

TORMENTA SOBRE ESPAÑA: RISCRIVERE LA GUERRA CIVILE PER NON DIMENTICARE

(Ofelia La Pila)

«Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá involuntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas.»

(J. L. Borges, *El inmortal*)

Nel 2006 la Spagna celebra l'anno della Memoria Storica. A settanta anni dall'inizio della guerra civile gli spagnoli si sentono pronti a riaffrontare le ferite del passato. La stampa, ma anche televisione, radio e cinema riempiono i loro spazi affrontando il tema da molteplici punti di vista e la Biblioteca Nazionale di Madrid comincia un lavoro di riorganizzazione dei fondi con lo scopo di facilitare l'accesso, non solo agli studiosi, ma a chiunque voglia conoscere l'ingente materiale sull'argomento¹. L'enorme lavoro di recupero, che produce una vera e propria valanga informativa, culmina con la discussione sulla "Legge della Memoria", entrata in vigore il 27 dicembre del 2007 e per effetto della quale si riconoscono e si ampliano i diritti delle vittime della guerra civile e della dittatura, si riaprono le fosse comuni e si procede all'eliminazione di ogni simbolo franchista dagli edifici, dalle strade o dalle piazze di tutta la Spagna, senza nessuna eccezione. «La Ley sienta las bases para que los poderes públicos lleven a cabo políticas públicas dirigidas al conocimiento de nuestra historia y al fomento de la memoria democrática»², recita la norma; il riconoscimento ufficiale delle vittime della repressione è finalmente arrivato anche se «ci sono guasti di lungo periodo provocati dal regime franchista che ci vorrà molto più tempo a sanare. (...) Placare (...) [il] senso di ingiustizia è impossibile, perché non c'è più tempo né modo di punire i maggiori responsabili di quel regime»³ (pp. 6-7).

Riscattare la memoria, sostiene Galeano, vuol dire restituire la parola ai suoi protagonisti, un obiettivo che si può raggiungere solo attraverso lo studio di una storia vera, viva, che parta dalla conoscenza del passato senza rimpianti o sensi di colpa, per gettare le basi di un futuro diverso, per non ripetere tanti errori. Fondamentale, allora, è occuparsi della gente e dei fatti quotidiani, elementi solo in apparenza insignificanti ma rivelatori, al contrario, dei grandi processi collettivi; bisogna raccontare «la historia grande a través de la historia chica», perché «cada personita revela al universo»⁴ (p. 161). La storia, allora, diventa *fabula*, il racconto, cioè, delle tante vicende taciute dalle versioni ufficiali.

Nel 2008 la casa editrice Glénat pubblica, per il mercato spagnolo, *Tormenta sobre España. 1936-1939*. Si tratta di un volume a fumetti che riunisce una serie di storie presentate per la prima volta in «CIMOC», una rivista spagnola del settore che nel 1986, dà vita ad un ciclo intitolato *La Guerra Civil Española*. Non è certo la prima volta che *storia* e vignette si incontrano, anche se l'argomento della guerra civile è stato

¹ Rosa Regás in [[www.http://www.bne.es/productos/MemoriaHistorica/0-entrada.htm](http://www.bne.es/productos/MemoriaHistorica/0-entrada.htm)]. La scrittrice, direttrice della Biblioteca Nazionale dal 2004 al 2007, osserva che la guerra civile, il franchismo e la seconda repubblica hanno suscitato un tale interesse tra gli studiosi che il volume di opere prodotte relativamente a essi è di portata superiore a qualsiasi evento della storia spagnola. Riferendosi alla sola guerra civile, poi, questa produzione diventa considerevole rispetto a qualsiasi altro fatto storico di rilevanza mondiale.

² Legge 52/2007 del 26 dicembre 2007, pubblicata sul Boletín Oficial del Estado n. 310, del 27/12/2007.

³ G. Ranzato, *Riparare l'irreparabile: la memoria della Guerra Civile nella Spagna democratica*, in «Spagna Contemporanea» n. 33, 2008.

⁴ R. Campa, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987. Eduardo Galeano (Montevideo, 1940) è uno scrittore uruguayano autore, tra l'altro, della trilogia *Memoria del fuego*.

generalmente trattato da autori stranieri come, per esempio, i nostri Vittorio Giardino o Hugo Pratt⁵.

Considerato fino a pochi anni fa un prodotto di “serie B”, il fumetto, che proprio Pratt definiva «letteratura disegnata»⁶, è stato uno tra i veicoli privilegiati per ritrarre tutte le epoche storiche, nonostante spesso la storia sia stata un semplice pretesto per mettere in risalto l'elemento umoristico. Chi non conosce le avventure di Asterix? Le scorribande del famoso gallo e dei suoi compagni puntano più sul *divertissement* che sul trattamento della storia, Asterix tradisce la pretesa che l'illustrazione sia immagine fedele e interpretazione univoca di un fatto che, a sua volta, è stato interpretato in maniera soggettiva. Eppure, sfogliare un fumetto vuol dire fare un'esperienza di lettura “diversa” proprio grazie all'illustrazione che, a sua volta, può avere valore storiografico a patto che “questo documento” si sappia leggere. A proposito del rapporto tra letteratura e fumetto, poi, da molti anni ormai autorevoli nomi, tra cui Umberto Eco, sottolineano la loro stretta parentela, una relazione che forse negli ultimi anni si è resa sempre più tangibile grazie all'imposizione dell'espressione *graphic novel*. Il concetto, spesso abusato e per nulla nuovo, dato che è radicato nella cultura americana già da decenni, indica «un'opera compiuta che contiene una sua unità narrativa»⁷.

Mezzo di comunicazione «semioticamente misto»⁸, nel fumetto l'immagine predomina sul testo, ovvero può esistere un fumetto senza parole, mentre non avrebbe senso parlare di fumetti se non ci fossero le immagini che sono sempre «lì, (...) davanti a noi, a mostrare piuttosto che raccontare, secondo i propri stessi suggerimenti (...). La comunicazione tramite l'immagine è molto più vicina all'esperienza quotidiana della comunicazione attraverso le parole: siamo abituati a vedere il mondo, e a interpretarlo visivamente ancora più di quanto non siamo abituati a raccontarlo a parole»⁹ (p. 2). Il supporto dell'immagine, quindi, rende il fumetto un mezzo d'estrema efficacia nel raggiungere anche quel segmento di pubblico che generalmente fa resistenza al momento di misurarsi con testi che richiedono un certo sforzo. È altrettanto vero, però, che in assenza della parola scritta lo sviluppo narrativo di un'opera, basata unicamente sulle immagini, si fa più difficile: è proprio il testo infatti che consente al fumetto di raggiungere una certa complessità nella costruzione del racconto.

Negli anni sessanta si realizzano fumetti che interpretano con una certa fedeltà l'evento storico, nonostante la tematica bellica sia già sfruttata: se le testimonianze sul secondo conflitto mondiale hanno il pregio di incoraggiare nuove forme narrative, alcuni tra i supereroi più famosi al mondo, come la Torcia Umana o Capitan America, dichiarano guerra ai nazisti ancor prima che lo faccia la politica statunitense¹⁰. Qualche anno dopo, Art Spiegelman¹¹ sposta l'attenzione della sua opera sulla psicologia di chi, sopravvissuto allo sterminio nazista, porterà per sempre i segni della sofferenza. Sono soprattutto le

⁵ Vittorio Giardino è autore di una tra le migliori opere che parlano della guerra civile spagnola, la trilogia *¡No pasarán!* (2000, 2002, 2008) il cui protagonista, Max Fidman, partecipa alla causa repubblicana come membro delle Brigate Internazionali. Hugo Pratt in una delle sue ultime opere, *Saint-Exupéry – L'ultimo volo* (1995), fa incontrare il rivoluzionario anarchico Buenaventura Durruti con lo scrittore e corrispondente di guerra Antoine de Saint-Exupéry.

⁶ In Italia, è Hugo Pratt ad anticipare, inconsapevolmente, l'idea di *graphic novel*: *La ballata del mare salato*, pubblicato per la prima volta a puntate, dall'ottobre 1967 al settembre 1968 (e in volume da Mondadori nel 1972), è notoriamente considerato uno dei primi esempi di “romanzo a fumetti”.

⁷ M. Lupoi, *Graphic Novel: un po' di chiarezza su un termine abusato*. [www.marcolupoi.noval100.ilssole24ore.com/2008/02/graphic-novel-u.html]

⁸ R. Gubern, *La mirada opulenta*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1992, p. 217.

⁹ D. Barbieri, *Le immagini raccontano (due linguaggi a confronto)*, [www.danielebarbieri.it/texts/LeImmaginiRaccontano.pdf].

¹⁰ Alla fine del 1940, l'[America](#) è scioccata dalle notizie provenienti dall'[Europa](#) sulla guerra e sui crimini [nazisti](#); acceso è il dibattito fra coloro che sostengono la necessità di un intervento delle truppe americane e chi, invece, crede sia meglio rimanere neutrali.

¹¹ *Maus* (vol. I 1973, vol. II 1986), *graphic novel* di Art Spiegelman, è una commovente storia familiare il cui protagonista, un polacco emigrato negli Stati Uniti che si chiama Vladek, è scampato all'Olocausto.

guerre civili a segnare il rinnovamento nel genere, come nel caso del giovane Rupert Bazambanza che denuncia l'orrore del genocidio nel suo paese, il Ruanda¹². Il fumetto ispirato da guerre atroci e reali, dunque, nel corso degli anni raggiunge un sempre maggiore spessore critico e la testimonianza costituisce il discorso narrativo su cui si fonda.

L'«illustre pedigree»¹³ del fumetto è fuori discussione: negli anni ottanta, il comic raggiunge la maturità come mezzo espressivo di grande ricchezza, sia a livello grafico sia a livello narrativo, forza attenta e critica soprattutto in Spagna dove, meglio di qualsiasi altro strumento, registra gli atteggiamenti della società post-franchista per tentare addirittura di superare, in qualche caso, quei problemi mai risolti dalla “politica della dimenticanza”. Molti hanno sostenuto (o negato) che la transizione si sia poggiata sul cosiddetto *pacto del olvido*, stratagemma atto a costruire un sistema politico democratico che spesso dimenticò di esigere responsabilità penali e politiche, per quanto accaduto durante la dittatura, fino al punto di rimuovere i fatti senza nessuna premura di fornire spiegazioni. Secondo alcuni si fomentò una cultura basata su una massiccia operazione di negazione della realtà, alla diffusione della quale contribuirono i mass-media che “testimoniavano” come decenni di antiche discrepanze erano ormai superati grazie alle strette di mano e agli abbracci che i politici non lesinavano durante i loro incontri¹⁴. In quel contesto, il fumetto spagnolo offre molteplici letture di quei fatti con il proliferare di storie specialmente incentrate sul quadro simbolo di quella Spagna dalla fragile democrazia, *Guernica* di Picasso¹⁵. È il caso di *My favourite artists*, di Miguel Ángel Gallardo che, grazie all'espedito umoristico, sottopone il quadro al «vaciamiento del significado inquietante y “peligroso” de la pintura y su empleo como mera decoración. El *Guernica* es un telón de fondo en el que da lo mismo qué pelea es la que se lleva a cabo; y cuyos personajes ya sólo dicen banalidades»¹⁶. Gli elementi che compongono il quadro, dunque, sono stati strappati dalla propria circostanza per essere trasformati, grazie alla potenzialità del fumetto, in personaggi frivoli e snob che, dimenticato il dolore, possono permettersi il lusso di straparlare a proposito di arte.

Tormenta sobre España. (1936-1939)

Tormenta sobre España. (1936-1939) è un libro a fumetti che raccoglie otto episodi, tutti sceneggiati da Víctor Mora¹⁷ e affidati a nove disegnatori, in cui si rinuncia all'elemento del colore per non distogliere il lettore dal fatto narrato, il cui significato emerge man mano che parole e immagini si susseguono e si compenetrano.

La riproposta del ciclo sulla guerra civile in un volume unico rivela una presa di coscienza che, forse, era stato difficile realizzare in piena transizione: *Tormenta sobre*

¹² Rupert Bazambanza, sopravvissuto egli stesso al genocidio del 1994, in *Smile Through the Tears* (2009) racconta la nascita delle tensioni politiche tra Hutu e Tuzi che fanno da sfondo allo sterminio di un'intera famiglia con cui l'autore aveva intrattenuto un profondo rapporto d'amicizia.

¹³ U. Eco, *Quattro modi di parlare di fumetti*, in «Fucine Mute Webmagazine», anno 1, n. 9, Ottobre 1999 [www.fucine.com/archivio/fm09/eco.htm]

¹⁴ P. Pérez del Solar, *Amansar al Guernica (o “El Guernica en España, su manipulación y lo que el cómic tiene que decir sobre eso”)*, in «Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism» n. 3, Aprile 2007, [http://www.dissidences.org/IndexTercerNumero.html]

¹⁵ Il quadro di Pablo Picasso nasce dalla reazione alla notizia che il 26 aprile del 1937 Guernica, (l'attuale Gernika-Lumo, cittadina dei [Paesi Baschi](#) nella provincia di [Biscaglia](#)) è stata rasa al suolo dall'aviazione tedesca che appoggia l'esercito franchista.

¹⁶ P. Pérez del Solar, op. cit.

¹⁷ Víctor Mora è anche il creatore di *El Capitán Trueno*, eroe colto e ricco al servizio dei poveri e degli oppressi, le cui vicende sono talmente popolari da essere periodicamente ristampate. Altro suo personaggio è *Sunday*, che ricorda il “bonelliano” *Tex*. Dal 1960 Mora coniuga l'attività di sceneggiatore con quella di scrittore: tra le sue opere si ricordano *La víctima* (1960), *Els plàtans de Barcelona* (1962), *La pluja morta* (1966), *El tramvia blau* (1984), *La dona dels ulls de pluja* (1993).

España nasce «sin tener en cuenta los calendarios de las celebraciones y las fechas de aniversario, por ser una obra sólida que no necesita ni pide reclamos populistas»¹⁸ (p. 3). Sin dalle prime pagine, il libro a fumetti si presenta come un'opera che ha valore in quanto se stessa, senza bisogno che a "spingerla" intervengano altri fattori. Non è un caso che questa consapevolezza sia sottolineata da uno dei maggiori esperti dell'editoria spagnola, Antonio Martín¹⁹ che, prese le distanze dalle evidenti conseguenze mediatiche che una celebrazione come quella del 2006 ha portato con sé, indossa i panni di un "oratore classico" per mettere in evidenza tutti quegli aspetti positivi che il lettore ritroverà nel testo: «guiones en los que cada historia alcanza una gran densidad» e, ancora, «la vibración humana, el drama cotidiano [que] trascienden las páginas de cada una de estas historias. (...) estas historietas demuestran, más de veinte años después (...) su permanente validez, su utilidad como llamada de aviso y como grito de rechazo de la guerra»²⁰ (pp. 3-4).

Più volte, inoltre, Martín sottolinea il carattere testimoniale del volume, «recordatorio sobre aquella guerra que, como una tormenta, asoló España ente 1936 y 1939 y dejó una herencia de muerte y odio para los cuarenta años siguientes»²¹, una riscrittura che tiene conto della «lucha entre diferentes concepciones de la historia, entre múltiples ideologías, que incluso se enfrentaron en la propia retaguardia »²². *Tormenta sobre España* viene dunque inserito in una categoria letteraria ben precisa che scarta le differenze tra i protagonisti della vicenda, «para concentrarse en la idéntica experiencia colectiva»²³ (p. 86) e che, allo stesso tempo, cerca complicità col lettore, facendo leva su valori che lo coinvolgono in essa. La testimonianza ha valore documentale in quanto si basa su fatti che un protagonista in carne e ossa ha vissuto e racconta, un «documento histórico alternativo "de la gente sin historia" que no ha tenido acceso a la escritura (...). Sin embargo, en el mismo proceso de reproducción y recreación del hecho o la experiencia que contribuye al "conocimiento de la realidad", se revela la índole literaria (...) del testimonio»²⁴ (pp. 86-87).

La tensione tra quei differenti modi di concepire la storia non scaturisce solamente dagli otto episodi che compongono il volume; parallelamente ad essi, infatti, la storia viene "ricostruita" mediante la raccolta di illustrazioni, fotografie e "carteles de la guerra civil". Si tratta di immagini, rigorosamente documentate, che a prima vista sembrano svolgere la funzione di una sorta di copertina (*portadilla*) che separa ogni *historieta*. Nel loro insieme, in realtà, tutte queste riproduzioni concorrono a ricordare come la guerra non sia "solo" un fatto strettamente strategico o militare. Nonostante l'orrore, il soldato ha il bisogno di contemplare momenti diversi, la riflessione, la lettura o la conversazione; *Tormenta sobre España*, allora, si apre con una tavola creata in occasione di una campagna di fomento alla lettura presso il fronte repubblicano. Bardasano, il suo autore, si ricorda come uno dei maggiori esponenti del "cartelismo", vera e propria corrente artistica esplosa, sin dagli inizi della guerra civile, in Catalogna e caratterizzata da una forte componente antifascista le cui figure centrali sono, oltre che i soldati, le donne, i bambini, i mutilati e tutte le vittime dei combattimenti. Quei soldati impegnati in una guerra assurda, che appartengano ad un fronte o a quello opposto, necessitano del contatto con i loro cari, sono preoccupati per le

¹⁸ A. Martín, *Tormenta sobre España. 1936-1939*, Barcelona, Ediciones Glénat España, 2008.

¹⁹ Antonio Martín, editore e direttore della rivista specializzata «Bang!» dal 1968 al 1977, è autore di moltissimi articoli e lavori come *Historia del Cómic Español 1875-1939* (1978), *Los Inventores del Cómic Español. 1873-1900* (2000) e *Apuntes para una Historia de los Tebeos* (2000). Dal 1983 al 2000, inoltre, è stato direttore editoriale della Planeta De Agostini.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ J. Beverley, *Del Lazarillo a Sandino: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana* cit. in D. Palaversich, *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Madrid, Iberoamericana, 1995.

²⁴ M. Carnet, *La novela testimonio: socio-literatura*, cit. in D. Palaversich, op. cit.

loro famiglie oltre che per le loro vite e, spesso, devono pure combattere contro fattori davvero imprevedibili come, per esempio, sopravvivere al caldo infernale «como en Brunete [cuando, en un día de batalla,] se alcanzaron más de cuarenta grados diurnos»²⁵ (p. 22). I civili, d'altro canto, soffrono per la “perdita della normalità”, che si tratti della festa in famiglia o di quella in paese, alle immagini di vita quotidiana si sostituiscono il pianto per il figlio, per il marito o l'amico perso, il dolore dei feriti ma anche la gioia per la battaglia vinta. La guerra, cioè, produce nuove circostanze che spingono non solo gli scrittori, ma anche i fotografi, i pittori, gli illustratori a trasformarsi in testimoni diretti di quanto sta accadendo. L'interesse per la guerra civile spagnola dentro e fuori Europa, tra l'altro, incoraggia un nuovo modo di fare informazione, basato essenzialmente sull'immagine, che dà vita a un vero filone estetico: il *fotoperiodismo*. Accanto alla tematica prettamente militare, come nel caso di *Soldados en la avanzadilla* di Penagos, le *portadillas* di *Tormenta sobre España*, allora, registrano momenti diversi. *Los niños ante la guerra*, di Vázquez Calleja, ritrae i figli dei miliziani, amorevolmente curati durante una normale giornata d'asilo, immagine di una generazione futura che potrà finalmente godere dei frutti portati dalla guerra.²⁶

Tutte le storie scritte da Víctor Mora raccontano, da un punto di vista imparziale, le miserie che colpiscono ogni parte coinvolta nel conflitto e che si riferiscono a precisi momenti della contesa. In particolare, lo scrittore sceglie di dare centralità ai suoi personaggi, completamente spogliati dalle caratteristiche dell'eroe dei fumetti; al suo lavoro si affianca quello di alcuni grandi illustratori del panorama europeo, una generazione di gente che ha vissuto la post-guerra e che, in qualche caso, come lui ha vissuto il conflitto in prima persona. Si ricorda che Mora, sul finire degli anni cinquanta fu costretto ad esiliarsi in Francia dopo essere stato arrestato dalla polizia franchista per la sua attività politica. Ogni disegnatore, dunque, apporta la personale visione del fatto storico dove, è il caso di ripeterlo, il fattore umano prevale su quello militare: in tutte le storie sono presenti la trincea o i bombardamenti, si parla di fascisti o miliziani, ma è la popolazione a costituire l'elemento dominante. L'ingiustizia della contesa, di cui si parla con grande perizia dal punto di vista narrativo e, certamente, storico trasforma ogni *historieta* in un capitolo di questa straordinaria lettura della guerra civile spagnola.

L'episodio *El cordel de los tebeos* introduce il lettore nel clima di tensione che sfocia nella sollevazione militare del 18 luglio del 1936 a Barcellona. La disegnatrice, Annie Goetzinger, sceglie di farlo attraverso gli occhi di un bambino: Jordi è un ragazzino tranquillo che nulla sa della guerra né la immagina, appassionato lettore dell'«Aventurero», testata fumettistica realmente esistita in Spagna nei primi del novecento. Come in una tragica premonizione, il piccolo si presenta mentre gioca “alla guerra d'Abissinia” andando ad anticipare, in questo modo, gli effetti del conflitto di cui si leggerà in seguito. Quel gioco apparentemente innocente chiama in ballo una contesa spesse volte definita come un'aberrazione della politica italiana, la guerra italo-etiopica iniziata nell'ottobre del 1935 e conclusasi dopo solo sette mesi, un conflitto dai costi altissimi sia in termini economici sia in termini umani²⁷, che preannuncia i cambiamenti in atto in tutta Europa. La spensieratezza di Jordi fa da contraltare alle notizie che il papà porta da fuori: «es la segunda vez en cinco años que los militares se sublevan contra la república»²⁸ (p. 27). L'allusione alla dittatura di Primo de Rivera (1923-1930) è chiara. Una sera, al cinema, Jordi rimane colpito perché i suoi genitori sembrano più spaventati da

²⁵ P. Marzal, 1936-1939. *Vidas de soldado*, Valencia, Universitat de València. Servei de Publicacions, 2006.

²⁶ Rafael de Penagos “cartelista” repubblicano; di Vázquez Calleja è difficile rintracciare notizie biografiche mentre esiste una discreta documentazione sulle sue illustrazioni.

²⁷ Alcuni storici hanno parlato dell'orrore dei gas letali usati contro la popolazione inerme come, per esempio, A. Del Boca *La guerra d'Abissinia 1935-1941* (Feltrinelli, 1965) o *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia* (Editori Riuniti, 1996).

²⁸ A. Goetzinger, V. Mora, *El cordel de los tebeos* in *Tormenta sobre España*, op. cit.

un uomo in un documentario, che «llevaba un bigote como Charlot, pero no hacía reír»²⁹ (p. 12) che da Frankenstein, il protagonista del film che vedranno. A questo punto, la tensione narrativa comincia a salire: quella stessa sera il papà legge un trafiletto di giornale in cui si riconoscono i nomi di Hitler, Mussolini e Franco mentre in una rapida *escalation*, il bambino passa da un tempo scandito dai tranquilli ritmi familiari con la scuola, i giochi, la spesa ecc., all'improvvisa perdita degli amichetti, accompagnata, tra l'altro, da parole come "rojos" o "fascistas", davvero incomprensibili per lui. Per le strade, la gente manifesta. Jordi, lacrime agli occhi, sta vivendo la sua prima bruciante delusione quando una vignetta irrompe nella sequenza narrativa e un tremendo scoppio comunica al lettore che i suoi amichetti moriranno su un treno diretto a Madrid. Le due scene successive non sono meno eloquenti: il bambino lancia dal balcone di casa il suo aeroplanino e la rotta del giocattolo s'incrocia con quella di un aereo da bombardamento; la didascalia afferma che la scuola di Jordi è stata rasa al suolo. Nel disegno, l'alternanza di chiaroscuri si fa sempre più netta fino a quando il grigio diventa nero, nero come la notte più brutta, quella in cui si fanno sogni orribili, nero come la morte. Anche se il suo tragico destino è stato preannunciato, il momento di Jordi non è ancora arrivato: «anda, ven, no tengas miedo... ¡vamos a jugar!»³⁰ (p. 17), gli gridano i suoi amici.

Víctor de la Fuente disegnatore del secondo episodio intitolato *Los voluntarios*, in sole quattro pagine condensa l'immagine della sofferenza al fronte e, in particolare, racconta di chi volle partecipare al conflitto spagnolo pur venendo da lontano. L'anelato paradiso è irrimediabilmente perduto³¹: Raven, un soldato ridotto in un letto di un ospedale da campo con il volto completamente bruciato, racconta ad uno scettico corrispondente di guerra com'è stato ferito in battaglia: «el corresponsal (...) sabía que, a menudo, los hombres mienten acerca de como fueron heridos... a todos non gusta "adornar" la verdad»³² (p. 23). Non è forse questa una riflessione sul genere testimoniale?

Definito un "classico", De la Fuente realizza ogni vignetta con particolare cura tanto che il lettore riesce a sperimentare ogni più piccola sensazione, la preoccupazione, la paura, il dolore. L'alta risoluzione grafica dell'illustrazione concorre a costruire la complessità di una narrazione composta da momenti diversi che continuamente si incrociano tra loro, i soldati al fronte, l'ospedale, le crocerossine che si prendono cura dei feriti, i morti sul campo di battaglia, gli uomini in trincea. Raven è solo uno dei tanti che fecero parte della "Brigada Licón", l'organizzazione di volontari statunitensi che presto diventò parte integrante delle Brigate Internazionali; il suo destino s'incrocia con un corrispondente d'eccezione, Ernest Hemingway, autore di numerosissimi reportages di guerra, «que empleaba su materia prima para satisfacer sus propósitos imaginativos. Esto no significa que no fuese buen reportero (...) [pero] su tarea propia era la tarea de la ficción, (...) su escritura muestra muy vividamente sus sentimientos sobre lo que veía»³³ (p. 158).

L'episodio *Un tiempo del Führer* è di Florenci Clavé, militante politico apertamente schierato prima contro il franchismo e, durante il periodo della transizione, contro la fazione della società più conservatrice, uno dei pochi illustratori spagnoli che del fumetto ha fatto uno strumento di lotta politica contro la dittatura. Siamo nei giorni del tragico bombardamento di Guernica da parte dell'aviazione tedesca. La storia è concepita

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Víctor de la Fuente negli anni settanta crea Haxtur, personaggio a forte carica simbolica (il nome Haxtur richiama quello di una regione spagnola, l'Asturia), che incarna il destino dell'uomo cacciato dall'Eden. La ricostruzione del paradiso perduto ricorda il paesaggio spagnolo, al quale Haxtur spera di tornare.

³² V. de la Fuente, V. Mora, *Los voluntarios*, in *Tormenta sobre España*, op. cit.

³³ W. White cit. in A. Chillón, *Literatura y periodismo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999. Sul ruolo dei corrispondenti durante la guerra civile spagnola, il Centro Virtual Cervantes [<http://cvc.cervantes.es/actcult/corresponsales/>] dedica un'approfondita e davvero interessante sezione.

su due livelli, che spesso s'incrociano, per illustrare due diverse prospettive: quella dell'aviatore che bombarderà la cittadina e quello di un soldato repubblicano che partecipa alla difesa dei Paesi Baschi. I due uomini sono estremamente diversi tra loro, il tedesco è elegante e ama la pittura mentre lo spagnolo è semplicemente un ragazzo, per di più di origini umili, che scrive una lettera sgrammaticata alla madre in cui racconta alcuni momenti di vita quotidiana. L'arrivo dell'aereo sconvolge la "normalità" di Guernica: il mercato, la scuola, un'operazione chirurgica, un matrimonio... Gli aviatori sganciano le bombe, «¡misión cumplida!»³⁴ (p. 32). Della scuola rimangono solo le macerie, un uomo dal viso stravolto per l'orrore corre senza meta, sostenendo il busto della sua sposa decapitata, mentre le bombe trasformano gli uomini in torce umane. L'aviatore tedesco, dall'alto, contempla l'agghiacciante spettacolo e per un istante si ritrova nei panni del nemico: «me he puesto a pensar que alguien podría venir a traer la muerte de la misma manera que lo hemos hecho hoy»³⁵ (p. 35). La storia ha dimostrato che quel presentimento ha trovato riscontro nella realtà.

La tavola che chiude l'episodio offre una rilettura del *Guernica*, il quadro di Picasso. Anch'essa si prospetta su più livelli interpretativi: la parte superiore del disegno è infatti occupata dalla riproduzione del quadro, mentre quella inferiore mostra la cittadina basca rasa al suolo; dal centro della tavola si apre uno squarcio di fiamme. Il fuoco arderà presto sia il quadro sia la città, cancellandone così le tracce e ogni ricordo ad essa legato. «Se llamaba Guernica»³⁶ (p. 36), sancisce la didascalia, ma la tavola non è ancora conclusa. A fondo pagina, un lungo testo denuncia la mancanza di chiarezza sul bombardamento di Guernica, un «crimen [que] nunca se ha explicado»³⁷.

La quarta storia, *La loca de Brunete* di Antonio Parras, rimanda ad un altro episodio chiave del conflitto spagnolo quando, nel mese di luglio del '37, l'offensiva repubblicana cerca di rompere l'assedio a Madrid ed isolare i franchisti. Una battaglia, quella di Brunete, che si ricorda per il costo in vite umane e che colpisce soprattutto i battaglioni americani "Lincoln" e "Washington".

Una donna molto vecchia e visibilmente stralunata sembra parlare con i suoi figlioli mentre prepara il pranzo. Fuori impazzano i combattimenti, «Brunete... calor, sed, sudor... chicharras y muertos...»³⁸ (p. 40). Improvvisamente, proprio dal campo di battaglia si scorge avanzare la figura della vecchia: sta portando del cibo ai soldati in trincea. La donna si ferma, distribuisce il pranzo e poi riprende a camminare; «¡No vaya donde los fascistas!»³⁹ (p. 41) le gridano. Non c'è proprio nulla da fare: quella donna deve essere davvero pazza se tutti i giorni porta da mangiare sia ai comunisti, sia ai fascisti.

Di questa storia, molto semplice ma fortemente rappresentativa di una battaglia che entrambi gli schieramenti dichiararono d'aver vinto e, soprattutto, di una guerra fratricida, esistono due versioni. La rivista «Cimoc», infatti, per errore la incaricò anche a Jesús Blasco che, alla fine, fu scelto per accompagnare la sceneggiatura di Mora con i suoi disegni. In *Tormenta sobre España*, al contrario, si dà centralità alla versione di Parras, sebbene quella di Blasco sia inserita alla fine del volume, probabilmente con l'intento di lasciar scegliere al lettore tra l'interpretazione emotiva del primo o quella più realistica dell'altro.

Y tú, ¿Qué has hecho por la victoria? è la storia disegnata da Alfonso Font, il cui sfondo è la preparazione dell'offensiva sul fiume Ebro da parte dei repubblicani. La narrazione si apre con l'arresto di alcune esponenti delle "Juventudes Socialistas

³⁴ F. Clavé, V. Mora, *Un tiempo del Führer* in *Tormenta sobre España*, op. cit.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ A. Parra, V. Mora, *La loca de Brunete* in *Tormenta sobre España*, op. cit.

³⁹ *Ibid.*

Unificadas”⁴⁰, pubblicamente umiliate dai fascisti. Su questa trama si aprono dei *flash back* che permettono al lettore di ricostruire il passato dei protagonisti: Alberto e Milagros, innamorati da quando erano ragazzini, non hanno mai potuto vivere liberamente il loro sentimento a causa delle convenzioni sociali. I loro destini tornano a incrociarsi in occasione della guerra, entrambi combattono per la loro patria, ma Alberto è un tenente fascista mentre lei è una “roja”. L’uomo s’infiltra tra i nemici per scoprire quando attaccheranno; catturato, a Milagros tocca condurlo presso il suo comando; proprio durante il trasferimento un’incursione aerea torna a sconvolgere la loro sorte: rifugiatisi presso i resti di una casa bombardata, la paura fa sì che Alberto e Milagros si concedano all’amore da sempre negato. Ma il bene della patria viene sopra ogni cosa. Alberto prega Milagros di lasciare il proprio schieramento per seguirlo e vivere “finalmente liberi”. Lei, al contrario, non è disposta a sacrificare i suoi principi e lo uccide, una tragedia che raggiunge il culmine quando il punto di vista si sposta dal cadavere del tenente ad un poster; il lettore sta nuovamente osservando un “cartel de la guerra civil”, riproduzione di un’illustrazione di Lorenzo Goñi, all’epoca della guerra molto conosciuta. Si tratta della rappresentazione di un soldato gravemente ferito, ma che ha ancora la forza di chiamare in causa il suo osservatore domandandogli direttamente “E tu, cos’hai fatto per la vittoria?” Qui, la carica emotiva è enfatizzata dal fatto che egli ha già compiuto il suo dovere, ha preso parte al combattimento e le conseguenze sono chiaramente visibili sul suo corpo.

La batalla más fea fa eco ad una famosa dichiarazione del generale Franco: «la batalla del Ebro es, de todas las que ha librado el Ejército nacional en esta guerra, la más áspera, y por decirlo así, la más “fea” »⁴¹. In particolare, Mora concentra la sua forza descrittiva sull’ennesimo grande sforzo militare dei repubblicani che, la notte del 25 luglio del 1938, attraversano il fiume con l’obiettivo di contenere l’avanzata dei nazionalisti. La prima parte della storia, però, gli serve per presentare la varietà umana che compone l’esercito repubblicano. L’ufficiale che riprende il soldato, allora, tradisce la necessità che ai miliziani si sostituisca un esercito meglio preparato. È soprattutto attraverso i pensieri di ognuno di quegli uomini, che il lettore respira il clima del momento: c’è chi è preoccupato per la famiglia, chi, scampate le battaglie di Madrid (1936) e Belchite (1937), sa che non può continuare a sfidare la sorte e c’è chi ha in mente un unico obiettivo, recuperare l’amore lasciato a casa a qualunque costo, perfino passando al nemico, se fosse necessario. La ricostruzione storica, dunque, rimane quella dell’azione sull’Ebro sempre considerata dal punto di vista miliziano e, ancora una volta, l’amore è l’elemento chiave del comportamento umano. Ma la posizione di Santo, così viene chiamato il soldato⁴², è decisamente opposta a quella di Milagros.

Questa contesa, recita una didascalia, «también llamada por algún historiador “la más larga y estúpida”... arrojará un saldo final de unos 10.000 muertos... será el fin de las esperanzas republicanas...»⁴³ (p. 62). Il dato storico si appropria degli spazi del fumetto, ma è il disegno di José Ortiz a rendere, con grande effetto, il risultato della battaglia. Tutte le guerre, infatti, sono manifestazione di inciviltà e ferocia ma quelle che portano i fratelli a sfidarsi tra loro sono le più devastanti perché prospettano, come unica alternativa alla morte, la follia.

La guerra de siempre si centra sul ruolo dell’aviazione nel conflitto spagnolo e il punto di vista si sposta: attraverso i pensieri dell’ufficiale nazionalista in volo si è informati sugli sviluppi della guerra e, allo stesso tempo, si scopre che anche chi combatte sull’altro

⁴⁰ Organizzazione giovanile politica spagnola fondata nel 1936, dedita alla difesa degli interessi della gioventù lavoratrice ed impegnata nell’educare i giovani operai contro il fascismo.

⁴¹ Dichiarazione rilasciata a Manuel Aznar (1894 -1975), giornalista e diplomatico spagnolo, autore de *Historia militar de la Guerra de España (1936-1939)*, in [<http://www.generalisimofranco.com/Discursos/prensa/00036.htm>]

⁴² J. Ortiz, V. Mora, *La batalla más fea*, in *Tormenta sobre España*, op. cit. p.57.

⁴³ *Ibid.*

fronte ha comunque dei principi. Il lettore ha già saggiato gli effetti dell'intervento aereo tedesco e, ora, si aggiunge il dato della presenza italiana. Mussolini, infatti, ha già inviato in aiuto di Franco gli stessi apparecchi che avevano sorvolato i cieli d'Etiopia, i Savoia Marchetti; l'aviazione russa con i suoi "Ratas", invece, sostiene i repubblicani.

I franchisti entrano a Barcellona il 26 gennaio del 1939, la guerra sta volgendo al termine, eppure il dubbio che non tutto abbia funzionato come doveva è atroce anche per chi, come l'ufficiale, sa che il suo dovere è combattere. Durante l'ennesimo volo, i pensieri prendono il sopravvento: «tengo la sensación de que tu enemigo no es forzosamente el que tienes enfrente...La sensación de que hay hombres que son dignos de este nombre y otros que no lo son, independientemente del bando en que luchan y de lo que defienden... la sensación de que todo es un malentendido monstruoso, una trampa de la que ni los unos ni los otros podemos salir...»⁴⁴ (p. 74). L'italiano Attilio Micheluzzi è l'illustratore dell'episodio, forse perché fu figlio di un ufficiale pilota della Regia Aeronautica, forse perché fu appassionato di storie di guerra e, soprattutto, di aerei. La sua preparazione storico - iconografica svolge un ruolo fondamentale in un racconto come questo in cui non c'è un fatto concreto da descrivere, quindi l'importanza dei dettagli è decisiva nella realizzazione di un microcosmo costruito principalmente da emozioni e stati d'animo. Di Micheluzzi si riconoscono la capacità di organizzare le tavole e, certamente, la tecnica, anche se, come si è visto, questo ultimo episodio è caratterizzato dalla psicologia del tenente. L'ufficiale, in effetti, altri non è che uno di quei personaggi tormentati e ambigui, spesso in preda al dilemma esistenziale, che Micheluzzi era solito disegnare⁴⁵. L'aviatore riflette sulle dinamiche della guerra, sul suo ruolo e su quello dei suoi nemici, sulle parole dei suoi comandanti e di tutti coloro che gli ruotano attorno ma non trova riscontri: «¡Dios mío, tiene que haber una explicación a tanta locura!»⁴⁶. Chissà che una risposta non possa dargliela il suo creatore:

«in guerra... persone diverse sono trasportate da una parte all'altra di un mondo non scelto, immaginato, costrette ad avere un compito e nemici sconosciuti. In guerra tutti sono costretti alla sopravvivenza, all'orrore di scoprire il piacere di farlo..... A una situazione di massima costrizione esterna si affianca una non detta, implicita normalità senza norme. L'assoluto esterno consente l'amoralità individuale, e tutti sono nudi di fronte a se stessi e agli altri: c'è spazio anche per chi, rifiutandosi di svestire i panni della civiltà, si trasforma automaticamente in deviante. Il mondo alla rovescia ha una sua profonda magia»⁴⁷.

Cincuenta años después chiude il ciclo della guerra civile; il suo disegnatore, August Tharrat, a fine anni ottanta è in possesso di due requisiti ritenuti importanti ai fini della sua riuscita: è abbastanza giovane e, non avendo vissuto direttamente la guerra, può offrire un punto di vista distaccato e, allo stesso tempo, è già molto esperto (e bravo) nel suo lavoro. La narrazione è ambientata nel 1986, anche se la tavola d'apertura rispedisce il lettore nel passato. La prima pagina, in effetti, presenta "gli attori" che presero parte alla contesa: un soldato in macchina con una crocerossina e, fuori, alcuni personaggi attraverso i quali si riconoscono le vittime della guerra, i bambini, qualche anziano mal vestito, dei feriti. Solo leggendo il testo che accompagna i disegni si scopre che questa prima tavola, in realtà, è il finale di un'altra storia a fumetti appena ultimata. Siamo cioè di fronte allo stratagemma del "fumetto nel fumetto" per cui gli autori, che sono anche i protagonisti della trama principale, chiamano in gioco il lettore chiedendogli di interpretare i diversi livelli di lettura della trama che gli stanno proponendo. Il *metafumetto*, inoltre, ha il compito di accorciare la distanza dalla concezione del comic come creazione e, quindi, conferisce un maggior grado di verosimiglianza al racconto. Il gioco non si esaurisce qui

⁴⁴ A. Micheluzzi, V. Mora, *La guerra de siempre* in *Tormenta sobre España*, op. cit.

⁴⁵ C. Altini, *Attilio Micheluzzi, ovvero della serietà dell'esistenza*, in [www.istrianet.org/istria/visual_arts/artists/micheluzzi/esistenza.htm]

⁴⁶ A. Micheluzzi, V. Mora, *La guerra de siempre*, op. cit.

⁴⁷ C. Altini, op. cit.

giacché, sin dalle loro prime battute, i personaggi in macchina si presentano come il riflesso di altri due protagonisti di un libro universalmente riconosciuto, un vero caso editoriale suggellato da un altrettanto successo cinematografico: *Via col vento*⁴⁸. Il soldato spagnolo, allora, pronuncia la famosa frase «francamente me ne infischio», cui fa eco la crocerossina con: «troverò un modo per riconquistarlo. Dopotutto, domani è un altro giorno!»⁴⁹ (p. 77). Non è certo casuale scegliere di far “specchiare” la propria storia in un’opera pubblicata nel 1936 e arrivata sul grande schermo proprio nel 1939 e che, per di più, parla di un altro “paradiso perduto”, devastato da un altro purtroppo famoso conflitto civile, la guerra di secessione americana (1861-1865). Citazione e metafumetto sono scelte narrative ambiziose che tradiscono la consapevolezza, da parte degli autori, di dominare i mezzi espressivi a loro disposizione.

A partire dalla riflessione sul ruolo dell’arte nella reinterpretazione del fatto storico, Víctor Mora e August Tharrat portano in scena, in *Cincuenta años después*, due generazioni a confronto: quella della movida⁵⁰, che ha ormai dimenticato la guerra e vuole scrollarsi di dosso il franchismo, e l’anziano che non riesce a trovare pace: «me duele la guerra...pero más aún me duele la posguerra! Y la oportunidad que se perdió entonces de reconciliar, de una vez por todas, a todos los españoles (...) aquí no ganó la democracia como en (...) [la] guerra de secesión»⁵¹ (pp. 78-79). A Mora il compito di sottolineare come il processo di transizione dalla dittatura alla democrazia non sia davvero riuscito a superare le tensioni all’interno della società spagnola.

L’episodio, infine, si conclude con le citazioni di due generazioni di storici: Pierre Vilar, considerato tra i maggiori studiosi della storia spagnola e Alberto Reig Tapia, specialista del periodo franchista. Le loro osservazioni sulle guerre, poste in relazione con il conflitto spagnolo, scagionano un’intera popolazione dall’accusa, proveniente dall’estero, di essere particolarmente sanguinaria. Nessun «gen específico» spinse gli spagnoli a combattere gli uni contro gli altri, semmai «trataron de hacer en diez años tres revoluciones- religiosa, política y social- que otros países han tenido que hacer en siglos»⁵² (p. 80).

*Nadie vio la hermosura de las calles
hasta que pavoroso en clamor
se derrumbó el cielo verdoso
en abatimiento de agua y de sombra.
El temporal fue unánime
y aborrecible a las miradas fue el mundo,
pero cuando un arco bendijo
con los colores del perdón la tarde,
y un olor a tierra mojada
alentó jardines,
nos echamos a caminar por las calles
como por una recuperada heredad,
y en los cristales hubo generosidades de sol
y en las hojas lucientes
dijo su trémula inmortalidad el estío.*⁵³

⁴⁸ L’autrice, Margaret Mitchell, per il suo libro ottiene il premio Pulitzer nel 1937, mentre il film, diretto da Victor Fleming, riceve ben undici oscar.

⁴⁹ V. Mora, A. Tharrats, *Cincuenta años después* in *Tormenta sobre España*, op. cit. p. 77.

⁵⁰ La *movida* è la risposta estetica della Spagna liberatasi finalmente dalla dittatura. Siamo negli anni della transizione e a Madrid arrivano nuove proposte musicali, anche se presto l’attenzione si rivolge anche a tutte le altre forme artistiche, al cinema, al fumetto, etc. La *movida* si trasforma rapidamente in un nuovo modo d’intendere la vita che si estende a tutto il Paese.

⁵¹ V. Mora, A. Tharrats, *Cincuenta años después*, op. cit.

⁵² *Ibid.*

⁵³ J. L. Borges, *Barrio reconquistado*, (*Fervor de Buenos Aires*) in *Jorge Luis Borges Obras Completas*, Barcelona, RBA Coleccionables, 2005, p. 26.