio secondo introduzione, sviluppo e conclusione, con tutta una serie di *flashbacks* ed eliminazioni di scene che, al contrario, sono presenti nel romanzo (ad esempio: le ellissi sulle vicissitudini degli amici del bosco o l'episodio di María Ferré, testimone reale non presente nel film)⁴.

I personaggi, i testimoni reali della storia, sono ora ben identificabili: Jaume Figueras (figlio di Pere Figueras), suo zio Joaquim Figueras e Daniel Angelats, questi ultimi gli amici del bosco che, all'indomani della fucilazione, aiutarono Sánchez Mazas nella sua latitanza nel Collell fino al suo incorporamento nelle fila nazionaliste. Per problemi relativi alla messa in scena, la figura dello scrittore cileno Roberto Bolaño è sostituita da quella dello studente messicano Gastón, che ne eredita la funzione di narratore della storia del vecchio Antonio Miralles (il miliziano del Collell nelle intenzioni letterarie di Cercas). La narrazione degli accadimenti del Collell è affidata a Chico Sánchez Ferlosio, fratello dello scrittore Rafael Sánchez Ferlosio, personaggio presente, invece, nel romanzo.

Meritano menzione le numerosissime comparse impegnate nelle riprese della fucilazione e dell'esilio verso la Francia, tutte persone comuni che ringraziarono Cercas e Trueba per aver potuto prender parte a una ricostruzione storica di tale importanza per la collettività ma anche per il singolo, adempiendo a un obbligo morale.

Cercas: fino ad ora è stato presentato solo dal suo cognome. Per quale motivo? Ebbene, il grande cambiamento del film che risulta subito evidente, fin dalle prime scene con riprese in dettaglio, riguarda il sesso del protagonista: non più Javier ma Lola, non scrittore ma docente all'Università di Girona. Un cambiamento decisivo che avrebbe potuto alterare fortemente l'intreccio ma che, invece, ha arricchito la trama di una tensione aggiuntiva e di spunti di riflessione maggiori, amplificando il percorso traumatico della protagonista. Secondo Trueba, una donna è capace di slanci di passione superiori rispetto a un uomo e questo nuovo io narrativo al femminile non poteva che accrescere il clima di tensione e frustrazione:

⁴ Una modifica importante riguarda l'adattamento del secondo capitolo del romanzo, intitolato "Soldados de Salamina", che corrisponde al libro su Sánchez Mazas che il narratore Cercas offre ai lettori. Nel film è il falangista stesso a raccontare la sua esperienza durante un'intervista apocrifa.

Para mí, el hecho de que Cercas fuera una mujer disparaba la tensión en cada situación. De pronto, tenía más valor una mujer sola por el bosque que un hombre solo. Visual, gráfica y emocionalmente tenía más valor esa mujer sola recorriendo el Collell. (Cercas-Trueba 2003: 92-94).

Il cambiamento è stato fedele, come commenta Cercas:

Durante este año me he hartado de contestar a una pregunta, no siempre malintencionada: “No te parece mal que una mujer interprete en la película el papel que tú interpretas en la novela?” [...] A veces trataba de explicar que el Cercas de la novela no soy yo y todo eso... Pero, en serio: una vez vista la película, me parece que has acertado de lleno. (*Ibid*: 100)

Il tradimento necessario è garante del mantenimento dell'essenza dell'io protagonista. Lola, da principio ingenua, passa per un graduale processo di crescita personale e di scoperta e recupero della memoria storica della guerra civile, confrontandosi e scontrandosi con tutta una serie di personaggi e situazioni che la porteranno alla piena coscienza di sé. L'evoluzione è la stessa del Cercas narratore.

Trattandosi sempre e comunque di finzione (seppur intercalata da fatti reali), sono presenti delle figure di pura immaginazione che subiscono delle trasformazioni dalla carta stampata al grande schermo. Il primo caso è quello di Conchi, particolarmente esibizionista, un po' rude ma per questo autentica, che nel romanzo è la compagna dello scrittore, nonché sua spalla e aiutante. La Conchi del film è una donna, fatto che potrebbe lasciare perplessi se si relaziona al cambio di sesso del protagonista. Conchi origina una nuova tensione e rappresenta il contrappunto comico di Lola: con la sua autenticità e con i suoi comportamenti disinibiti si contrappone all'apatia della protagonista accentuandone, in numerose scene, il dramma e la frustrazione.

Il secondo caso è quello del padre di Cercas, defunto nel romanzo ma presente fin dalle prime scene del film: ci è mostrato in una casa di anziani, malato in fase terminale, per uscire di scena poco dopo. A questa figura è legato il tema della ricerca del padre, che culmina nell'incontro fra Lola e il vecchio Miralles, per lei quasi un genitore ritrovato.

Caso curioso è, invece, la presenza di un personaggio tratto direttamente dalla vita reale. Nel romanzo il *mossén* Joan Prats guida Javier Cercas alla scoperta del Collell. Nel film questo ruolo è affidato

all'uomo che, all'indomani della fucilazione, fu incaricato di seppellire prima e disseppellire poi i cadaveri delle vittime e che, come dichiara nella breve scena, si sente a disagio nel Collell.

Il personaggio dello storico Miquel Aguirre, infine, è presente nella pellicola come aiutante di Cercas ma, rispetto al romanzo, sembra sostituire Conchi in questo ruolo, imponendosi come aiutante attivo e costante fonte d'informazioni per la protagonista.

Drammaticità dell'apporto cinematografico

Delineate le caratteristiche dei personaggi, e in particolare della protagonista, tutto il materiale successivo risulta essere maggiormente comprensibile: luci e ombre – non solo letterarie, ma anche cinematografiche – si alternano in un susseguirsi di scene frenetiche e discontinue che collegano passato e presente, con testimonianze storiche (reali o apocrife) che arricchiscono la trasposizione di maggiore verosimiglianza e drammaticità rispetto al romanzo, grazie all'immediatezza dell'immagine.

Lo spazio filmico, equivalente al verbale, è ora concreto: Girona e Dijon assi principali dell'azione con l'aggiunta di Madrid, città dove Lola si reca per compiere delle ricerche approfondite su Sánchez Mazas presso la Biblioteca Nazionale. Inoltre, diverse scene riprendono i luoghi tipici del romanzo, come i bar di Girona – il Nuria e il Bistrot, dove Lola è solita incontrarsi con Aguirre o Jaime Figueras – e la cittadina francese di Dijon dov'è situata la casa di accoglienza per anziani che ospita Miralles, il *Résidence de Nimphéas*.

I *flashbacks*, che modificano il tempo del racconto in maniera maggiore rispetto al romanzo, sono frequenti e intrecciano continuamente passato e presente. Date le capacità di messa in scena cinematografica, risulta evidente che i *flashbacks* costituiscano un efficace strumento di *mise en abyme* per la loro capacità di moltiplicare gli effetti di frequenza dei fatti narrati. In particolar modo, sono fondamentali nel momento in cui introducono testimonianze storiche dirette o intercalate nel racconto.

La focalizzazione, come nel romanzo, è quella della protagonista: i fatti sono filtrati dallo sguardo di Lola e sono ricostruiti tramite un processo di organizzazione che si avvale di testimonianze orali dirette (quelle dei Figueras, Angelats e Chico Ferlosio) ma anche di documenti audio-visivi del periodo franchista, utili per l'indagine su Sánchez

Mazas. I documenti, fonti dei NODO⁵ o apocrifi, sono un'ulteriore prova della verosimiglianza dei fatti narrati.

Lo spazio filmico è sia realista che impressionista, soprattutto quando le immagini rispecchiano la psicologia turbata di Lola. La luce gioca un ruolo fondamentale nella descrizione del personaggio: l'illuminazione contrastata, adottata di frequente, crea effetti drammatici e ritaglia degli spazi privilegiati per la crisi della donna. La luce laterale ne scolpisce in varie scene il volto, esattamente come quello di Sánchez Mazas nella scena in cui emerge dagli abissi della nave-prigione Uruguay per essere trasferito al Collell.

Lola e il falangista sono i protagonisti di un superbo montaggio alternato che riflette il disagio della prima e la disperazione cieca davanti alla morte del secondo. Scena di capitale importanza che sottolinea la drammaticità degli eventi e fonde passato e presente, il montaggio alternato unisce Rafael Sánchez Mazas che scappa dopo la fucilazione e si rifugia nella vegetazione e Lola Cercas che corre nel bosco e visualizza la figura del falangista, per convergere entrambi nello spazio del Collell. Lola interiorizza la sofferenza di Sánchez Mazas, ancora una volta, trasformandola poi in malessere psico-fisico: l'ossessione di quello sguardo e della scrittura mostra come, accasciandosi al suolo nella sua abitazione, fra primi piani e dettagli sui medicinali, stia dolorosamente risorgendo da se stessa.

I frequentissimi primi piani catturano le emozioni dei protagonisti e le fissano sullo schermo: Lola apatica davanti al suo computer, che dalle prime scene introduce il tema della frustrazione; Sánchez Mazas sull'Uruguay all'inizio delle sue peripezie; Lola e Miralles che si abbracciano in chiusura del film. Ancora, gli sguardi fra Lola e Gastón, fra Lola e suo padre, nei campo/controcampo dei numerosi dialoghi con Miquel Aguirre e Conchi; fra Sánchez Mazas e il soldato che non gli spara, in quei pochi secondi che mostrano come l'umanità istintiva possa prevalere sull'odio perpetuato per anni.

I dettagli arricchiscono le scene e le caricano di significati profondi: l'apertura del film, con la carrellata sui cadaveri nel fango del Collell e il ronzio delle mosche, spazio esterno che sfuma all'interno dell'abitazione di Lola, mostrando la sua quotidianità fatta di libri, fotografie, cd, computer e televisore, oggetti immersi in un disordine pari al caos interiore della donna; la fotografia di Antonio Machado e, successivamente, la sua tomba bagnata dalla pioggia; il foglio di carta

⁵ È l'acronimo di 'Noticiarios y Documentales', filmati che si proiettavano nelle sale cinematografiche spagnole fra il 1946 e il 1976 (fonte DRAE).

immacolato e la mano di Lola con la penna quando inizia a scrivere il romanzo su Sánchez Mazas; il sonaglio per bambini, simbolo della maternità mancata e desiderata; la cartolina che riproduce Dijon e che permette a Lola di mettersi in contatto con Miralles.

La mezza figura e la figura intera, per lo più, mettono in relazione fra loro i personaggi, soprattutto durante gli incontri e gli addii, come avviene nel caso delle interviste di Lola agli amici del bosco e a Miralles: le figure appaiono sullo schermo nella loro totalità, con i segni del tempo sul volto e nel corpo.

La pellicola, infine, è arricchita dalla presenza di tre suoni costanti: la pioggia, il pasodoble «Suspiros de España» e il plurilinguismo. La pioggia è compagna fedele dei protagonisti, non solo nel presente ma anche nel passato: Sánchez Mazas è fucilato in una giornata di pioggia e la pioggia torrenziale inonda il Collell durante la sua latitanza; Girona è spesso colpita da forti piogge che si abbattono sui personaggi, Lola *in primis*. Come a porre l'accento sul cambiamento finale e la gioia di vivere e la speranza ritrovate, le precipitazioni spariscono definitivamente solo quando la protagonista si reca a Dijon per incontrare Miralles e il sole illumina il loro incontro. «Suspiros de España» è la colonna sonora degli avvenimenti principali: lo balla il soldato anonimo, lo balla Miralles in un documento d'epoca apocrifo e saluta gli spettatori nei titoli di coda, una melodia sempre presente e immediatamente identificabile col film. Importante innovazione rispetto al romanzo è, inoltre, la presenza del bilinguismo castigliano-catalano nei dialoghi fra Lola e i testimoni e l'uso di documenti audiovisivi in francese sulla guerra civile.

Soldados de Salamina di David Trueba colpisce per la fedele rappresentazione dell'ossessione della protagonista e per la drammaticità che caratterizza la sua ricerca. In bilico fra passato e presente, esattamente come la memoria storica della Spagna, Lola Cercas è finalmente in grado di porre fine alla tensione esistenziale che la attanaglia nel momento in cui interiorizza la pratica del ricordo attivo, barlume di speranza per tutte le generazioni posteriori al conflitto. La lunga sequenza finale che la ritrae mentre si allontana da Miralles è carica di un forte potere evocativo: è necessario non dimenticare il passato e, per farlo, è necessario ricordare e mantenere vivi i ricordi.

Conclusioni

Il romanzo di Cercas offre molteplici spunti di riflessione nel situare la guerra civile sullo sfondo e relazionandola ai temi affrontati,

primo fra tutti l'importanza e la necessità di attivare nella società contemporanea spagnola una pratica del ricordo attivo che si collochi all'interno di un discorso storico obiettivo.

Se è vero che la guerra civile costituisce la maggiore riflessione de *los nietos de la guerra*, analizzata a partire da un soggettivismo intimista che cerca di denunciare il passato e reinterpretare le sue conseguenze nel presente, è anche vero che le nuovissime istanze letterarie se ne sono distaccate, focalizzandosi, spesso, sulla *metaficción* vera e propria. È quello che fa Cercas nel suo romanzo, avvisando continuamente il lettore della fallacia della storia quando mediata dalla finzione e servendosi dell'avvenimento bellico unicamente come pretesto, e non oggetto, dell'enunciazione letteraria.

Nell'intreccio di *Soldados de Salamina* (romanzo e film) la guerra civile è l'avvenimento dal quale derivano, come un corollario, la ricerca, gli incontri, le scoperte, e la riappropriazione del passato, sempre partendo dalla crisi personale di Cercas. Che sia Javier o che sia Lola, questo poco importa: l'evoluzione è la stessa e il fatto storico è subordinato all'individualismo. In primo piano vi sono il soggettivismo e il recupero dell'identità perduta, non solo di Cercas ma di milioni di spagnoli. La reinterpretazione della storia su base individualista può garantire quell'obiettività necessaria all'analisi dell'evento bellico, in un'ottica di riconciliazione e giustizia collettive.

È possibile affermare che la Storia appare spogliata di quella pesantezza, ovvietà e banalità che molta letteratura ha prodotto e come parte della critica ha evidenziato (Vargas Llosa, Mainer e Goytisolo fra gli altri). Sia il romanzo di Cercas che l'adattamento di Trueba denotano la grande capacità dei due artisti di aver saputo adattare al contesto storico contemporaneo un tema così importante e delicato, evitando di cadere nel sentimentalismo o nel revisionismo.

L'ampia risposta di pubblico (lettori e spettatori) è indice dell'avvenuto passaggio del messaggio di Cercas, nonché dell'importante cambiamento che, lentamente, sta avvenendo nella società spagnola: è possibile recuperare il passato solo conoscendolo e abbattendo il muro di silenzio, per onorare la memoria di tutta quella gente comune che ha sacrificato la propria vita per la democrazia. Eroi senza nome e senza volto che hanno fatto la storia della Spagna ma anche la storia del mondo, senza aspettarsi o chiedere mai nulla in cambio, e forse, per questo, veri eroi.

Bibliografia

- Arpaia, Bruno, "Javier Cercas, la guerra civile in noir", *Il porto ritrovato*, www.ilportoritrovato.net/html/javiercercas.html, web (ultimo accesso 21/07/2012).
- Borrelli, Francesca, "Javier Cercas, indagine sull'istinto della virtù", *Il porto ritrovato*, www.ilportoritrovato.net/html/javiercercas2.html, web (ultimo accesso 21/07/2012).
- Cercas, Javier, "Relatos reales", *Quimera*, 263-264 (2005), <http://www.revistas culturales.com/articulos/43/quimera/457/1/relatos-reales.html>, online (ultimo accesso 21/07/2012).
- Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001.
- Cercas, Javier, "Un secreto esencial", *El País*, 11.03.1999, http://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html, online (ultimo accesso 21/07/2012).
- Cercas, Javier – Trueba, David, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona/Madrid, Tusquets Editores-Plots Ediciones, 2003.
- Corredera González, María, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Dallenbach, Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.
- De Pierola, José, "El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en Estrella distante de Roberto Bolaño y Soldados de Salamina de Javier Cercas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 241-258 (2007), <http://jstor.org/stable/25485815>, online (ultimo accesso 15/06/2012).
- Dotras, Ana María, *La novela española de metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.
- Faulkner, Sally, Lola Cercas en Soldados de Salamina (David Trueba, 2003), *HAOL*, 165-170 (2008), <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/242/230>, online (ultimo accesso 23/07/2012).
- Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- García Jambrina, Luis, "De la novela al cine: Soldados de Salamina o «el arte de la traición»", *Ínsula*, 641 (2004): 30-32.
- Gaudreault, André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000.

- Gómez López-Quiñones, Antonio, "Soldados de Salamina: el valor del testimonio y la retórica de la anti-literariedad", *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006: 51-65.
- Goytisolo, Juan, "La mayoría de las novelas sobre la Guerra Civil caerán en el olvido", *Abc*, 15.04.2007, http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-15-04-2007/sevilla/Cultura/juan-goytisolo-la-mayoria-de-las-novelas-sobre-la-guerra-civil-caeran-en-el-olvido_1632546056185.html, online (ultimo acceso 04/08/2012).
- Jackson, Gabriel, *La repubblica spagnola e la guerra civile (1931-1939)*, Milano, Il Saggiatore, 2003.
- Luengo, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Edition Tranvía, 2004.
- Lluch Prats, Javier, "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas", *Centro Virtual Cervantes*, cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_21.pdf, web (ultimo acceso 24/07/2012).
- Moreno Nuño, Carmen, *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2006.
- Pinel, Vincent, *Il montaggio. Lo spazio e il tempo del film*, Torino, Lindau, 2004.
- Ranzato, Gabriele, *Il passato di bronzo: l'eredità della guerra civile nella Spagna democratica*, Roma, Laterza, 2006.
- Rodríguez, Marcos, "La Guerra Civil como tema literario corre el riesgo de la trivialización", *El País*, 12.11.2005, http://elpais.com/diario/2005/11/12/babelia/1131755950_850215.html, online (ultimo acceso 24/07/2012).
- Rondolino, Gianni – Tomasi, Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2007.
- Sabouraud, Frédéric, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007.
- Vargas Llosa, Mario, "El sueño de los héroes", *El País*, 03.09.2001, http://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468045_85021.html, online (ultimo acceso 21/07/2012).
- Winter, Ulrich, *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt/Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- W. M. S. / J. R. M., "La Guerra Civil aún no ha terminado", *El País*, 30.01.2010,

http://elpais.com/diario/2010/01/30/babelia/1264813936_850215.html, online (ultimo accesso 21/07/2012).

Sitografia

“Memoriahistorica.org”, sito ufficiale della Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, <http://www.memoriahistorica.org.es/joomla/>, web (ultimo accesso 04/08/2012).

Filmografia

Soldados de Salamina, dir. David Trueba, Spagna, 2003.

L'autrice

Carla Maria Cogotti

Carla Maria Cogotti è dottoranda al primo anno presso la Scuola di Studi Filologici e Letterari dell'Università degli Studi di Cagliari. Il suo campo di ricerca concerne l'Ispanistica e, in particolar modo, la produzione letteraria della Spagna contemporanea avente come tema la guerra civile, in relazione alla costruzione dell'ambiente urbano e al suo protagonismo in racconti brevi e romanzi. Nel 2011 ha conseguito la laurea in Lingue e Letterature Moderne Europee e Americane con una tesi sulla Barcellona letteraria di Carlos Ruiz Zafón e la conseguente mappatura dello spazio urbano della metropoli catalana.

Email: carla.cogotti@unica.it

L'articolo

Data invio: 27/08/2012

Data accettazione: 05/11/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Carla Maria Cogotti, *Dal romanzo allo schermo: Soldados de Salamina e il paradosso del tradimento fedele*

Come citare questo articolo

Cogotti, Carla Maria, "Il paradosso del tradimento fedele: *Soldados de Salamina* fra passato e presente", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>