La noche de los tiempos di Antonio Muñoz Molina: "traspasando la frontera del tiempo"

Antonio Candeloro
Università degli Studi di Salerno

Ne *La noche de los tiempos* (2009), Antonio Muñoz Molina articola in una narrazione dai toni epici due temi centrali all'interno del proprio *corpus* narrativo: il trauma che causò la Guerra Civile e la temporalità in quanto fattore decisivo di cui dispone lo scrittore che volesse risuscitare il passato attraverso i dati che offre la Storia.

Più che un "romanzo sulla Guerra Civile", *La noche de los tiempos* si struttura come "favola sul tempo" attraverso cui riflettere sia sull'incertezza in quanto categoria universale di ogni evento bellico sia sull'ambiguità morale di talune prese di posizione dei personaggi "reali" -in particolare, per quanto riguarda la *Generación del 27*- che hanno partecipato a quei determinati eventi storici. L'impossibilità obiettiva da parte dell'autore di "attraversare la frontiera del tempo" diventa opportunità di riflettere sul passato, sulla violenza e sulla manipolazione della verità.

1. Voci narranti e isotopia dell'incertezza: come narrare la Storia

L'ultimo romanzo di Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*[1], esplicita, ampliandoli e articolandoli in una narrazione che assume una tonalità epica, alcuni temi a lui cari sin dai tempi della sua opera prima, *Beatus Ille* (Muñoz Molina, 1986), e di uno dei suoi romanzi più fortunati, *El jinete polaco* (Muñoz Molina, 1991)[2]: in particolare, il trauma che causò la Guerra Civile nella collettività anonima che si trovò a viverla sulla propria pelle (sia nei panni di protagonisti attivi che in quelli di testimoni inermi) e, ad esso parallelo, il tema della temporalità (ovvero, di come lo scrittore possa recuperare il passato attraverso la forma-romanzo e sfruttando i dati che ci offre la Storia).

L'autore illustra e articola questa duplice tematica (gli eventi storici e documentabili –oltre che documentati dalla storiografia più seria e meno ideologizzata– e i modi possibili che ha a disposizione il romanziere per afferrare, risuscitare e, in qualche modo, far rivivere al lettore quella determinata porzione di passato) sviluppando la trama in 37 capitoli di lunghezza variabile e alternando in modo molto efficace una narrazione in terza persona singolare a brevi lacerti in prima persona (spazi del testo in cui si intromette quella che sembra essere la voce in prima persona dell'autore, qui chiamato a ricoprire il

[1] Muñoz Molina, 2009; da ora in avanti citerò da questa edizione usando la sigla *NT* e indicando il numero delle pagine cui ci si riferisce tra parentesi.

[2] Con questo romanzo, Muñoz Molina vincerà anche il "Premio Planeta", divenendo un autore noto anche al grande pubblico. Cenni velati alla Guerra Civile e, soprattutto, al clima di tensione che si creò con la dittatura franchista, si trovano anche all'interno del romanzo *Beltenebros* (Muñoz Molina, 1989), riscrittura in chiave postmodernista del genere *noir*.

ruolo del testimone oculare –e apparentemente onnisciente– dei gesti, delle parole e dei pensieri più intimi del protagonista).

Questo aspetto tecnico non è di secondaria importanza e mi sembra opportuno concentrare l'analisi del romanzo proprio a partire da questo problema narratologico per cercare di stabilire in che modo chi dice "io" entri in contatto con il personaggio protagonista, Ignacio Abel, architetto borghese, cittadino modello e impegnato a progettare la Madrid del futuro (simbolicamente rappresentata dalla città universitaria della Moncloa), oltre che marito fedele fino a quando non incontrerà Judith Biely, una giovane studiosa di letteratura spagnola che lascia New York per inseguire sogni di libertà e di indipendenza nella capitale spagnola.

Ecco come inizia il romanzo (di quasi mille pagine):

> En medio del tumulto de la estación de Pennsylvania Ignacio Abel se ha detenido al oír que alguien lo llamaba por su nombre. *Lo veo* primero de lejos, entre la multitud de la hora punta, una figura masculina idéntica a las otras, como en una fotografía de entonces, empequeñecidas por la escala inmensa de la arquitectura […] (*NT*, 11, i corsivi –quando non diversamente indicato– sono miei).

Ciò che colpisce di questo incipit non è solo l'uso dei tempi verbali (passato prossimo e presente dell'indicativo, tendenti ad attualizzare eventi passati), ma anche e soprattutto l'intervento di una voce esterna all'azione (testimone oculare dei fatti) che parla in prima persona singolare e osserva attentamente il protagonista (figura quasi indistinta nella massa della stazione della città americana nell'ora di punta). Chi dice "io" in questo incipit? Chi compie l'atto di "guardare" il personaggio chiamato a ricoprire il ruolo del protagonista per l'intera durata della narrazione? Chi è che materialmente "vede" ("Lo veo") Ignacio Abel nel mezzo della folla della stazione? Una risposta immediata (e forse la più scontata) ci spingerebbe ad identificare immediatamente questo "io" con Antonio Muñoz Molina. Vedremo come questa identità autoriale tornerà a comparire all'interno del testo non solo per seguire da vicino i passi del protagonista, ma anche per guidare e, in qualche modo, canalizzare l'interpretazione del lettore intorno ai molteplici temi contenuti *in nuce* nel testo.

Ad una notazione spaziale fa subito seguito una notazione di tipo temporale: calendari enormi con numeri stampati in rosso segnalano "un día casi de finales de octubre de 1936". È sufficiente questa data per indurre il lettore a iniziare a interpretare l'opera come un "romanzo sulla Guerra Civile". La data non è affatto casuale né innocente (per un lettore ispanico e non solo).

Dopodiché, torna perentoria quella voce che sembra spiare i movimenti del personaggio:

> *Lo he visto* cada vez con más claridad, surgido de ninguna parte, viniendo de la nada, nacido de un fogonazo de la imaginación […] (*NT*, 12).

Ignacio Abel ci viene presentato in queste prime pagine sia come "personaggio romanzesco" sia come "creatura" nelle mani dell'autore che, grazie alla propria immaginazione, riesce a plasmarlo e a metterne a fuoco i tratti e la vicenda esistenziale. Curioso notare come, poche frasi dopo, sarà la stessa voce autoriale a presentarsi come una sorta di "spia" che vaglia i dati a sua disposizione per osservare meglio e più da vicino chi sia veramente Ignacio Abel:

> Con una precisión de informe policial y de sueño *descubro* los detalles reales. *Los voy viendo surgir ante mí* […] (*NT*, 12).

Nuova (per ora) incarnazione (o rappresentazione dell' "io" autoriale) nelle vesti di narratore onnisciente che perlustra ogni aspetto della vita di Ignacio Abel, anche quelli più banali, all'apparenza, o più triviali: "*Indago* en su conciencia igual que en sus bolsillos o en el interior de la maleta (*NT*, 13)".

"Veo", "Lo he visto", "Lo estoy viendo" (e poi ancora: "Indago", "lo veo mucho mejor", "percibo" - *NT*, 16-17): Muñoz Molina crea un universo romanzesco in cui l' "io" dell'autore in carne ed ossa interverrà in quanto spia ed investigatore che utilizzerà la vista come strumento privilegiato d'indagine attenta e scrupolosa della vicenda esistenziale del "suo" personaggio (intravisto, ovvero creato da una scintilla dell'immaginazione):

> *Veo* a Ignacio Abel *como si me viera a mí mismo*, con su atención maniática a todos los detalles, su deseo incesante de captarlo todo y su miedo a pasar por alto algo decisivo, su angustia por *la velocidad del tiempo*, por *su lentitud abrumadora* cuando se convierte en *espera* (*NT*, 20).

In questo brano assistiamo ad una sorta di sublimazione: l' "io" narrante e autoriale si identifica a tal punto con il "suo" personaggio da arrivare a considerarlo una sorta di *alter-ego*. Sia la creatura fittizia che il creatore in carne ed ossa sono accomunati dalla stessa curiosità di "vedere", di "osservare" il mondo fin nei minimi dettagli; oltre a ciò, entrambi sono ossessionati dalla tematica temporale, dalla fuggevolezza del tempo o della sua snervante lentezza quando sembra immobilizzarsi.

Ecco l'altra tematica cui accennavo più sopra (e che svilupperò in seguito). Tentiamo per il momento di verificare la tenuta di questa ipotesi interpretativa: a dispetto delle teorie che certa critica sviluppò negli anni 70 (penso al Roland Barthes (1988: 51-55) di *La morte dell'autore* o al Michel Foucault (1971: 1-21) di *Che cos'è un autore?*), Muñoz Molina riporta prepotentemente in auge l'immagine e il ruolo dell'autore che non solo si inserisce nella trama romanzesca, accompagnando il protagonista come fosse un suo amico fidato, ma tenta di riviverne le esperienze passate (e cronologicamente collocabili in un determinato arco temporale) nel presente della scrittura, del proprio atto di scrittura[3].

[3] Un'ipotesi simile è alla base della recensione di Villanueva (2010: 43).

L'autore si sforza di sentire come avrebbe potuto sentire Ignacio Abel nella Madrid del 18 Luglio del 1936 e nei mesi successivi allo scoppio del conflitto fratricida: questo spiega l'importanza che assumono le descrizioni sinestesiche della realtà esterna (e verosimilmente percepibile dai cinque sensi del protagonista) e l'uso abbondante (a tratti ipertrofico) della figura retorica della *enumeratio*: l'autore si sforza di elencare tutti gli effetti che la realtà esterna ha sul protagonista a partire dalle percezioni sensoriali (più che da quelle intellettive o razionali). Non solo: l'autore si sforza di riportare in vita (e, quindi, di ricollocare nel presente della sua stessa esperienza, oltre che di quella del lettore contemporaneo) le esperienze che Ignacio Abel ha vissuto in quel determinato passato storico, cruciale sia per la propria nazione che per la propria vita individuale. È in tale sforzo che risiede –come si vedrà in seguito– l'intento etico di sottrarre al tempo (al relativismo storico) una porzione importante della Storia della Spagna recente, senza la cui rielaborazione critica non si comprenderebbe nemmeno il presente.

Sono molti e variegati i brani in cui ritroviamo questo "io autoriale" pensante e narrante[4]; ma il momento in cui sembra svelarci la propria identità più profonda e intima lo si ritrova all'altezza del cap. 24, quando il lettore più attento e smaliziato è legittimato ad interpretare come un'unica identità quella che dice "io" (e che accompagna l'avventura romanzesca del protagonista in veste di testimone oculare) e quella dell'autore in carne ed ossa (la cui firma certifica anche legalmente la paternità del romanzo stesso e il cui nome campeggia nel frontespizio dell'opera).

La voce narrante si domanda come sarà possibile ricordare gli eventi catastrofici che hanno contrassegnato lo scoppio della Guerra Civile quando non esisteranno più i testimoni oculari di quella tragedia. Dopodiché si lascia andare ad una sorta di confessione intima (oltre che di ammissione di incapacità di ricordare pienamente il passato):

> Quiero imaginar con la precisión de lo vivido lo que ha sucedido *veinte años antes de que yo naciera* y lo que dentro de no muchos años ya no recordará nadie […] (*NT*, 575).

Basta questo dato (vent'anni prima dello scoppio della guerra) per ipotizzare l'identità tra "io" narrante ed "io" autoriale (Antonio Muñoz Molina nasce nel 1956). Ma basta andare più avanti nella lettura per verificare come l'autore si sforzi di rivivere quel passato storico nel presente dell'atto di scrittura:

> *Ver, tocar, oler*: una mañana calina a finales de mayo me llega al pasar junto a la verja de un palacete medio en ruinas *el olor denso y delicado* de las flores de un álamo gigante que ha prosperado en el abandono y la maleza y *ese olor* es sin duda idéntico al que hubiera percibido alguien al pasar por *este mismo lugar hace setenta y tres años* (*NT*, 577).

[4] Mutuo la definizione di "io pensante e narrante" da Pozuelo Yvancos (2010).

È il momento della massima tensione e della assoluta vicinanza tra tempo della narrazione e tempo narrato; la Guerra Civile scoppia nel 1936; *La noche de los tiempos* viene pubblicato nel 2009, ovvero, esattamente 73 anni dopo quegli eventi storici. Va notato anche l'uso dei deittici nella descrizione tutta sensoriale di quel pioppo gigante che campeggia in mezzo alle rovine ("*ese* olor", "*este* mismo lugar") e il cui profumo aleggia ancora nell'aria nonostante siano trascorsi così tanti anni.

Antonio Muñoz Molina è uno scrittore attento ai particolari e che descrive la realtà esterna nelle sue minime sfumature: a questa descrizione e dichiarazione d'intenti (i verbi all'infinito "Ver, tocar y oler" possono essere interpretati anche come imperativi), segue la descrizione fisica del contatto con quel passato storico attraverso i giornali conservati nelle emeroteche. Non ci viene specificato il luogo in cui effettivamente l' "io" pensante e narrante compie le proprie ricerche d'archivio, ma ci viene presentato l'autore proprio nell'atto di toccare con mano quelle testimonianze storiche così importanti e, al contempo, così fragili:

> *Toco* las hojas de un periódico –un volumen encuadernado del diario *Ahora* de julio de 1936– y me parece que ahora sí *estoy tocando algo que pertenece a la materia de aquel tiempo*; pero el papel deja, en las yemas de los dedos, un tacto de polvo, como de polen muy seco, y las hojas se quiebran en los ángulos si no las paso con la cautela necesaria (*NT*, 577).

La tematica temporale si fa questione di metodo: come interrogare il passato, attraverso le fonti materiali, e come fare in modo che quel passato non diventi muto. La memoria (che si trasmette anche attraverso le fonti materiali: i giornali dell'epoca, le fotografie, i libri di storia, tutti quegli elementi che fanno parte della cosiddetta "memoria collettiva") deve recuperare quanto accaduto; ma insieme ad essa, chi volesse davvero toccare il passato non ha altra scelta che adottare l'immaginazione come forza creatrice (o meglio, ri-creatrice) di quanto accadde 73 anni fa. Sarà proprio l'immaginazione a permettere all'autore di guardare la realtà attraverso gli occhi di Ignacio Abel; l'autore, dunque, più che i panni del narratore onnisciente assume quelli del narratore che aspira all'onniscienza invano. Poco prima della scena della "palpazione del passato" attraverso i giornali d'epoca (palpazione che va effettuata con molta attenzione, data la fragilità dei supporti cartacei su cui è scritto il passato stesso), l' "io" narrante e pensante afferma:

> Pero quién podrá adelantar la mano *traspasando la frontera del tiempo*; tocar las cosas, no sólo imaginarlas, no sólo verlas en vitrinas de museos o fijándose mucho en los pormenores de las fotografías [...] (*NT*, 576).

In realtà, dunque, per Muñoz Molina nemmeno l'immaginazione può "traspasar la frontera del tiempo" (e non ci sono dubbi che potremmo utilizzare questo sintagma come sottotitolo dell'intero romanzo – se non come titolo alternativo o che fa da *pendant* a quello

ufficiale)[5]. Ecco allora profilarsi una seconda ipotesi interpretativa da vagliare: *La noche de los tiempos* non è solo (o soltanto) l'ennesimo romanzo sulla Guerra Civile, ma il tentativo dell'autore di usare la propria immaginazione per ri-creare una memoria individuale (quella propria del protagonista) al cospetto e in rapporto a una memoria collettiva (la Storia della Spagna recente, quella deducibile e trasmessa dai libri, dalle fonti materiali, dalle fotografie d'archivio) con la consapevolezza dei limiti di un'impresa simile e degli errori o delle sviste cui può condurre anche la facoltà immaginativa. Sta nello scacco tra immaginazione e obiettiva impossibilità di "vedere / toccare / ascoltare" il passato che troviamo la seconda problematica che percorre la trama del romanzo dall'inizio alla fine: ciò che potremmo definire come "isotopia dell'incertezza"[6]. Proprio perché l'autore sa che non potrà più "vedere / toccare / ascoltare" le voci dei personaggi evocati (né quella dei personaggi fittizi né, tantomeno, di quelli realmente esistiti) che costruirà gran parte della trama del suo romanzo sulla base di un principio di incertezza costante, per cui né l' "io" narrante sarà sempre certo di quanto ricorda e, soprattutto, immagina di ricordare, né i personaggi stessi si renderanno conto di quello che stanno vivendo.

Il dubbio, dunque, avvolgerà sia lo stile adottato dalla voce narrante sia l'esperienza diretta di Ignacio Abel e di tutti quei personaggi con cui verrà in contatto e che non sapranno mai fino in fondo che tipo di tragedia presenzieranno in prima persona.

Il dubbio diventa sia un fattore tematico che un elemento stilistico: da una parte, quei personaggi che stanno per vivere lo scoppio della Guerra Civile non conoscono e non possono prevedere il futuro che li attende (e la guerra stessa, una volta scatenata, non farà che aumentare il senso di incertezza e di precarietà di chi vi assiste impotente o vi partecipa attivamente), dall'altra, l'autore che narra e che accompagna Ignacio Abel nella narrazione dei fatti passati adotterà uno stile incerto, ipotetico e dubbioso proprio perché non può obiettivamente assistere e rivivere in prima persona quegli stessi fatti tragici della Storia passata. L' "io" autoriale tenterà di indagare il passato attraverso la lettura attenta dei giornali dell'epoca, la visione particolareggiata delle fotografie delle vittime, l'immaginazione di ciò che avranno potuto percepire o dire gli "attanti" (reali o fittizi) della guerra, ma avendo la coscienza dell'impossibilità (obiettiva) di ritornare a vivere quel passato (il tono elegiaco e nostalgico dell'intera narrazione deriva evidentemente dal senso di sconfitta che Muñoz Molina avverte in questa impresa titanica e votata al fallimento).

Torniamo al cap. 1 e all'analisi dell'isotopia dell'incertezza: c'è un elemento che ricorre all'interno della trama in maniera costante: la sensazione di relativismo assoluto e di pericolo che colpisce chi si ritrova a presenziare eventi bellici. Quando scoppia la guerra, ogni certezza precedente viene debellata, prima fra tutte la certezza che coloro che conosciamo siano ancora in vita:

[5] Su tale dialettica e sul significato di tale sintagma cfr. anche Muñoz Molina (1997: 57-66), in cui l'autore ci svela l'importanza dell'ipotesto proustiano all'interno del proprio universo romanzesco e ci ricorda come la *Recherche* "no es un libro de memorias, sino una novela" (id., p. 63).

[6] Adotto il termine nell'accezione di Greimas (1973).

> Desde hace meses *uno ya no puede estar seguro* de ciertas cosas: *uno no sabe* si alguien que recuerda bien o a quien vio hace unos días o sólo unas horas está vivo aún. Antes la muerte y la vida tenían fronteras más nítidas, menos movedizas (*NT*, 15).

Questa metamorfosi costante e imprevedibile colpisce anche gli atti più banali e quotidiani come inviare una lettera o un telegramma (non sapremo mai se arriveranno a destinazione), chiamare per telefono un amico (non sapremo mai se ci risponderà), aprire l'acqua del rubinetto (potrebbe essere stata chiusa per razionamento). Non solo: perfino i luoghi, una volta scoppiata la guerra, possono mutare la propria conformazione fisica (o le strade cambiare nome):

> Los antiguos actos automáticos quedan cancelados por *la incertidumbre*. Calles usuales de Madrid terminan de pronto en una barricada o en una trinchera o en el alud de escombros que ha dejado la explosión de una bomba (*NT*, 15).

Nel corso della narrazione, l'incertezza geografica colpirà Ignacio Abel anche durante il suo viaggio in America: invitato dal ricco Phil Van Doren (un vecchio amico di Judith Biely), affinché costruisca la nuova biblioteca del Burton College, Abel abbandona fisicamente Madrid, ma non potrà mai abbandonare mentalmente quel senso di progressiva perdita d'identità e di certezze che lo accompagnerà nel corso del suo peregrinare dalla Spagna alla Francia e dall'Europa agli Stati Uniti. Ignacio Abel si sentirà costantemente minacciato (e in una delle tante analessi che punteggiano la trama verremo a scoprire anche la causa principale di questo senso di minaccia: catturato da un gruppo di miliziani insospettiti dal suo aspetto di borghese e condotto proprio in quella città universitaria che sta tentando di portare a termine, Abel verrà salvato da "una voz", quella di Eutimio Gómez, un muratore che lavorava con suo padre quando lui non era ancora un architetto affermato e ricco - "la voz" che lo chiama nell'*incipit* potrebbe essere quella di Eutimio o dell'amante, Judith Biely, o della moglie tradita e lasciata nella casa della Sierra con i figli; l'autore lascia volutamente aperte più soluzioni alternative sull'origine di questa voce che chiama il protagonista nell'incipit del romanzo).

Nel corso di una guerra, dunque, cambiano le strade, le città, la percezione della propria identità e perfino i volti delle persone che credevamo di conoscere. Un brano del cap. 2 consiste proprio nella lunga enumerazione di quante identità diverse possano assumere i volti delle persone che conosciamo o che crediamo di ricordare ancora nitidamente:

> *La cara* en la fotografía de su pasaporte es casi la de un desconocido: la que se ha acostumbrado a ver en los espejos tal vez la identificarían con dificultad Judith Biely o sus hijos. En Madrid ha visto transfigurarse de la noche a la mañana *caras* de personas a las que creía conocer desde siempre: convertirse en *caras* de verdugos, o de

> iluminados, o de animales fugitivos, o de reses llevadas sin resistencia al sacrificio; *caras* enteras ocupadas por bocas que gritan de euforia o de pánico; *caras* de muertos a medias familiares y a medias convertidas en una pulpa roja por el impacto de una bala de fusil; *caras* de cera que decidían sobre la vida o la muerte [...] (*NT*, 41).

L'isotopia dell'incertezza colpisce anche l' "io" autoriale che prova a interpretare proprio le fotografie di coloro che vissero la Guerra Civile[7]. Di nuovo, l'impossibilità (anche attraverso l'immaginazione) di entrare in contatto con il passato e con l'esperienza di individui ormai morti conduce a un sentimento di scacco da parte dell'autore, ad una percezione sfalsata del tempo passato per cui né l' "io" può leggere fino in fondo la verità nei volti dei morti fotografati, né gli individui ritratti nelle fotografie possono prevedere il futuro che li attende e che ne determinerà la morte. Sulla sfasatura tra tempo presente vissuto dal narratore e tempo passato vissuto dai protagonisti della Guerra Civile si basa l'impossibilità di "attraversare" il tempo; i volti dei fotografati:

> [...] aunque miran directamente al objetivo y *parece que nos están viendo a nosotros no saben traspasar el límite del tiempo*, no ven lo que va a sucederles, lo que está sucediendo tal vez muy cerca sin que ellos se enteren, sin que sepan que esa fecha común en la que viven habrá cobrado una siniestra magnitud en los libros de historia (*NT*, 43).

L'atto di guardare, o di contemplare attentamente le fotografie d'epoca, non permette di captare ciò che Roland Barthes definì come *punctum* (quell'elemento casuale della fotografia che stimola l'immaginazione dell'osservatore permettendogli di cogliere l'effetto della "morte in atto" della foto stessa che congela frammenti temporali all'interno di un frammento spaziale[8]); l'incertezza dell'osservatore diventa implicitamente speculare all'incertezza dei fotografati che fissano l'obiettivo senza saper vedere né il futuro (ciò che li attende e li catapulterà nei libri di storia) né il presente (ciò che li circonda, ciò che sta accadendo nel momento stesso in cui viene realizzato lo scatto della macchina fotografica).

È su tale scarto che si costruisce (come più sopra accennato) la trama del romanzo; ed è questo scarto a consentire a Muñoz Molina di utilizzare la facoltà immaginativa per risuscitare eventi ormai terminati nel passato. Se è vero che, come afferma Lucio Lugnani (2003: 156; corsivi miei):

---

[7] Sull'importanza delle fotografie all'interno dei romanzi di Muñoz Molina in quanto strumenti che permettono di avviare l'atto di scrittura cfr., tra gli altri, López-Valero Colbert (2009: 20): la studiosa le definisce "fotografías narrativas, es decir, descripciones de fotografías, ya que no hay reproducciones de fotografías propiamente dichas junto al texto".

[8] Cfr. Barhtes (1981: 43-47). Muñoz Molina sembra ricordare le analisi di Barthes quando fa dire al protagonista che "La foto es el dolor del pasado; el *punto fijo* que se va quedando atrás en el tiempo; la cara inmóvil, en apariencia invariable, y sin embargo cada vez más lejana, más infiel, *el simulacro de una sombra* desvaneciéndose casi tan rápido en el papel fotográfico como en la memoria" (*NT*, 308).

> quella del tempo è un'esperienza che si fa, non che si vuol fare. E come tale viene espressa dalla parola narrativa: un narratore o un personaggio possono ben volerla esprimere, *ma né l'uno né l'altra possono volerla fare*,

allora appare evidente come *La noche de los tiempos* sia una "favola sul tempo" (per dirla con Paul Ricoeur [1985]) che sfrutta questo scarto tra la visione "interna" dei testimoni e la visione "esterna" dell' "io" autoriale per creare quel *pathos* e quella drammaticità che ne contraddistinguono la cifra stilistica[9].

Non solo: Muñoz Molina sfrutta un secondo scarto a fini narrativi, quello tra la percezione del "futuro" propria dei personaggi e quella del "futuro" propria del lettore del XXI secolo. Ci sono diversi brani che attestano questo tipo di narrazione: ad esempio, quelli in cui l'architetto Ignacio Abel sogna o immagina come sarà la Madrid del futuro (quella che con i suoi progetti architettonici sta contribuendo a costruire). L'architetto svolge il compito di "anticipatore" del futuro: immagina case, palazzi, ponti, strade che, prima di diventare realtà tangibile, esistono solo nella sua mente, ovvero, nei progetti che disegna o nei modellini che costruisce in scala ridotta. Vedere o tentare di immaginare come sarà la Madrid del futuro (e, in particolare, la Madrid della città universitaria – simbolo di progresso civile, oltre che scientifico) all'interno di una narrazione che racconta proprio la fase in cui la città diventerà scenario di distruzione e di lotta fratricida tra i repubblicani del Frente Popular e i nazionalisti dello schieramento franchista contribuisce a sottolineare quello scarto messo in rilievo a proposito delle fotografie (ma in tal caso lo scarto viene vissuto anche dal lettore che conosce o può riconoscere gli angoli o i monumenti più emblematici della Madrid attuale in rapporto a quelli della Madrid del 1936). Vedere e contemplare il passato quando era ancora futuro, ovvero immaginare un futuro che è ormai diventato passato, e leggere i giornali d'epoca quando l'attualità di cui essi sono testimoni è diventata inevitabilmente pagina da libri di storia: sono questi i due meccanismi principali che l'autore mette in atto per spingerci il più vicino possibile a percepire ciò che percepivano gli spagnoli del 18 luglio 1936 (oltre che dei mesi che seguirono a quella data fatidica, vero spartiacque emblematico tra un "prima" e un "dopo" da cui sorgerà la Spagna contemporanea)[10].

---

[9] Sulla eccessiva facilità con cui l'autore riesce a creare una narrazione melodrammatica e anche troppo ricca di *pathos,* oltre che sui dilemmi morali che pone una tale cifra stilistica basata sulla riscrittura dei fatti tragici della Storia passata, mi permetto di rimandare a Candeloro (2007: 45-56) -in cui rifletto su tali aspetti a partire dal già citato *Sefarad* (opera che illustra gli effetti devastanti dei due totalitarismi che hanno contrassegnato la Storia dell'Occidente del XX secolo: nazismo e comunismo)-, oltre che a Weinrich (1999: 255-285).

[10] Nel cap. 24, Muñoz Molina riattualizza il passato storico (e ricorda il duplice assassinio di José Calvo Sotelo e di José Castillo – che hanno poi determinato lo scoppio della Guerra Civile), costruendo un intero brano attraverso una sorta di *collage* delle prime pagine e dei principali titoli dei giornali dell'epoca (*NT*, pp. 585-590). Una tecnica narrativa simile si ritrova in alcune opere di Camilo José Cela sulla Guerra Civile (penso a *San Camilo 1936*, del 1969), debitore, per quanto concerne questa tecnica narrativa (montaggio di titoli da prima pagina), nei confronti del John Dos Passos di *Manhattan Transfer* (1925).

Insieme alle fotografie, sono i luoghi a determinare l'isotopia dell'incertezza; non possiamo dimenticare che l'intera trama ruota attorno al viaggio di Ignacio Abel dalla Spagna in procinto di essere martoriata dalle due contrapposte fazioni estremiste verso l'America libera e democratica, vista da molti spagnoli come "terra promessa" del progresso civile e tecnologico. Ignacio Abel si trova così costretto a vivere in quella che il narratore definisce (con tono cernudiano) "una geografía universal de la desolación" (*NT*, 306): i treni, le navi, i taxi diventano gli spazi angusti in cui si muove il personaggio in fuga dalla guerra, dalla moglie, dai figli e forse da se stesso (vedremo in seguito qual è la posizione politica che Ignacio Abel assume in relazione ai due contrapposti schieramenti politici e in che modo cercherà di giustificare la sua fuga o esilio temporaneo in America). Le città in cui si trova gli ricorderanno costantemente Madrid (a Parigi assiste alle riunioni degli esuli spagnoli e degli intellettuali che cercano di spiegare agli stranieri il significato profondo della lotta dei repubblicani). Gli hotel in cui alloggerà, invece, gli ricorderanno che il suo futuro dipenderà proprio dalla guerra e che il suo ritorno in patria sarà costantemente messo in dubbio dagli eventi bellici (un discorso a parte meriterebbe la ricerca disperata di Judith Biely per le strade della Madrid in guerra da parte del protagonista: è come se l'autore intraprendesse una di quelle "passeggiate narrative" (o "inferenziali") di cui ha teorizzato Umberto Eco (1979: 111-121) per illustrarci e, di nuovo, attualizzare la visione del passato e degli orrori che iniziano a sfigurare il volto della vita quotidiana della capitale[11]).

Luoghi, ovvero spazi geograficamente identificabili, e fotografie, ovvero frammenti spaziali che ci trasmettono l'aura di un'epoca storica passata[12]. Insieme a questi due strumenti, sono gli oggetti concreti il terzo fattore che ci consente di parlare di isotopia dell'incertezza. *La noche de los tiempos* si presenta anche come *collage* degli oggetti perduti durante la Guerra Civile; oggetti che l'autore rifunzionalizza per caricarli di un significato simbolico e atemporale, come appare evidente nel brano seguente (tratto dal cap. 7):

> Yo catalogo los bolsillos de Ignacio Abel; todo lo que un hombre lleva consigo sin darse cuenta, lo que no ha tirado, lo que le importa mucho y lo que permanece adherido sin ningún motivo a su ropa,

[11] Parallela e contrapposta a questa "passeggiata narrativa" –che occupa l'intero cap. 26 (*NT*, pp. 615-644) e inizia dal "barrio de Salamanca" in cui vive Ignacio Abel, si sviluppa attraverso Calle de Alcalá, Plaza de Cibeles e Paseo del Prado, fino ad arrivare alla stazione di Atocha, per poi risalire lungo la Carrera de San Jerónimo e tornare indietro fino al Palacio de la Prensa della Gran Vía in cui Abel crede che si sia rifugiata la sua amante– è quella compiuta in precedenza dalla stessa Judith Biely nel cap. 12 (*NT*, pp.279-303); la donna, appassionata lettrice di Galdós, andrà a spasso per le strade del centro storico al fine di ritrovare sul piano della realtà quelle stesse strade e piazze che il romanziere cita nei propri romanzi; ennesimo esempio di "scarto" tra la visione interna dei personaggi (sempre e inevitabilmente soggettiva e limitata) e la visione esterna della voce narrante (tendente a smitizzare quanto Judith Biely legge come "avventuroso e romantico" – ulteriore contrapposizione è quella che si instaura in tali brani tra la visione dell'architetto spagnolo intimamente colpito dagli eventi bellici e quella della turista americana, amante della letteratura e della cultura spagnola, vissute come elementi o tratti tipici di un mondo "esotico").

[12] Sul concetto di "aura" in rapporto alle opere artistiche (non solo letterarie) rimando al fondamentale studio di Benjamin (1979).

> abultando en sus bolsillos, con un peso excesivo que empieza a hacer que se suelten los hilos, y que una vez sueltos el descosido pueda convertirse en un desgarrón; […] (*NT*, p. 164).

Ritorna –insistente– l'immagine dell'io narrante in quanto spia che osserva anche gli angoli più nascosti e gli spazi più banali dell'esistenza del suo personaggio: anche nell'incipit Muñoz Molina dichiara di voler indagare perfino tra le cianfrusaglie che il protagonista nasconde o porta con sé nelle proprie tasche. Perché anche gli oggetti più umili (ciò a cui normalmente non diamo alcuna importanza) possono diventare testimoni di un'epoca quando ormai appartengono a un passato concluso e rivisitabile solo attraverso memoria e immaginazione[13]. Cosa contengono le tasche della giacca di Ignacio Abel?

> […] el billete de tren; una cartilla con las instrucciones de emergencia en caso de peligro de naufragio suministrada al embarcar a cada pasajero del *S.S. Manhattan*; una postal franqueada […]; perras gordas españolas, céntimos franceses, algún centavo diminuto de cobre escondido en el último intersticio del bolsillo, donde se alojan las migas de pan más duras, en una profundidad a la que no llegan las uñas; algún sello de correos; una pluma estilográfica […]; una ficha del tren elevado; dos cartas de dos mujeres, tan diversas entre sí como la caligrafía de cada una de ellas […]. Fotos en la cartera, muy gastada por el uso, abultada de documentos y credenciales inútiles: la cédula personal, el carnet de la UGT y el del Partido Socialista, el del Colegio de Arquitectos, el salvoconducto fechado el 4 de septiembre de 1936 para viajar a Illescas, provincia de Toledo, *con el objetivo de salvar obras valiosas de arte pertenecientes al patrimonio nacional y amenazadas por la brutal agresión facciosa*. (*NT*, 165-66, corsivi dell'autore).

Ecco come attraverso dei semplici oggetti quotidiani (gli effetti personali) Muñoz Molina permette al lettore attento di ripercorrere il viaggio che il personaggio protagonista ha compiuto fino a quel momento e di riscriverne la passata esperienza personale. Questi oggetti segnano il cammino percorso da Ignacio Abel dal momento in cui ha abbandonato la famiglia e la città natia alla fase in cui si accinge ad approdare negli Stati Uniti e a vivere presso il prestigioso Wellesley College, in cui Van Doren commissionerà ad Ignacio Abel il progetto per la realizzazione della nuova biblioteca del Burton College.

Analizzando nel dettaglio questi oggetti banali, ci accorgiamo di quanto ampio sia lo spettro di significati nascosti che essi possono celare a un occhio distratto: sia il biglietto del treno che le istruzioni in caso di naufragio sulla nave che condurrà Abel negli Stati Uniti indicano i mezzi attraverso cui egli compie la sua personale traversata dal Vecchio al

[13] Sulla funzione degli oggetti banali in letteratura (e la possibilità –da parte del romanziere– di rifunzionalizzarli e riutilizzarli a fini narrativi) cfr. il ponderoso saggio di Orlando (1993).

Nuovo Mondo; il fatto che l'attenzione dell'autore si concentri proprio su un "libretto per le istruzioni" in caso di naufragio o incidente in mare sottolinea nuovamente il senso di pericolo e di incertezza che s'impossessa di Abel dal giorno in cui scoppia la guerra.

Dopo la menzione dei biglietti che consentono il viaggio, l'autore cita una cartolina affrancata, ma non ancora imbucata. Questa cartolina segnala il dilemma morale che spinge il protagonista a distaccarsi dalla propria famiglia e a sentirsi in colpa nei confronti dei propri figli. La cartolina (che ha dimenticato di spedire mentre si trovava ancora a Valencia) ricorda ad Ignacio Abel il suo venir meno al proprio impegno nel ruolo di *pater familias* (il padre abbandona i propri figli e li lascia alla sola custodia della madre che ha ormai scoperto l'adulterio).

Segue la citazione dei vari tagli di monete e denaro che l'architetto porta con sé: ci troviamo di nuovo nell'ambito dell'isotopia dell'incertezza. Il denaro, durante la guerra, perde il proprio valore nominale; l'esule stesso è costretto a fornirsi di denaro in valute straniere, da usare a seconda delle nazioni che si troverà costretto ad attraversare.

Dopodiché, vengono citati dei francobolli, una penna stilografica (regalo del professor Karl Ludwig Rossman, un docente tedesco amico di Abel caduto in disgrazia dopo la Rivoluzione Russa e l'avvento di Hitler in Germania[14]), delle foto sbiadite dal tempo e le due ultime lettere che Abel ha ricevuto dalla moglie Adela e dall'amante Judith. Si tratta di due lettere parallele che descrivono la fine di un doppio rapporto d'amore che l'architetto immaginava utopicamente di poter far convivere *ad libitum*.

Le lettere gli ricordano qual è il suo passato (la famiglia abbandonata; il tradimento del suo ruolo di padre e di marito) e quale potrebbe essere il suo futuro (una storia d'amore avventurosa e d'oltreoceano con la giovane americana, logorata però dal dover assumere il ruolo di amante perenne).

Alla sfera privata del protagonista l'autore associa subito quella pubblica: dopo le due lettere delle due donne amate, tradite, oltre che disperatamente inseguite o egoisticamente ripudiate, vengono elencate le tessere che indicano l'appartenenza politica del protagonista alla UGT (Unión General de Trabajadores) e al PSOE (Partido Socialista Obrero Español). Ignacio Abel, sopreso come molti altri suoi concittadini dal precipitare degli eventi bellici, appoggia esplicitamente i repubblicani, come attesta l'altro documento ufficiale in cui gli viene affidata l'importante missione di salvare opere d'arte di valore dalle bombe o dagli attacchi che i nazionalisti sferrano contro la città di Illescas, vicino Toledo. Le tessere di partito hanno la funzione di indurre il lettore contemporaneo a ripensare agli schieramenti politici che hanno contrassegnato il conflitto; a riflettere sul comportamento politico che ogni cittadino assume (o è spinto ad assumere) nel momento in cui scoppia la guerra; a considerare come, pur essendo la tessera di partito uno strumento attraverso cui il cittadino si identifica con un insieme ben determinato di valori e decisioni politiche, è anche un documento vacuo o un certificato vano proprio perché, come accadrà ad Ignacio Abel, in guerra i valori e le scelte di campo possono cambiare da

[14] Nel secondo paragrafo analizzerò la funzione centrale –anche per quanto concerne il problema della presa di posizione politico-ideologica– di questo personaggio.

un momento all'altro o, addirittura, possono portare a rifuggire da ogni appartenenza politica, da ogni presa di posizione netta.

Prima di verificare in che modo Ignacio Abel rifugga da una netta scelta di campo, possiamo precisare in maniera ancora più nitida come l'autore rifunzionalizzi gli oggetti banali sin dall'incipit. Il lungo brano riguarda proprio le cose che si possono smarrire durante un lungo viaggio:

> […] fichas de metro o de teléfono, un billete de tren, un sello que no llegó a usarse, la entrada de un cine en el que se refugió de la lluvia viendo una película sin entender lo que decían las voces (*NT,* p. 20).

Alla luce di quanto osservato nel cap. 7, appare ormai evidente come Muñoz Molina utilizzi gli oggetti banali della vita quotidiana di Ignacio Abel anche per far avanzare la trama o farla ritornare su se stessa. Analessi e prolessi (che rompono costantemente la linearità del tempo del racconto) possono scaturire anche dalla semplice enumerazione di oggetti che anticipano o ricordano eventi futuri o passati. Ma la citazione continua (attraverso l'enumerazione di cosa contengono le tasche, il portafoglio, la valigia di Ignacio Abel), con intervento d'autore in prima persona:

> *Quiero enumerar estas cosas*, como él lo hace, muchas noches, al regresar a su habitación, cuando vacía metódicamente sobre la mesa el contenido de sus bolsillos, […] *buscar* en el fondo de los bolsillos de Ignacio Abel con el tacto de sus dedos, en el forro de su americana, en la cinta interior del sombrero; *escuchar* en el bolsillo de la gabardina el tintineo inútil de unas llaves que son las de su casa de Madrid; *saber cada objeto y cada papel* que ha ido dejando en la mesa de noche y sobre el aparador de la habitación del hotel, los que habrá guardado al salir a toda prisa hacia la estación de Pennsylvania y los que se queden atrás y sean arrojados a la basura por la limpiadora que hace la cama y abre la ventana para que entre un aire de octubre con olor a hollín y a río, a vapores de lavandería y de cocina grasienta […] (*NT*, pp. 20-21).

Ritorna in primo piano la voce d'autore, narrante e pensante, e in grado di immaginare proprio perché tenta di immedesimarsi nel personaggio da essa creato e rievocato nel contesto storico della Guerra Civile; ritorna in primo piano la volontà dell'autore di spiare ogni oggetto appartenuto al protagonista o da esso dimenticato nel corso della sua parabola esistenziale. Gli oggetti sembrano dotarsi di una vita propria; ed è come se Muñoz Molina riuscisse a ri-creare il passato proprio grazie alla vita nascosta dentro (o dietro) gli oggetti banali (le piccole cose quotidiane) che Ignacio Abel porta con sé senza esserne a tratti nemmeno cosciente. Esplicita in tal senso l'osservazione che segue immediatamente a quanto più sopra citato:

> […] cosas fugaces en las que está contenido un hecho, un instante indeleble, el nombre de un cine, el recibo de una comida rápida en una cafetería, una hoja de calendario que tiene una fecha exacta en una cara y en la otra un número de teléfono garabateado a toda prisa. En el cajón de su despacho que cerraba siempre con llave guardaba las cartas y las fotografías de Judith Biely pero también cualquier objeto mínimo que tuviera que ver con ella o le hubiera pertenecido. Una caja de cerillas, un lápiz de labios, un posavasos del cabaret del hotel Palace, con el cerco del vaso del que bebía Judith (*NT*, p. 21).

Questo brano illustra come gli "oggetti" diventino "cose": da semplici manufatti o elementi inerti a tracce visibili e tangibili che si caricano di affettività e che, proprio per tale motivo, stimolano la nostra memoria e la nostra immaginazione[15]. Gli oggetti, divenuti cose, ci raccontano fatti passati, vite di persone ormai scomparse, o vite potenziali che possiamo immaginare proiettandole nel futuro (il "futuro passato" che Muñoz Molina adotta anche come tecnica narrativa peculiare all'interno dell'intero romanzo, come più sopra messo in risalto). E questo perché, come afferma l'autore:

> El alma de las personas no está en sus fotografías sino en las cosas menudas que tocaron, las que tuvieron el calor de las palmas de sus manos (*NT*, p. 21).

Ecco come, alla narrazione del futuro quando è ormai passato (narrato ormai dai libri di storia) a partire dall'osservazione attenta delle fotografie dei morti (reali o immaginari) che l'autore descrive nel corso della trama, e al senso della vista, si unisce l'immaginazione della conformazione fisica degli oggetti appartenuti al protagonista e il senso del tatto. Lo scacco dell'immaginazione nel tentativo di risuscitare il passato può essere, dunque, superato grazie alla contemplazione e all'indagine attenta e "appassionata" degli oggetti divenuti cose del personaggio protagonista. È quanto accade non solo grazie alla facoltà immaginativa, ma anche grazie alla "nostalgia aperta" (così come è definita da Vladimir Jankélévitch), ovvero, a quella nostalgia che non guarda al passato con malinconica tristezza, ma che ce lo presenta come uno spazio che permette una migliore comprensione del presente e consente di immaginare il futuro. Come afferma Bodei:

> Nella nostalgia aperta le cose non sono più sottoposte al desiderio inappagabile di ritorno a un irrecuperabile passato, non aderiscono al sogno di modificare l'irreversibilità del tempo, di rovesciare o perpetuare la sequenza di quegli eventi che si presentavano una sola volta per tutta l'eternità, ma sono diventate i veicoli di un viaggio di scoperta di un passato carico anche di possibile futuro[16].

[15] Sulla distinzione (non solo etimologica) tra "oggetto" e "cosa" cfr. Bodei (2009: 7-19).
[16] Per il riferimento a Jankélévitch e la citazione sulla nostalgia aperta cfr. Bodei (2009: 55).

Muñoz Molina indaga il passato per far parlare le cose e ascoltare le storie che esse nascondono a un occhio superficiale. L'occhio d'autore che spia nelle tasche del protagonista cerca quel possibile futuro che il passato ha poi annientato. È tale tipo di ricerca a dare carattere morale all'impianto de *La noche de los tiempos*. Ed è per questo che, come ribadisce la voce autoriale pochi paragrafi dopo le citazioni sopra indicate, "Importa la precisión extrema. Nada real es vago" (*NT*, p. 22). Massima precisione; cura per il dettaglio; indagine fenomenologica e filosoficamente tesa degli oggetti che si fanno cose e si caricano di storie individuali passate. Ci troviamo di fronte alla poetica dell'autore e al valore morale che assume la scrittura di Muñoz Molina. Nella realtà nulla è vago o impreciso o sfuocato. E se lo è (come l'isotopia dell'incertezza sembrerebbe attestare), compito del romanziere sarà quello di accostare all'incertezza la certezza delle piccole verità nascoste dietro le cose; la realtà stessa (anche se passata) può essere rivissuta alla luce della memoria e, soprattutto, può essere rilevata dalla facoltà immaginativa in grado di ri-vivere e ri-creare il tempo passato e storicamente conclusosi (per sempre) nel passato.

2. Impegno morale e contrasti politici all'interno de *La noche de los tiempos*: la Guerra Civile come apocalisse e il "tempo sospeso"

Come attestato anche nel "romanzo di romanzi" (secondo l'etichetta coniata dalla stesso autore) *Sefarad* (Muñoz Molina, 2001), la scrittura di Muñoz Molina si presenta spesso come "atto testimoniale", ovvero, come scrittura di eventi realmente accaduti nel passato, ma che ancora continuano a parlarci e a riguardarci da vicino[17]. In realtà, per lo scrittore ubetense il fatto di avviare l'atto narrativo a partire da testimonianze storiche e dirette di eventi reali non rappresenta un ostacolo o un limite alla propria immaginazione, ma piuttosto, uno spunto da cui prendere le mosse per "ipotizzare" narrativamente cosa successe o come si comportarono quei determinati individui (realmente esistiti o assolutamente immaginari o parzialmente verosimili) all'interno di quei determinati lassi temporali e di quei determinati eventi storici e storicizzati.

Lo stesso si può affermare per *La noche de los tiempos*: Muñoz Molina costruisce una "voce" che non assume mai il ruolo dello storico; non intende affatto ricostruire cronologicamente gli eventi (storici, politici, sociali, culturali) del passato per spiegare al lettore "come andarono le cose". Ciò appare evidente sin dalle analisi condotte sinora sulle voci narrative, sulle tecniche adottate e sull'isotopia dell'incertezza; ma apparirebbe in maniera macroscopica anche solo studiando il modo in cui la trama viene costantemente spezzettata attraverso prolessi e analessi che, se ammissibili e, a volte, imprescindibili, all'interno di un'opera narrativa (e di finzione), sarebbero inaccettabili o poco adattabili all'interno di un saggio di storia.

[17] Si può pensare anche al "passato autobiografico" di cui si nutre il romanzo *Ardor guerrero* (Muñoz Molina, 1995) o al "passato immaginario", ma strettamente connesso al passato storico della Spagna recente, del già citato *El jinete polaco*. Su tale aspetto cfr. Serna Alonso (2004).

Muñoz Molina è, di fatto, molto chiaro ed esplicito in merito alla finalità e alle regole del gioco che ha inteso applicare scrivendo *La noche de los tiempos*: pur basandosi su fatti reali e su personaggi storici, con questo romanzo l'autore ha voluto mescolare storia e finzione non per dimostrare esplicitamente la sua posizione politica su quei determinati eventi del passato nazionale né per difendere questa o quella tesi, ma semplicemente per "transmitir las consecuencias terribles que provocan ciertos actos"[18]. Ciò in base ad un tacito patto tra autore e lettore che Muñoz Molina così ci descrive:

> yo le digo al lector: esto es ficción, sí, pero está solidamente basada en hechos históricos, y el lector lo acepta. Si yo le dijera: esto son unas memorias y realmente no lo fueran, entonces ese pacto se incumpliría. *La naturaleza del texto depende de la naturaleza del pacto.* Y este hecho, en mi opinión, supera esos planteamientos reduccionistas según los cuales todo es ficción o todo relato histórico es ficción: *como si diera igual que fuera ficción o no*. Pero en realidad no da igual: en la creación literaria tiene que tenerse claro este pacto, que no significa que todo lo que cuentas sea ficticio, sino que has utilizado la ficción en el grado que te ha convenido[19].

Queste dichiarazioni d'intenti ci consentono di fare due riflessioni preliminari: la prima riguarda il netto rifiuto di usare la Storia come "contenitore di storie" eternamente modificabili o riscrivibili da parte del romanziere (non tutto è finzione né tutti i racconti storici sono finzione –come invece teorizzato e difeso da autori o teorici del postmodernismo quali Hayden White[20]); la seconda, invece, riguarda l'effettiva realizzazione e l'effettivo rispetto di tale patto: con quali modalità Muñoz Molina ha creato finzione basandosi su fatti realmente accaduti? Fino a dove si è spinta la finzione, a partire dai dati che ci offre la Storia, e fino a che punto l'autore ha rispettato il dato storico e il patto succitato con il lettore?

Si tratta a questo punto di indagare sia il comportamento del personaggio protagonista in quanto testimone oculare (sebbene fittizio) di un determinato contesto cronologico sia quello dei personaggi storici così come ci vengono presentati dallo stesso protagonista. Ferma restando la precisazione che non si può (e che sarebbe anzi fuorviante) psicanalizzare un personaggio romanzesco (o individuarne e giudicarne le prese di posizione ideologiche) in quanto –come ci ricorda giustamente Francesco Orlando (1998: 64)– "un personaggio è un fantasma che vive di parole, e c'è sempre il pericolo di deificare al di là delle parole la psicologia d'un fantasma", è curioso, oltre che interessante, notare come l'autore ri-scriva, in parte, il passato legato alla Spagna della Guerra Civile attraverso una messa in scena (drammatizzazione) delle diverse posizioni politiche ed

[18] Cfr. Muñoz Molina in Sánchez Romero, "Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina", in: http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811 (8/4/2011): "Tú no escribes una novela para rebatir unas tesis; para eso escribes un artículo".

[19] Muñoz Molina in Sánchez Romero (2011).

[20] Su tale spinoso argomento teorico cfr. Herzerberger (1998: 126-160), oltre a Ginzburg (2006).

ideologiche di quegli anni e si serva del vissuto (o parte del vissuto) di coloro che, nel corso del tempo, sono divenuti i protagonisti (ovvero, i cosiddetti "classici") della storia della letteratura spagnola del Novecento.

In sintesi: al fine di mostrare al lettore le contrapposte visioni politiche della realtà storica che poi hanno condotto alla Guerra Civile, l'autore drammatizza quelle stesse contrapposizioni inconciliabili attraverso il costante riferimento alle scelte di campo dei vari autori poi divenuti canonici all'interno della storia letteraria nazionale. È come se la presa di posizione politica del protagonista avvenisse non solo grazie all'incontro e allo scontro con la realtà fattuale, ma anche grazie all'incontro (apparentemente casuale) con alcuni di quegli scrittori (della cosiddetta *Generación del 27*) che hanno preso parte alla (o che, al contrario, hanno evitato attentamente di immischiarsi nella) contrapposizione fratricida tra i due bandi in lotta tra di loro.

Emblematica, in tal senso, è la figura di uno scrittore con cui Ignacio Abel ha diversi scambi di opinione sin dai primi capitoli del romanzo, e cioè José Moreno Villa, poeta poco noto e amico dei principali rappresentanti della Generazione del 27. Sulla base del patto più sopra citato tra autore e lettore, la domanda che possiamo porci di fronte a questo personaggio (realmente esistito) è la seguente: perché Muñoz Molina ne rivendica il valore letterario (attraverso la maschera della "voce" narrante) e fa di Moreno Villa una sorta di deuteragonista, oltre che di paladino della giustizia, figura angelicale e senza macchia, in un mondo infernale quale diventerà presto quello della capitale assediata dai nazionalisti?

Una possibile riposta la troviamo nel cap. 3, in cui Ignacio Abel entra in contatto con la vita quotidiana e quasi da eremita di Moreno Villa all'interno della famosa "Residencia de Estudiantes" (insieme alla "futura" città universitaria, un altro polo di eccellenza e di diffusione del sapere e dell'arte nella Spagna di quegli anni). Moreno Villa diventa una sorta di simbolo dello spagnolo borghese e "illuminato" che coltiva l'arte e la poesia senza credere affatto agli slogan della politica (tanto di destra come di sinistra). Presentato come "un hombre que ya no es joven y al que casi cualquier cambio empieza a parecerle una injuria personal" (*NT*, p. 56), Moreno Villa appare disgustato dalle grida furiose dei suoi compagni di viaggio, entusiasti sostenitori della politica dell'Unione Sovietica e fautori della rivoluzione proletaria. E ciò che più importa: è disgustato dalla falsità e dall'ipocrisia di alcuni atteggiamenti politici; i suoi amici e colleghi:

> Vaticinaban el cercano hundimiento de la República, arrollada por el empuje victorioso de la revolución social: al mismo tiempo, medraban para buscarse viajes oficiales de conferencias al extranjero o sueldos justificados por vagas tareas culturales (*NT*, p. 57).

Il contrasto è tra l'appoggio ideologico alla instaurazione della cosiddetta "dittatura del proletariato" e, allo stesso tempo, l'ambizione e l'arrivismo di taluni rappresentanti del Frente Popular che non disdegnano né l'ascesa sociale né la ricchezza economica che possano derivare dal loro stesso "impegno" in quanto intellettuali, scrittori e artisti.

La critica non è più velata nel momento in cui è il narratore (stavolta esterno ed in terza persona singolare) ad elencare i nomi di coloro che, in quel contesto storico e alleati

del Frente Popular, hanno avuto successo e la possibilità di migliorare le proprie condizioni di vita come scrittori e poeti o intellettuali "comprometidos"; conscio del rischio di provare invidia verso i suoi colleghi, Moreno Villa riconosce amaramente quanto segue:

> A él ninguna diva del teatro le había pedido que le escribiera un drama a la medida de su lucimiento, como Lola Membrives o Margarita Xirgu a Lorca; ninguna redactora enfática se había preocupado de declamar sus poemas como esa cargante Berta Singermann que llenaba teatros contorsionándose mientras gritaba con acento porteño los versos de Antonio Machado o de Lorca o de Juan Ramón. Tampoco tendría nunca la ocasión de rechazar un sustancioso cargo público para consagrarse en cuerpo y alma a su literatura: nadie iba a ofrecerle la Secretaría General de la Universidad de Verano de Santander, como a Pedro Salinas, que se quejaba tanto de la falta de sosiego y de tiempo, pero a quien se veía tan complacido con su cargo en las fotos de los actos públicos (*NT*, pp. 57-58).

Federico García Lorca, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e Pedro Salinas: sono i nomi dei futuri "classici" della poesia spagnola, amici e colleghi di José Moreno Villa che hanno oscurato –in base a questa sorta di ricostruzione soggettiva e *a posteriori*– la poesia che produsse lo stesso Moreno Villa, negli stessi anni, ma in età avanzata. Muñoz Molina rivendica la figura di questo autore non solo perché con il suo atteggiamento modesto, umile e dotato del senso della misura si è contrapposto agli estremismi di "rossi" e "neri", ma anche perché, con la sua poesia, ha aiutato i giovani colleghi a forgiare un nuovo tipo di arte:

> […] su poesía […] fue innovadora antes que la de nadie y [su] huella no reconocida estaba tan presente en los que ahora brillaban mucho más que él (*NT*, p. 61).

Nello stesso capitolo, l'autore contrapporrà la pittura "silenziosa" di Juan Gris (e del barocco Juan Sánchez Cotán) alla pittura "rumorosa" e destinata ad un "triunfo obsceno" di Picasso.

È come se Muñoz Molina volesse ri-scrivere la storia letteraria (e dell'arte) spagnola in nome di valori come l'umiltà, la modestia, il senso della misura che, in alcuni autori o artisti, sono stati scalzati da arrivismo, sete di potere, ipocrisia ed egoismo.

Questa sorta di attacco iconoclasta tendente a ridimensionare i miti di quella determinata generazione di scrittori, poeti e pittori si ripete nel cap. 17: questa volta, però, la critica di stampo ideologico e politico sarà mossa dallo stesso Ignacio Abel e il suo bersaglio diventeranno alcuni dei rappresentanti della cosiddetta *Generación del 98*. Nel corso di un viaggio in auto nel centro della *meseta* castigliana, Judith Biely inizia a fotografare il paesaggio, ricordandosi delle illustrazioni di vecchie edizioni del *Don Quijote*

e delle analisi che al problema della Spagna e del "casticismo" avevano dedicato Ortega y Gasset, Unamuno e Azorín; Ignacio Abel inizia a decostruire il discorso elogiativo dell'americana e a sottolineare le differenze tra ciò che spiegano i libri e ciò che si cela dietro la realtà fattuale, proprio per mettere in risalto come quell'immagine della Spagna che scaturisce dai saggi e dai romanzi di quegli autori sia frutto di mistificazioni; i problemi da risolvere sono altri e ben più pratici:

> [Ignacio Abel] intentaba disuadirla de sus ensoñaciones: que se olvidara de los éxtasis castellanos de Azorín y de Unamuno, de las vaguedades de Ortega; no había nada de mística, nada de belleza en la llanura pelada que tanto celebraban aquellos individuos, ningún misterio relacionado con el ser de España: había ignorancia, decisiones económicas insensatas, talas de árboles, primacía de los latifundios y de los grandes rebaños de ovejas poseídos por señores feudales, por ricachones parásitos que dependían del trabajo de campesinos aplastados por la pobreza y la ignorancia, malnutridos, sometidos a las supersticiones de la Iglesia (*NT*, p. 426).

Se gli scorci del paesaggio di Despeñaperros ricordano a Judith Biely alcune litografie di Gustave Doré, Ignacio Abel coglie l'occasione per ricordarle che la Repubblica dovrebbe favorire "menos la palabrería literaria y mucho más la ingeniería de caminos, ferrocarriles, canales y puertos" (*NT*, p. 427); se la polvere che l'auto solleva evoca nella mente della giovane americana l'episodio degli eserciti di pecore del *Don Quijote*, Ignacio Abel le ricorda che sarebbe molto meglio per gli spagnoli che la realtà smentisse "las cosas escritas en un libro de hacía más de tres siglos" (id., p. 427). Il brano conferma nella conclusione la prospettiva sarcastica di Abel:

> Sin duda cuando cayera la noche los pastores encenderían hogueras y se contarían cuentos primitivos o cantarían romances transmitidos desde la Edad Media para satisfacción de don Ramón Mendéndez Pidal y de los eruditos del Centro de Estudios Históricos, a los que Judith admiraba tanto: pero quizás valdría la pena que en vez de cantar romances escucharan canciones en la radio y tuvieran la oportunidad de dormir en una cama y de trabajar por un sueldo razonable seis días a la semana (*NT*, pp. 427-28).

Questi brani permettono di avviare una duplice interpretazione dell'intero romanzo: se da un lato le critiche che Ignacio Abel sviluppa contro alcuni intellettuali e scrittori della Generazione del 98 sono specchio delle critiche che molti altri storici hanno mosso al sistema politico spagnolo degli anni che hanno immediatamente preceduto lo scoppio della Guerra Civile, dall'altro, le critiche che il narratore esterno muove a Lorca, Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas assumono il significato di un attacco iconoclasta contro chi, nel bel mezzo del conflitto, ha sbandierato in pubblico una filiazione politica e una serie di slogan cui poi non sono seguiti i fatti (o che i fatti hanno in seguito smentito).

Se nel primo caso, il lettore può –sulla scorta dei libri di storia– dirsi d'accordo o contestualizzare e inquadrare storicamente il punto di vista del personaggio protagonista, nel secondo caso ci troviamo in un ambito più soggettivo: spetterà ad ogni lettore curioso e attento verificare la tenuta delle tesi e degli attacchi iconoclasti del narratore esterno e decidere se José Moreno Villa (e la sua opera letteraria) non meriti l'oblio in cui sembra essere caduto.

In entrambi i casi, Muñoz Molina usa il dato storico (e i personaggi realmente esistiti) per mescolarlo alla finzione e drammatizzare gli scontri tra polarizzazioni difficilmente conciliabili: modestia e arrivismo; senso della misura ed estremismo; scrittore maturo e giovani poeti; visione idealistica, oltre che idealizzata, del paesaggio e del passato della Spagna e visione realistica, pragmatica di quella stessa realtà arretrata o in declino.

Gli attacchi ad Ortega, Azorín, Unamuno e Menéndez Pidal, in realtà, assumono un significato centrale proprio per le soluzioni possibili che Ignacio Abel intravede e sembra proporre al cospetto della giovane amante: i mali della Spagna si combattono con l'istruzione, la costruzione di case moderne e di spazi pubblici adeguati, il contrasto alla logica dei latifondi e a certa mentalità reazionaria o repressiva della Chiesa nei confronti dei poveri e dei cittadini analfabeti o incolti. Si tratta di soluzioni, oltre che di scelte politiche, che riecheggiano in diversi capitoli del romanzo soprattutto nelle parole che l'autore attribuisce a Juan Negrín, una delle figure carismatiche della lotta anti-franchista nel corso della Guerra Civile. Così come José Moreno Villa viene rivalutato e assurge a simbolo dello scrittore onesto e senza ipocrisia in contrapposizione ai miti della Generazione del 27, Juan Negrín diventa emblema icastico di un determinato modo d'intendere la politica e la lotta contro i nazionalisti. Presentato dai franchisti come marionetta manipolata e succube dei diktat di Stalin, criticato da una parte del PSOE e degli anarchici come affarista corrotto e poco affidabile, Muñoz Molina (attraverso le varie maschere della "voce" narrante e pensante, oltre che attraverso le parole di Ignacio Abel e di altri personaggi minori) ci offre un ritratto positivo del capo del governo della Repubblica sorta nel 1936 e, soprattutto, ce lo presenta come uno dei pochi politici dotati di pragmatismo e di senso della realtà[21]:

> Usted [Ignacio Abel] y yo sabemos que las grandes ideas generales no sirven de mucho en la vida práctica. Nos enfrentamos en cada caso a problemas específicos, y no los resolvemos con ideas gaseosas, sino con nuestro conocimiento y nuestra experiencia. Yo en mi laboratorio, usted en su tablero de dibujo. Si bajamos a la estratosfera de las ideas las cosas están bastante claras. ¿Qué hace falta para que un edificio no se caiga? ¿Qué necesitan nuestros compatriotas? No hay más que salir a la acera del café y mirar a la gente que pasa. Necesitan estar mejor alimentados. Necesitan mejor calzado, tomar más leche de

[21] Medesima rivalutazione dell'impegno, delle abilità politiche e intellettuali, oltre che dell'operato politico di Juan Negrín si riscontra nei maggiori storici della Guerra Civile: cfr., a titolo d'esempio, Beevor (2005); Benet (1976: 44-45); Jackson (1967); Payne (1965); Thomas (2004: 721-23).

> niños para que no se les caigan los dientes. Necesitan tener más higiene y no traer tantos hijos al mundo. Necesitan buenas escuelas y trabajos pagados decentemente, y a ser posible calefacción en invierno. ¿Sería tan difícil de conseguir una organización racional del país que facilitara todo eso? Una vez que todo el mundo coma a diario, y que haya electricidad y agua corriente saludable, digo yo que sería el momento de ponerse a discutir sobre la sociedad sin clases o sobre las glorias de la raza española, o el esperanto, o la vida eterna, o lo que haga falta (*NT*, pp. 445-46).

Il programma politico di Juan Negrín coincide, in linea generale, con le soluzioni possibili che Ignacio Abel propone nella sua arringa al cospetto di Judith Biely contro i rappresentanti della Generazione del 98[22]. Pragmatismo, in tal caso, significa sia capacità di affrontare i problemi quotidiani senza gli schematismi delle teorie astratte della politica o dei partiti politici sia capacità di smascherare gli atteggiamenti misticheggianti che si nascondono tanto dietro il comunismo propugnato da parte del Frente Popular quanto dietro la "crociata" armata e religiosa propugnata dai nazionalisti e dai monarchici. Esplicita, in tal senso, l'ironica arringa pronunciata da Juan Negrín nello stesso cap. 17:

> Ahora veo a mucha gente que dice que ha perdido la fe en la República. ¡La fe en la República! ¡Como si le hubieran rezado a un santo o a una virgen pidiendo un milagro que no se les ha concedido! Le rezan al Frente Popular para que traiga no sólo la amnistía, sino también la reforma agraria, el comunismo, la felicidad sobre la tierra, y como han pasado unos meses desde las elecciones y el milagro no se ha producido, pierden la fe y quieren acabar con la legalidad de la República, como si quisieran tirar al pilón al santo que no les trajo la lluvia después de la rogatoria... Por no hablar de los otros, que andan en algo más que rezos y motines. […]. Dispuestos a la Reconquista de España, como ellos mismos dicen. Enloquecidos. Furiosos porque la República les ha expropiado unas cuantas fincas estériles o no les deja predicar en las escuelas nacionales o ha permitido que un hombre y una mujer que llevan toda la vida odiándose pueden irse cada uno por su lado (*NT*, pp. 446-47).

Più che "romanzo storico", dunque, e come accennato sopra, *La noche de los tiempos* è una "favola sul tempo" in cui Muñoz Molina tenta di immergerci (attraverso i cinque sensi) nell'atmosfera che si respirava nei giorni immediatamente anteriori (e in quelli

[22] Questa coincidenza d'intenti potrebbe indurci a ipotizzare perché Muñoz Molina scelga proprio un architetto e, tra l'altro, responsabile della costruzione della futura città universitaria della Moncloa, come amico e confidente di Negrín, oltre che come protagonista del romanzo: Negrín stesso, prima di essere nominato "ministro de Hacienda" del governo di Francisco Largo Caballero, era stato "profesor de fisiología en la universidad de Madrid y, aun siendo diputado, se había distinguido principalmente por su organización de la nueva ciudad universitaria, hacia las afueras de Madrid" (cfr. Thomas, 2004: 440).

immediatamente posteriori) al 18 luglio del 1936. Per realizzare tale scopo, alla memoria (e alla ricerca delle fonti primarie d'archivio), l'autore affianca l'immaginazione, che gli permette d'inventare dialoghi e discorsi che, in quella data precisa e in quel determinato luogo, avrebbero potuto pronunciare i personaggi storici realmente esistiti come Negrín (o Largo Caballero o Manuel Azaña).

Lo scontro politico tra repubblicani e franchisti diventerà, inoltre, scontro personale tra Judith Biely e Ignacio Abel nella parte conclusiva del romanzo, quando il lettore scoprirà che la giovane donna americana, a differenza del maturo architetto spagnolo, è decisa a tornare a Madrid proprio per difendere la causa del Frente Popular. Dalla Storia con la maiuscola a quella che Unamuno definì "infrahistoria", assistiamo alla lotta dialettica tra un'americana che non sopporta di assolvere al ruolo di semplice spettatrice dinanzi alla crudeltà di Franco e dell'esercito nazionalista e uno spagnolo che, pur professandosi socialista, ha paura di tornare in una patria trasformata ormai in "un manicomio y un gran matadero" (*NT*, p. 904). Il lettore è libero di appoggiare o condividere l'uno o l'altro atteggiamento ideologico. Muñoz Molina rispetta il patto tra autore e lettore e lascia a ciascuno la possibilità di contemplare da vicino l'ardore politico di Judith Biely e il timore (che diventa rinuncia a combattere) di Ignacio Abel. Significative, in tal senso, le ultime parole che questi rivolge alla sua ormai ex-amante poco prima che la donna parta per Madrid:

> Yo no soy un hombre valiente. Ni siquiera soy muy apasionado. Casi nunca he tenido emociones muy fuertes, salvo estando contigo, o algunas veces haciendo mi trabajo, imaginándomelo. *No soy un revolucionario.* No creo que la historia tenga una dirección, ni que se pueda construir el paraíso sobre la tierra. Y aunque se pudiera, si el precio es un gran baño de sangre y una tiranía, no me parece que valga la pena pagarlo. Y si aun así estoy equivocado y para traer la justicia es necesaria la revolución y la matanza yo prefiero apartarme, si tengo la oportunidad, al menos para salvar mi vida. No tengo otra (*NT*, p. 908).

Il valore testimoniale della scrittura di Muñoz Molina si apprezza anche nei capitoli in cui lo scontro politico da verbale diventa fisico. Le scene di violenza estrema comunicano non solo la follia e la barbarie cui l'uomo può abbandonarsi nel corso di un conflitto bellico, ma anche un messaggio di tipo morale, incarnato in più brani dal professor Rossman, vecchio collega e amico di Ignacio Abel, e da questi conosciuto durante un viaggio di studio a Weimar nel 1929. Il professor Rossman assume il ruolo del profeta inascoltato: è una sorta di Cassandra maschile che, dopo aver viaggiato nella Russia di Stalin insieme a sua figlia, e dopo aver avuto le prime avvisaglie degli effetti devastanti del progetto politico di Hitler in Germania, arriva da esule a Madrid proprio nel 1936. Dopo aver perso il proprio lavoro all'Università e aver iniziato a vivere tra gli stenti nella capitale spagnola, il professor Rossman tenta di mettere in guardia Ignacio Abel e i propri conoscenti su ciò che potrà derivare da un conflitto armato tra "rossi" e

"neri". In quanto testimone oculare e vittima *in potentia* dei due futuri totalitarismi occidentali, questo personaggio diventa la figura chiave per apprezzare il significato morale e uno dei messaggi centrali dell'intero romanzo: bisogna interpretare correttamente i segnali che ci giungono dall'esterno, captare i sintomi del disastro, prima che sia troppo tardi; dobbiamo prestare attenzione e capire che quanto è successo in passato potrebbe ripetersi in futuro. Di fronte alle violenze di Hitler e alla dittatura di Stalin, il professor Rossman oppone l'imperativo categorico di dire la verità a coloro che la negano o la manipolano per interesse personale o fini politici:

> Actuar rectamente, cumpliendo nuestro deber, haciendo bien nuestro trabajo. […] Decir lo que nuestra conciencia nos dicta que digamos, aunque nadie quiera escucharnos y nos ganemos el odio no sólo de nuestros enemigos sino de aquellos de nuestros amigos que prefieren no saber la verdad ni ver lo que tienen delante de los ojos (*NT*, p. 352).

È questo il fulcro del messaggio morale de *La noche de los tiempos*; questo l'impegno che l'autore ci invita ad assolvere anche oggi, anche nel nostro presente. Non è casuale, allora, che uno dei brani più crudi e violenti appaia proprio in corrispondenza della descrizione della morte del professor Rossman. Scomparso nel corso del conflitto, Ignacio Abel riesce infine a trovare il cadavere del vecchio docente presso il deposito di cadaveri della "Dirección General de Seguridad". La visione del cadavere in stato di putrefazione spinge il protagonista a ripensare ai tanti morti che ha visto nelle strade di Madrid. L'enumerazione dei vari tipi di morti diventa figura retorica attraverso la quale dipingere senza censure un mondo alla rovescia in cui la follia si è sostituita alla ragione e in cui la vita dei cittadini è diventata un semplice ostacolo da abbattere per la conquista del potere politico e militare (e l'individualità del singolo cittadino si smaterializza nella massa dei corpi ancora non sepolti e non reclamati dai familiari):

> […] los muertos tan diversos y tan singulares como los vivos, congelados en un gesto último como el que atrapa el fogonazo de una fotografía, *y sin embargo despojados de su individualidad, conservando tan sólo su condición genérica,* viejos o jóvenes, hombres o mujeres, adultos o niños, gordos o flacos, con zapatos o con alpargatas, con huecos de dientes perdidos o de dientes de oro arrancados por los ladrones que madrugaban para expoliar los cadáveres, algunos con las gafas todavía puestas, con las manos atadas o con las manos y los brazos abiertos y descoyuntados como los de un muñeco, con una colilla en la esquina de la boca, con un churro que algún bromista les había puesto entre los dientes, con el pelo erizado como por el pánico o en el desorden del que acaba de levantarse de la cama o con el pelo planchado de brillantina; muertos en pijama, muertos en camiseta, muertos con corbata y cuello duro, muertos con los párpados apretados o con los ojos muy abiertos, algunos con las mandíbulas

> distendidas como en una carcajada, otros con una especie de sonrisa sonámbula, […] muertos caídos en un charco de sangre o tan limpiamente como si un rayo o un ataque al corazón los hubieran fulminado, muertos con los vientres tan hinchados como los cadáveres de burros o de mulos, muertos solos o amontonados los unos sobre los otros, muertos irreprochablemente limpios o con los pantalones manchados de orines y de mierda y con vómitos secos sobre las camisas, todos iguales entre sí tan sólo en la grisura opaca de la piel […] (*NT*, pp. 686-87).

La cosificazione (e, a tratti, l'animalizzazione) dei morti come uno degli effetti devastanti e disumani della guerra: ecco un nuovo esempio di come Muñoz Molina utilizzi la scrittura romanzesca per mescolare eventi fittizi ed eventi storici (memoria e immaginazione) al fine di inviare al lettore un messaggio di tipo morale. La scrittura si fa testimonianza apocalittica delle follie e delle violenze del passato e monito contro nuove tragedie fratricide come fu la Guerra Civile spagnola.

Non solo: alla luce di questo brano, diventano secondarie le contrapposte visioni politiche che l'autore mette in risalto nel descriverci i caratteri di Judith Biely e di Ignacio Abel. La politica cede il posto alla morale e la rappresentazione di una determinata porzione cronologica del passato da mimetica e particolareggiata diventa simbolica e universalizzante. Quei morti sono i morti della Guerra Civile e di tutte le guerre che si sono combattute e ancora si combattono ai giorni nostri. In tal caso l'*intentio auctoris* non è quella di narrare gli effetti di un solo conflitto circostanziato e ben delimitabile nel tempo e nello spazio, ma del conflitto come "elemento" che appartiene all'essere umano sin dai tempi di Omero.

In tal senso, ha ragione Alberto Casadei (1999: 36) quando osserva che "la grande letteratura ci fornisce una sua forma di verità nell'interpretazione della guerra *al di là* della sua esattezza referenziale"; vi possono essere mistificazioni ideologiche (come ve ne sono anche in alcune opere storiografiche); vi possono essere intenti propagandistici o revisionistici (e su tale aspetto potremmo continuare ad interrogare il romanzo –oltre che l'autore– in merito alla critica iconoclasta citata e discussa più sopra su alcuni autori della Generazione del 27 e di quella del 98); ma in questo brano è evidente come la scrittura testimoniale di Muñoz Molina voglia spingere la coscienza di ogni lettore a riflettere sulla "banalità del male" (per dirla con Hanna Arendt) al di là del contesto storico di riferimento.

Più volte, nel corso di questo *excursus*, ho fatto riferimento a immaginazione e memoria in quanto strumenti utili e fondamentali per narrare o risuscitare il passato. Come si conclude *La noche de los tiempos*? Con un'immagine che, ancora una volta, tende a mescolare queste due facoltà e a presentare la voce autoriale come testimone che non riesce –perché non può obiettivamente– cogliere o rivivere una realtà ormai conclusasi nel tempo passato. Il protagonista si trova nello stato del dormiveglia e assiste alla partenza della sua amante. Come accade nel dormiveglia, le immagini della realtà esterna appaiono agli occhi del dormiente sfocate o tremolanti:

> Entre el sueño y la conciencia las imágenes se disuelven sin llegar a formarse del todo y la frontera entre el recuerdo y la imaginación es tan fluida como la que une y separa los cuerpos cobijados en un abrazo hecho por igual de cansancio y deseo (*NT*, 958).

I corpi dei due amanti si separeranno e, a partire da questo momento, il lettore non saprà più come si concluderà e se avrà ulteriori sviluppi questa storia d'amore nata in tempo di guerra. Ma ciò che più colpisce è che, stavolta, nemmeno l'autore riesce più a captare, ovvero, a immaginare il futuro di Ignacio Abel e di Judith Biely: riguardo al proprio "mañana inmediato" la giovane americana, idealista e convinta sostenitrice del Frente Popular, diventa cieca e l'autore perde ogni capacità di prevedere o anticipare il futuro: "*y yo no sé ya imaginar*, su porvenir ignorado y perdido en la gran noche de los tiempos" (id., p. 958).

Viene così ribadita ancora una volta (e proprio nel finale del romanzo) l'impossibilità di "traspasar la frontera del tiempo". Eppure, proprio questa impossibilità consente al lettore d'immaginare un possibile finale della storia che concerne l'avventura politica ed esistenziale di Judith Biely. Anzi: spetta al lettore contemporaneo ricordare il finale che la Storia ci ha consegnato su quella lotta fratricida che Unamuno definì non la guerra di alcuni spagnoli contro altri, ma "di tutta la Spagna, una, contro se stessa. Suicidio collettivo"[23].

Bibliografia

BARTHES, Roland (1981) *La camera chiara*, Torino, Einaudi.

----- (1988) *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.

BEEVOR, Anthony (2005) *La guerra civil española*, Barcelona, Crítica.

BENET, Juan (1976) *Qué fue la guerra civil*, Barcelona, La Gaya Ciencia.

BENJAMIN, Walter (1979) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.

BODEI, Remo (2009) *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.

CANDELORO, Antonio (2007) "Tres formas de resistir: Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas y Javier Marías", in *La resistencia de la novela. Actas del XIV Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 45-56.

CASADEI, Alberto (1999) *La guerra*, Roma-Bari, Laterza.

ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

FOUCAULT, Michel (1971) *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli.

GINZBURG, Carlo (2006) *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli.

GREIMAS, Algirdas (1973) *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos.

[23] Cfr. Ranzato (2004: 4).

HERZERBERGER, David K. (1998) "Splitting the Reference: Postmodern Fiction and the Idea of History in Francoist Spain", in VV. AA., *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, Jeanne P. Browlow e John W. Kronik, eds., Lewisburg, Bucknell University Press, 1998, pp. 126-160.

JACKSON, Gabriel (1967) *La repubblica spagnola e la guerra civile*, Milano, il Saggiatore.

LÓPEZ-VALERO COLBERT, Olga (2009) "Cultura popular y subgéneros literarios", in *Mercurio*, n. 115, Noviembre de 2009, p. 20.

LUGNANI, Lucio (2003) *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986) *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1989) *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral.

----- (1991) *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.

----- (1995) *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara.

----- (1997) "Memoria y ficción", in VV.AA., *Claves de la memoria*, José María Ruiz-Vargas, ed., Madrid, Trotta, pp. 57-66.

----- (2001) *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.

----- (2009) *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.

ORLANDO, Francesco (1993) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.

----- (1998) *L'intimità e la storia. Una lettura del* Gattopardo, Torino, Einaudi.

POZUELO YVANCOS, José María (2010) *Figuraciones del yo. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid - Cátedra Miguel Delibes.

PAYNE, Stanley (1965) *Falange. Historia del fascismo español*, Paris, Ruedo Ibérico.

RANZATO, Gabriele (2004) *L'eclisse della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini. 1931-1939*, Torino, Bollati Boringhieri.

RICOEUR, Paul (1985) *Tempo e racconto 2. La configurazione del tempo nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book.

SÁNCHEZ ROMERO, Rosario (2011) "Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina", http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811 (28/4/2011).

SERNA ALONSO, Justo (2004), *Pasados ejemplares: historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva.

THOMAS, Hugh (2004), *La guerra civil española*, Barcelona, DeBolsillo.

VILLANUEVA, Darío (2010) "La hora del autor: *La noche de los tiempos* (Seix Barral, Barcelona) de Antonio Muñoz Molina", in *Revista de Libros*, n. 158, Febrero de 2010, pp. 43-44.

WEINRICH, Harald (1999) *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino.