

# La guerra di Spagna nei labirinti del fumetto

Donatella PINI  
Università di Padova

Va davvero apprezzato il fatto che il convegno celebrato a Verona nel 2018 sul tema della guerra civile spagnola nel fumetto, abbia trovato la sua realizzazione in volume perché, malgrado la concitazione dovuta a questi nostri tempi difficili, presenta un panorama vitalissimo di approcci di cui valeva la pena dar conto, a complemento di quei contributi (pur meritevoli, come il bell'album *Immagini nemiche*, Bologna, 1999) che avevano completamente trascurato il *comic*.

Il libro s'intitola *Segni della memoria. Disegnare la guerra civile spagnola*, ed è uscito nel 2020 ad Alessandria presso le Edizioni dell'Orso, nella collana 'Biblioteca di *Spagna Contemporanea* (Nuova serie)'; il suo curatore, Felice Gambin, vi fa con successo ben quattro parti in commedia: come autore della prefazione, di un saggio panoramico sul *graphic novel* dedicato alla guerra di Spagna nonché di un saggio più specificamente centrato nel fumetto italiano sullo stesso tema, infine come curatore delle interviste ad Antonio Altarriba, Lorena Canottiere, Vittorio Giardino, Paco Roca e Alfonso Zapico.

Di straordinario interesse la produzione considerata, breve o lunga che sia, così come i contributi critici che intervengono a vario livello, tra la distanza oggettiva dell'analisi e l'informazione sui tempi di lavorazione, sulle modalità materiali e figurative nonché sulle strategie narrative adottate al servizio della ricostruzione memoriale.

Nella periodizzazione del fumetto, Gambin traccia essenzialmente quattro tappe che vedono una progressiva emancipazione dalla finalità propagandistica iniziale verso la straordinaria fioritura degli anni Duemila in cui si affrontano i temi e gli schieramenti ideologici più diversi con modalità e finalità continuamente rinnovate: dalla narrazione testimoniale alla fiction, dal romanzo all'adattamento illustrato di libri storici, dalla biografia all'autobiografia, dal registro serio a quello faceto. Per non parlare degli spazi bianchi, drammaticamente allusivi al vuoto e al silenzio del vissuto e della parola.

Gambin apre poi il suo terzo contributo facendo emergere un tratto curioso che a mio avviso apparenta il fumetto con il romanzo di appendice: l'arricchimento 'a posteriori' della traiettoria vitale di uno stesso personaggio mediante l'invenzione (quasi una sorta scoperta archeologica) di vicende anteriori, ipoteticamente rimaste sconosciute, tra un testo e un altro, tra un autore e un altro. Avvolta in un mistero che se possibile aumenta la sua carica leggendaria, la scomparsa di Corto Maltese nella guerra di Spagna: Hugo Pratt vi accenna per bocca di un guerriero dancaleo nel secondo episodio de *Gli scorpioni del deserto*; Vittorio Giardino la immagina come avvenuta cantando i versi di Lorca davanti a un plotone di esecuzione come quello che assassinò il poeta andaluso; infine Bonvi (Franco Bonvicini) ne evoca l'eroica difesa, avvenuta in

precedenza, di un varco abbandonato dai compagni attraverso il ricordo di un volontario tedesco delle Brigate internazionali mentre parla con Orwell. Gambin tornerà nelle pagine conclusive su Vittorio Giardino e Hugo Pratt riprendendo del primo il commosso *Dimenticare mai*, ispirato al recupero dei corpi dei repubblicani dalle fosse comuni, e del secondo il celebre omaggio a Saint'Exupéry.

Guernica, le Brigate internazionali, García Lorca sono i miti attorno a cui Gambin mostra l'agglutinarsi di una produzione ricchissima. Il bombardamento della città basca –non solo l'avvenimento atroce ma anche la sua rappresentazione frammentata nella tela e negli studi di Picasso che già di per sé costituiscono un furioso *tebeo*– stimola l'immaginazione di Paolo Ongaro, di Massimo Carlotto e Giuseppe Palumbo, di Robin Wood e Carlos Pedrazzini. E la violenza con cui si scontrarono in Spagna gli italiani delle Brigate internazionali e quelli del Corpo Truppe Volontarie continua a rinnovare un trauma che ne spiega la fitta ricorrenza nel nostro fumetto, nel quale Gambin non manca di segnalare la rievocazione dell'antifascista Oberdan Chiesa da parte di Guido Crepax, il *Mister No* di Guido Nolitta e *Tormenti* di Furio Scarpelli, rappresentazione serio-comica dell'italietta del Ventennio, immediatamente trasposta in un film disegnato.

Daniele Barbieri (specialista di questo genere comunicativo nonché autore di una recente *Semiotica del fumetto*) considera le cause commerciali e sociali che hanno decretato la fortuna del *graphic novel* su cui ha influito, soprattutto in America dove ha avuto inizio, il linguaggio emotivamente coinvolgente del *graphic journalism*, catalizzatore di un pubblico giovane progressista e politicizzato. In particolare, poi, Barbieri si sofferma a illustrare i tratti tematici ed estetici delle opere più importanti dedicate al conflitto spagnolo: la trilogia *No pasarán*, di Vittorio Giardino, *La balada del norte* di Alfonso Zapico, centrata nella rivoluzione asturiana del 1934, *El arte de volar* e *El ala rota* di Antonio Altarriba e Kim, dedicati rispettivamente al triste destino del padre e della madre di Altarriba dalla guerra civile alla seconda guerra mondiale alla dittatura, e infine *Los surcos del azar*, dove Paco Roca ricostruisce, attraverso l'intervista a un vecchio ex-miliziano (in una prospettiva che ricorda *Soldados de Salamina*), la vicenda dei repubblicani spagnoli impegnati nell'esercito francese durante la seconda guerra mondiale. A Daniele Barbieri va il merito, inoltre, di aver sottolineato la polifonia come chiave del *comic*. Una chiave a mio avviso ancor più essenziale di quell'ibridazione tra i generi che pure caratterizza la letteratura disegnata.

“Il fumetto –nota Alessandro Scarsella in un altro bel contributo– è l'illustrazione che a un certo punto si stacca dal testo e si mette a camminare da sola” (108). Su questa linea originale lo studioso insegue nel linguaggio grafico quella radicalizzazione dei procedimenti allegorici che mettono a fuoco la guerra di Spagna oltre il manicheismo ideologico, come “uno spaccato di violenza inaudita e senza precedenti, una scia di sangue che travalica ogni verosimile limite” (109). Da sottile conoscitore della ricerca che presiede a testi anche cronologicamente distanti come *Romano il legionario* di Kurt Caesar e *Verdad* di Lorena Canottiere (con cenni a *Guernica* di Lucarelli), Scarsella evidenzia tendenze comuni come la focalizzazione concentrata sull'oggetto bellico (la bomba, l'aereo, diventato un mito anche negli altri mezzi mediali, come risultava nel citato *Immagini nemiche*) e, di converso, la scarsa importanza riservata al panorama

geofisico spagnolo, per soffermarsi poi sulla letterarietà e sacralità di un personaggio – Verdad, guerrigliera anarchica– la cui bellezza mutilata, pur riferita a una vicenda precisa del conflitto spagnolo, “trascina la lettura in territori simbolici estremamente dolorosi” (121) del passato e del presente che mirano a una correlazione profonda, ucronica, fra malattia e metafora.

A parte *il comic* statunitense che costituisce un capitolo a sé visto che, come informa Matteo Rima, tratta il tema della guerra civile spagnola in maniera spesso approssimativa (analogamente a quanto avviene nel cinema), il tema “alto” –cioè tragico, in senso classico– conferisce prestigio a un genere che, malgrado l’affermazione ormai indiscussa, sembra reclamare continue conferme; e si presta in modo particolarmente efficace a quel confronto che il linguaggio visivo e quello verbale instaurano non soltanto tra loro ma anche a confronto con l’atrocità delle guerre d’oggi, che emerge come referente nodale tanto dei saggi qui raccolti quanto dei romanzi grafici: *Rapsodia ungherese* di Giardino nacque come risposta all’invasione dell’Afganistan da parte dell’Unione Sovietica; l’assedio di Madrid, in *No pasarán*, prese ispirazione da quello di Sarajevo. E quasi tutti gli autori intervistati dichiarano esplicitamente, nella importante sezione conclusiva del volume, che il presente ha fornito loro il principale stimolo a narrare il conflitto spagnolo, seppure, evidentemente, da punti di vista diversi.

Il fumetto è fondato sulla peculiarità di un linguaggio caratterizzato dalla quotidianità, dall’economia verbale, e da un’immediatezza a cui concorrono le caratteristiche onomatopee. Da questo assunto parte Rosa María Rodríguez nell’analisi della traduzione italiana de *Los surcos del azar* di Paco Roca. E proprio a proposito delle onomatopee giunge alla conclusione non del tutto scontata che nel tradurle occorre evitare calchi e prestiti puri, ricorrendo invece alle combinazioni che risultano familiari nella lingua di arrivo.

Pepe Gálvez, grande studioso del *comic* della guerra del ’36 e autore di una monografia su Vittorio Giardino, ci introduce allo speciale fascino di questo autore, la cui adesione all’estetica della “línea chiara” risponde a “una particolare combinazione di discrezione y seduzione” (91-92). E sottolinea quanto sia importante in lui la cura nella ricostruzione ambientale a partire da oggetti, edifici, vestiti, paesaggi utili a creare atmosfere e cogliere sensazioni; e quanto il personaggio di Max Fridman si definisca (alla maniera, secondo me, del behaviourismo americano) attraverso di essi. Mentre la sua estetica riprende con cura estrema il cinema, la fotografia, il manifesto d’epoca, la riflessione storico-politica di Giardino attinge ai classici frequentati dalla sua generazione: Orwell, Koestler, Malraux, Machado, Neruda, Hemingway... Le ellissi (strumento fondamentale), i meccanismi di ritardo, di *suspence* e di sorpresa che connotano l’indagine sulla sparizione dell’amico Guido Treves a due anni dalla militanza di Fridman nelle Brigate internazionali, identificano una posizione politica antifascista avversa allo stalinismo, e fanno emergere, tra le tortuose piste orientate verso lo svelamento del mistero, contraddizioni ed orrori che rendono sempre più difficile la possibilità di incidere sugli eventi per un eroe sempre più malinconico e permeabile all’impotenza e alla paura.

Sociologico, invece, l'approccio di Tomás Ortega, dove la diversa iconografia della donna nella guerra civile, correlata ai diversi schieramenti ideologici, corrisponde non solo all'antinomia tra i valori sostenuti durante il conflitto, ma anche al loro mutamento nel tempo. Fondamentale la trasformazione dell'estetica dagli anni Trenta ai nostri giorni in riferimento ai ruoli subiti o rivendicati e a quell'inferiorità sociale cui la donna è rimasta inchiodata nell'interminabile dopoguerra dall'educazione cattolica e dall'analfabetismo. A livello individuale –quello immediatamente privilegiato nel fumetto attraverso le immagini e i dialoghi– ciò porta Ortega a identificare rappresentazioni di donne di diverse generazioni, ciascuna variamente legata al suo ceto, alla sua formazione e ai suoi desideri, e a mostrare la progressiva emancipazione dai tratti segnati dalla durezza del lavoro o modellati sull'esempio convenzionale di Pasionaria, verso icone liberamente influenzate dal manifesto e dalla fotografia, via via fino ai ritratti *glamour* di Tina Modotti e Gerda Taro.

Tematicamente contigui e in qualche modo complementari tra loro anche se distanti nel volume, i contributi che Paola Bellomi e Maura Rossi dedicano rispettivamente al fumetto centrato nella presenza ebraica e in quella di Robert Capa nella guerra civile spagnola, finendo fatalmente per convergere nell'emozionante *Tristísima veniza* di Begoña e Iñaket. Un saggio, il primo, che segnala l'attualità politica della partecipazione del battaglione Abraham Lincoln alla guerra di Spagna rappresentata da Nono Kadáver e Pablo Durá, intanto che il secondo delinea gli incroci plurimi di registri e dinamiche spazio-temporali favoriti ora da un'ardita inclusione della fotografia nel disegno, ora dall'accarezzamento di oggetti-talismani scatenanti il ricordo doloroso. Maura Rossi, in tal modo, mette a fuoco nelle narrazioni disegnate da Florent Silloray, Begoña e Iñaket, Blöß e López Caparrós una riflessione storico-politica e umana che scaturisce dal mai pacificato (e quindi dinamico) rapporto tra macro- e micro-storia, tra documento e finzione.

Un po' in tutti i saggi che formano questo volume, sia in quelli dal taglio più accentuatamente tematico sia in quelli a più alta componente teorica, risalta l'identificazione di chiavi semiotiche suggerite dalla fotografia, dal giornalismo, dal cartellonismo, dal cinema e dal romanzo: inglobate e utilizzate nei modi duttili e arditi del fumetto mediante finzioni che aspirano a rappresentare la realtà in concorrenza con le convenzioni del realismo, esse sfruttano –se possibile più del romanzo– articolazioni significative fra distanza e presenza, fra dettaglio e orizzonte universale, tra spazi fissi e temporalità oscillanti.

Certe icone hanno un valore assolutamente pregnante e 'parlano' anche oltre gli eventi che sono chiamate a evocare, come è il caso delle pantofole lasciate dal padre in *El arte de volar* di Altarriba e Kim. Quelle pantofole vuote che il proprietario ha appena abbandonato sul davanzale per volare verso il suicidio, non ci parlano solo del conflitto spagnolo e del sogno lontano di un combattente che ha perso ormai la fede nella possibilità del proprio riscatto; ci parlano più ancora dell'umiliazione sofferta ininterrottamente durante gli anni della "Victoria", e della schiacciante tracotanza con cui è stata celebrata dai vincitori per quarantacinque lunghi anni. Quelle pantofole un po' sformate di feltro quadrettato sono il simbolo di un vissuto di coercizione,

esclusione, fallimento. Ed emozionano anche in virtù di un *quid* non sempre esplicitato, più spesso invece sfiorato o alluso (e forse per questo così efficace), avvolto tra le pieghe in un miscuglio eterogeneo fatto di esperienza materiale, di evocazione affettiva, e di una pietà che cerca di inquadrare ciò che meno i figli riescono a comprendere: il suicidio dei genitori.

Fra queste icone, infine, un titolo –*Tristísima ceniza*– si distingue per la commozione corale con cui evoca la bellezza ancora palpitante di Gerda Taro spenta in modo atroce sul fronte di Brunete. Filtrato attraverso il dolore del famoso compagno, riprende i versi di *Queda el polvo* di José Agustín Goytisolo intanto che risuscita dalla polvere e dalla cenere l'eco dolente di un altro celebre pianto:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,  
su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, más polvo enamorado.