

Bagattelle  
*testi iberici in traduzione*

2

*collana diretta da*  
Giulia Poggi

1. Miguel de Cervantes Saavedra, *La spassosa*, traduzione di David Baiocchi e Marco Ottaiano, annotazioni di Federica Cappelli, introduzione di Giulia Poggi, 2006, pp. 230.
2. Max Aub, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, *Una farfalla sull'orlo dell'abisso. Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, a cura di Federica Cappelli, 2008, pp. 176.

Max Aub, Francisco Ayala, Ramón J. Sender

Una farfalla  
sull'orlo dell'abisso

Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo

*a cura di*

Federica Cappelli



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Questo volume è stato pubblicato con un contributo  
del Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze  
dell'Università di Pisa*

© Copyright 2008  
EDIZIONI ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione  
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884671999-7

# Introduzione

## 1. *Una letteratura invisibile*

Nel 1939 – anno che segna la fine della guerra civile spagnola e la stabilizzazione del regime dittatoriale di Francisco Franco – si apre un intenso, ma difficile capitolo della storia letteraria di Spagna: quello della scrittura dell’esilio; fiumi di opere in prosa e in verso, di scritti giornalistici e sceneggiature teatrali che ancora oggi stentano a trovare una collocazione, se non addirittura una menzione, nelle antologie e nei manuali di letteratura spagnola in circolazione dentro e fuori dalla Spagna.

Nata dall’urgenza di esternare il dolore per il distacco dalla patria, oltre che per il dramma del sanguinoso conflitto e delle orrende stragi che ha comportato, la letteratura dell’esilio – al di là della sua naturale funzione di testimonianza storica – si presenta, agli occhi degli intellettuali rifugiati, come il solo mezzo per mantenere un legame con le proprie radici, l’unico modo per continuare a sentirsi spagnoli, in alcuni casi, la sola via di salvezza: “Scrivere è molto facile e non serve che a ricordare e a difendersi dal futuro imminente. Scrivere serve a non pensare – e a riposare”<sup>1</sup>. Si tratta, però, di una soluzione solo

<sup>1</sup> M. Aub, “Recta retórica”, in *La uña*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 123 (la traduzione è mia, come tutte quelle che seguono, salvo diversa indicazione). Si tratta di un tema molto caro anche a Ramón J. Sender (cfr. P. Collard, “Escribir para salvarse: un tema en la obra de Ramón Sender”, in *Revista de Literatura*, 43, 1981, pp. 193-99; sul tema del valore terapeutico della scrittura in Sender, si veda anche D. Pini, *Ramón J. Sender tra la guerra e l’esilio*, Alessandria, Edizioni Dell’Orso, 1994, spec. il capitolo: “Esilio e istanza autobiografica”, pp. 115-24).

apparentemente pacificante, che costringe da subito i letterati spagnoli in esilio a confrontarsi con la dolorosa frustrazione di un fenomeno traumatico per qualsiasi scrittore: la mancanza di destinatario e la conseguente privazione di una posizione specifica nella storiografia letteraria<sup>2</sup>. Il concetto è ben espresso da Max Aub per bocca del protagonista del racconto *El remate*:

– No, caro mio, ormai non siamo nessuno e nessuno sa chi siamo stati [...] in quale libro che parli del romanzo spagnolo contemporaneo mi trovi citato? [...] Nessuno di questi ragazzi che cominciano ora ha letto qualcosa di mio, non conoscono neanche il mio nome. A qualcuno suonano quelli di chi ha pubblicato prima del '36. Per il resto, siamo tutti in putrefazione, scompriamo. Perché, naturalmente, anche in Messico non siamo nessuno [...]<sup>3</sup>.

Le parole che Remigio (è questo il nome del personaggio) rivolge al narratore esemplificano con spietata lucidità la condizione di vuoto a cui è condannata l'opera degli scrittori repubblicani espatriati: un'opera destinata a non lasciare traccia di sé per troppo tempo a causa della politica di repressione e di soppressione della memoria storica, che ha fatto dell'esilio una “terribile forma di mutilazione culturale”, per usare un'espressione di Sebaastian Faber<sup>4</sup>. Anche Francisco Ayala insiste molto sulle ripercussioni

<sup>2</sup> “Ci hanno cancellato dalla mappa”, dice Remigio – uno scrittore spagnolo esiliato in Messico – a un suo compagno di sventura nel racconto “El remate” (1961) di Max Aub (in *Enero sin nombre. Los relatos completos del “Laberinto Mágico”*, presentación de F. Ayala, selección y prólogo de J. Quiñones, Barcelona, Alba Editorial, 1994, p. 466), riferendosi per sineddoche alla mappa culturale, oltre che geografica, del proprio paese, da cui uno scrittore in esilio è escluso e in cui le sue opere sono destinate a perdersi nel silenzio della dimenticanza.

<sup>3</sup> Aub, “El remate”, cit., pp. 466-67. In effetti, solo quegli scrittori che godevano di fama letteraria in Spagna già prima dell'esilio, come Sender o i poeti della “generazione del '27”, potevano contare su un pubblico di affezionati lettori tanto in Spagna come in America Latina; diversamente, chi, come Max Aub, compose quasi tutta la sua varia e copiosa opera durante l'esilio, si trovava a dover fare i conti con una scoraggiante *falta de recepción*: “Mi rode più che mai la mancanza di pubblico: in fin dei conti, il mio fallimento”, si legge nei suoi *Diarios (1939-1972)* (ed. de M. Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1998, p. 192).

<sup>4</sup> In realtà Faber riprende l'espressione da Edward Said, scrittore palestinese esiliato negli Stati Uniti (cfr. S. Faber, “The Privilege of Pain: The Exile as Ethical Model in

negative della guerra civile nella letteratura in generale, ma soprattutto nel destino della più giovane generazione di scrittori:

Poi venne la Guerra Civile e, per le lettere, la dispersione o l'annientamento; venne la Guerra Civile e sorprese la mia generazione verso la trentina dei suoi anni [...] [la mia generazione], che era riuscita a farsi conoscere solo nella sua fase giovanile, fu sorpresa dallo scoppio della guerra e rimase in sospenso, stroncata [...] che cimitero di promesse<sup>5</sup>!

Lungamente inaccessibile al pubblico spagnolo per i veti imposti dalla ferrea censura franchista<sup>6</sup> e guardata con indifferenza da quello dei paesi d'adozione per la propria estraneità rispetto ai temi trattati<sup>7</sup>, la scrittura dell'esilio repubblicano resta, infatti, ancora oggi, relegata a una posizione meramente marginale nel panorama letterario spagnolo del Novecento. E questo a dispetto dell'entusiasta, ma breve, processo di recupero avvenuto nei primi anni della transizione e di quello, più capillare (e ancora in corso), avviato a seguito del 60° anniversario dalla fine del conflitto fratricida<sup>8</sup>.

Max Aub, Francisco Ayala and Edward Said”, in *Journal of The Interdisciplinary Crossroads*, 3, 1, 2006, p. 11); qui lo studioso, che definisce l'esilio come una condizione mentale e psicologica (p. 13), propone una riflessione sulle diverse ripercussioni dell'espatrio nell'opera di Aub, Ayala e Said, tre autori che “construed the exile experience as an opportunity for the intellectual to reach a new level of ethical awareness and virtue” (p. 14).

<sup>5</sup> F. Ayala, “Proemio” a *La cabeza del cordero*, ed. de R. Hiriart, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 61-63; lo stesso Ayala dedica un noto saggio alla sofferta questione del possibile destinatario della letteratura ‘esiliata’, nel quale, tra l'altro, ci dice che “tutti gli scrittori oggi vivono in esilio, ovunque essi vivano”, sia nella “España peregrina” dell'autentico espatrio, sia nella “España cautiva” della censura franchista (cfr. “Para quién escribimos nosotros (1948)”, in *Confrontaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 171-98; già in *Los ensayos: Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1971).

<sup>6</sup> In Spagna la censura impedì, per lo meno per i primi quindici o vent'anni della dittatura, la circolazione di opere incentrate sul tema della guerra civile.

<sup>7</sup> Si aggiunga a questo la difficoltà pratica di trovare, nei paesi dell'esilio, case editrici interessate ai temi, tutti spagnoli, della tragica guerra fratricida e del dolore dovuto all'abbandono della terra d'origine.

<sup>8</sup> Nel 1999, in occasione del 60° anniversario della diaspora repubblicana, il *Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL)* – ente associato all'Università Autonoma di Barcellona e diretto da Manuel Aznar Soler – ha promosso ben dodici incontri, in altrettante comunità autonome di Spagna, tesi a onorare (oltre che a rivendicare) la memoria della moltitudine di intellettuali spagnoli esiliati.

Il fenomeno della marginalità della scrittura 'esiliata' si fa ancora più eclatante se consideriamo il genere della narrativa breve che, pure, ne costituisce una delle forme espressive più praticate e sintomatiche. Mentre i romanzi sono stati da subito oggetto di maggiore attenzione, la fortuna dei racconti dell'esilio è passata attraverso fasi alterne che hanno condotto a un recupero tuttora parziale (specialmente per alcuni autori) di un patrimonio letterario imprescindibile per la conoscenza e la comprensione del dramma civile spagnolo. A suffragio di ciò stanno alcuni esempi indicativi dello 'stato della questione': l'intervallo cronologico di ben trentasei anni fra le uniche due antologie spagnole esistenti di racconti dell'esilio – *Narraciones de la España desterrada* (1970) e *Sólo una larga espera* (2006) –; la mancanza, a tutt'oggi, di edizioni complete dei racconti di scrittori del valore di Ramón J. Sender, Paulino Masip e Segundo Serrano Poncela, tra gli altri; e, infine, l'assenza di edizioni recenti di raccolte di racconti come quelle, ormai datate e lacunose, di Fernández Suárez, Chacel e Andújar, risalenti, rispettivamente, al 1968, 1982 e 1989. Come ha ben espresso Javier Quiñones nell'ampia panoramica sul racconto spagnolo dell'esilio che apre la più recente antologia citata sopra, si tratta di anomalie che hanno distorto "la valutazione storica del racconto posteriore alla guerra civile, dato che in molte occasioni si è ignorata tutta questa produzione letteraria, censurata dal franchismo, e si è offerta una visione parziale e limitata di ciò che è stato il racconto spagnolo di quei decenni"<sup>9</sup>. In altre parole, determinate circostanze storico-politiche del dopoguerra hanno impedito la composizione e la circolazione in terra spagnola di alcune fra le migliori raccolte di racconti degli anni Quaranta (tra queste: *No son cuentos* di Max Aub<sup>10</sup>, *Los usurpadores* e *La cabeza del cordero* di Francisco Ayala<sup>11</sup>, e

<sup>9</sup> Cfr. "El cuento español en el exilio", in *Sólo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*, ed. de J. Quiñones, Palencia, Menoscuarto, 2006, p. 8; dello stesso autore si veda anche "Balance y memoria del cuento en el exilio", in *Quimera*, 252, enero de 2005, pp. 1-4.

<sup>10</sup> Esce per la prima volta nel 1944: *No son cuentos*, México, Tozontle, 1944.

<sup>11</sup> Le prime edizioni risalgono per entrambe al 1949: *Los usurpadores*, Buenos

così via), provocandone l'automatica esclusione dal contesto letterario spagnolo del secondo Novecento. Una vera e propria amputazione, che lo ha privato di una sua parte vitale, il cui valore è dato, fra l'altro, da ciò che Faber definisce, paradossalmente, il "lato positivo dell'esilio"<sup>12</sup>: l'opportunità di raggiungere un nuovo livello di consapevolezza etica che informi tutta la produzione letteraria successiva; la capacità di trasformare quella tragica esperienza in fervida energia creativa; la possibilità di dare vita ad una letteratura – inconcepibile entro le rigide misure repressive del controllo statale – in grado di affrontare da ogni angolatura il recente passato.

Ma il racconto spagnolo dell'esilio non si esaurisce qui; non resta imprigionato nei meandri delle tematiche storiche legate alla guerra civile: si guarda intorno, va oltre, assorbe influssi provenienti dalle realtà letterarie dei paesi d'adozione, osserva attento gli sviluppi neorealistici della narrativa breve spagnola degli anni Cinquanta<sup>13</sup>, ascolta le suggestioni delle avanguardie europee, dà sfogo a quella vena fantastica troppo a lungo messa a tacere e, pur senza dimenticare la tragedia della guerra, si apre a tendenze letterarie nuove, acquistando un maggiore spessore stilistico e strutturale. Penso a raccolte come *Algunas prosas*<sup>14</sup>, *Cuentos ciertos* e *Ciertos cuentos*<sup>15</sup> di Aub, *Historia de macacos* di Ayala<sup>16</sup>, *Sobre el piélagó* di Rosa Chacel<sup>17</sup>, *Novelas ejemplares de Cibola* di Sender<sup>18</sup>, per citarne alcuni. Questa attenzione verso nuovi orizzonti letterari va di pari passo con una

Aires, Editorial Sudamericana, 1949; *La cabeza del cordero*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1949.

<sup>12</sup> Faber, "The Privilege of Pain", cit., pp. 11-15.

<sup>13</sup> Con la generazione neorealista, la narrativa breve conosce un momento di auge in Spagna: Aldecoa, Fernández Santos, Matute, Sánchez Ferlosio, Gaité, per dare qualche esempio, regalano alla letteratura spagnola numerosi memorabili racconti.

<sup>14</sup> México, Los Presentes, 1954.

<sup>15</sup> Entrambi pubblicati nel 1955 in Messico (Antigua Librería Robredo), ma in due volumi distinti.

<sup>16</sup> Madrid, Revista de Occidente, 1955.

<sup>17</sup> Buenos Aires, Imán, 1952.

<sup>18</sup> New York, Las Américas, 1966.



legittima, inevitabile apertura ai contesti socio-linguistici in cui gli scrittori rifugiati si trovano a dover vivere. Contesti che offrono un valore aggiunto alla loro prosa breve, pur rappresentando al contempo una delle probabili, iniziali cause della resistenza ad accoglierla nella cornice ufficiale della storia letteraria di Spagna. I racconti dell'esilio, soprattutto dagli anni Cinquanta in poi, si caratterizzano, infatti, molto spesso per un'ambientazione non spagnola – basti pensare al Messico di Aub (*Cuentos mexicanos (con pilón)*, 1959) e di Masip (*La trampa*, 1954) o all'Argentina di Serrano Poncela (*La raya oscura*, 1959) e di Rosa Chacel (*Ofrenda a una virgen loca*, 1961) – e per una frequente interferenza, per lo più lessicale, delle parlate locali nella lingua di scrittura, il castigliano<sup>19</sup>. Ne scaturisce una produzione di racconti alternativa rispetto a quella composta in patria – perché frutto di suggestioni ed esperienze diverse, oltre che più aperta all'esterno –, eppure derivante da una matrice comune, da un unico *background*, ciò che rende necessario recuperarla e ricollocarla nel suo contesto originale. In vista del raggiungimento di un simile, ambizioso obiettivo, è stato avviato, in particolare a partire dal 60° anniversario dalla fine del conflitto – si è già accennato –, un intenso processo di recupero, reso possibile anche grazie al crescente interesse per l'esilio da parte dell'ambiente accademico. Molto è stato fatto, ma molto resta ancora da fare. Per quanto riguarda il genere del racconto, continuano a mancare edizioni recenti, aggiornate, ma soprattutto di ampia divulgazione, fruibili da un pubblico non solo di universitari. Di contro, è pur vero che la narrativa spagnola breve non può più prescindere, ormai, da nomi come Max Aub o Francisco Ayala, perfettamente rilegittimati e reintegrate le loro opere nella cornice letteraria peninsulare. Diverso è il caso di autori, cosiddetti, minori. Ma il tempo, di certo, aiuterà a completare, tessera dopo tessera, questo articolato *puzzle* che è la letteratura dell'esilio.

<sup>19</sup> Il fenomeno è molto diffuso nella prosa di Aub; si veda, al proposito, il paragrafo “Le parole dell'esilio” della presente introduzione.

In quanto alla divulgazione di tale letteratura, e in particolare del genere del racconto, al di fuori dei paesi di lingua spagnola, la situazione si fa ancora più spinosa e frammentaria per la presenza di ‘sprazzi’ di traduzioni, che fanno pensare più a una “presentazione” dei narratori spagnoli in esilio che non a una loro effettiva “penetrazione” e successiva stabile collocazione nel mercato editoriale dei vari paesi<sup>20</sup>. Si renderebbe necessario, dunque, un processo più capillare e sistematico di diffusione di tale produzione anche all’estero.

In questo ambito di lenta riabilitazione della letteratura spagnola ‘esiliata’ si iscrive il presente volume antologico di racconti in traduzione, teso a contribuire alla conoscenza di questa importante e ampia pagina della storia letteraria iberica anche in Italia, dove, tuttavia, non mancano nuclei di ricerca dedicati al tema della guerra civile e della letteratura che ne è scaturita e importanti lavori di traduzione<sup>21</sup>.

Orfana di pubblico spagnolo, quasi invisibile ai lettori dei paesi d’adozione, in gran parte dimenticata dalla critica, in apparenza destinata all’oblio, dunque, la letteratura dell’esilio, con il suo “irriducibile nucleo di autobiografismo, di tensione etica e di volontà di testimonianza”<sup>22</sup>, sta progressivamente e legittimamente reintegrandosi nel *corpus* della letteratura spagnola del secondo Novecento.

<sup>20</sup> Cfr. N. Pérez Vicente, “Panorama de la narrativa española del siglo XX publicada en Italia: algunas conclusiones”, in *Tradurre dallo spagnolo. Giornata di studio (Milano, 28 febbraio 2003)*, edizione digitale: <http://ledonline.it/ledonline/tradurre spagnolo.html>, pp. 35-45; accenna appena alla situazione della narrativa dell’esilio pubblicata in Italia in traduzione (pp. 37-38); per maggiori approfondimenti si veda, della stessa autrice, il recente: *Narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Pesaro, Edizioni @lfa, 2006.

<sup>21</sup> Mi riferisco, per citarne solo alcuni, agli studi su Sender, sul teatro di Max Aub, alle traduzioni dell’opera di María Zambrano, della narrativa di Aub e di Ayala.

<sup>22</sup> C. Perugini, “Letteratura ed esperienze estreme. A proposito di Max Aub e Jorge Semprún”, in *Spagna contemporanea*, 12, 1997, pp. 89-105.

## 2. Tre voci dall'esilio

Agli albori di questo lavoro, al momento di dover scegliere testi e autori da tradurre, si presentavano due possibili strade da percorrere: da un lato, quella della “presentazione”, dall'altro quella della “penetrazione” e dell'approfondimento. La prima mostrava il fascino della novità: intaccare un terreno ancor vergine facendo, così, della traduzione il tramite per introdurre in Italia scrittori a noi ancora sconosciuti (o quasi) e poco noti anche in Spagna. La seconda seduceva per la certezza di contribuire, attraverso la traduzione di testi nuovi per il pubblico italiano, alla maggiore divulgazione e al completamento del ‘ritratto letterario’ di autori in parte già noti nel nostro paese e fondamentali per la comprensione di tutta la letteratura dell'esilio repubblicano spagnolo. Ha prevalso la seconda alternativa, sostenuta dalla convinzione, comunque discutibile, che prima di aprire una nuova pagina della scrittura narrativa ‘esiliata’, fosse opportuno terminare la lettura di quella già aperta. Da qui la scelta di tradurre Sender (1902-1982), Aub (1903-1972) e Ayala (1906), tre autori con tre diversi modi di vivere l'esperienza indelebile dell'esilio e di interpretarne la scrittura: dagli imperativi sociali di verosimiglianza e di esemplarità<sup>23</sup> della prosa senderiana, intesa anche come strumento intimo di compensazione “alla perdita, all'assenza, alla minaccia di distruzione dell'identità personale”<sup>24</sup> e di cura contro il senso di colpa e l'ossessione del suicidio; alla furiosa energia creativa di Max Aub che, forte di un gran senso dell'*humor* e dell'ironia, dà vita, attraverso la narrazione di storie impossibili, inventate, ‘parallele’, a una scrittura impegnata politicamente e consacrata alla testimonianza storica; fino ad arrivare all'indipendenza intellettuale di Ayala, la cui prosa stilizzata, trasparente, di grande afflato lirico, ma non per questo meno sensibile al dramma della guerra, è il frutto di un distanziamento della scrittura dalla politica e di una concezione

<sup>23</sup> Cfr. Collard, “Escribir para salvarse”, cit., p. 193.

<sup>24</sup> Cfr. Pini, *Ramón J. Sender*, cit., p. 123.

dell'esilio come occasione positiva e produttiva, di maturazione.

In quanto alla selezione dei racconti, non si è preteso di offrire il 'meglio' di Aub, Ayala e Sender – compito generalmente difficile, oltre che contestabile – quanto piuttosto di individuare testi che mostrassero alcune tra le molte linee tematiche della narrativa dell'esilio: il dolore per le atrocità della guerra civile, la rabbia verso i responsabili di tanto scempio, la riflessione sulla condizione umana e sul valore del singolo individuo, lo smarrimento dovuto all'espatrio forzato, l'ostinato e patetico attaccamento al passato, i sensi di colpa e il rimorso generati dall'odio. Anche a livello formale è prevalso il criterio della diversità: si sono scelte narrazioni estese, prossime al romanzo breve, racconti di poche pagine, fino ad arrivare al microracconto; con l'obiettivo di offrire, pur nella limitatezza dello spazio a disposizione, una campionatura rappresentativa, tanto a livello di forma come di contenuto.

Il racconto che apre l'antologia, *La vera storia della morte di Francisco Franco*, uno dei migliori di Max Aub, esce per la prima volta in Messico nel 1960 in una raccolta omonima<sup>25</sup>. Testo chiave all'interno di un affresco di 'falsi storici'<sup>26</sup>, denuncia l'incapacità degli esiliati spagnoli di liberarsi del fardello del pro-

<sup>25</sup> *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México, Libro Mex Editores, 1960; più tardi ripubblicato in Spagna: Barcelona, Seix Barral, 1980; poi in *Enero sin nombre*, cit.; nella recente edizione a cura di E. Meyer: Segorbe, Fundación Max Aub, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001 e, infine, in *Obras completas. Relatos II. Los relatos de "El laberinto mágico"*, dir. de J. Oleza Simó, ed. crítica, estudio introductorio y notas de L. Llorens Marzo-J. Lluch Prats, Valencia, Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Esport), 2006, vol. IV - B, pp. 337-57. Da ora in poi, le citazioni dei racconti saranno tratte dalle traduzioni che compongono questo volume.

<sup>26</sup> Tra le mistificazioni aubiane ricordiamo, fra le altre, il discorso apocrifo di un suo immaginario ingresso nella *Real Academia Española de la Lengua*, la falsa biografia del pittore cubista Jusep Torres Campalans e l'antologia tradotta di poeti inventati, *alter ego* dello stesso autore; di questo filone di opere sperimentali, che si muovono nell'ambito della metacronia o dell'ucronia, fa parte anche il breve testo "De los beneficios de las guerras civiles", in cui Aub, fingendo di poter osservare i due antitetici cammini della Storia, apertisi nel 1936, fa un bilancio delle due storie: quella possibile e quella reale.

prio passato, partendo da un curioso sdoppiamento del punto di vista: rifugiato repubblicano a sua volta, Aub vi osserva il *mundillo* delle *tertulias* dei suoi connazionali in esilio<sup>27</sup> attraverso gli occhi di un cameriere messicano. Con ironica acutezza psicologica e con l'abituale sottile umorismo che gli consente di assumere la giusta distanza dai fatti narrati, l'autore fa di Ignacio Jurado Martínez, "Nacho", cameriere discreto e abitudinario, anima del "Café Español"<sup>28</sup>, la vittima del baccano scalmanato, della tormenta politica verbale, del fiume di chiacchiere inutili dei rifugiati spagnoli che hanno invaso i caffè messicani, disturbandone la quiete e mettendone a repentaglio il tranquillo equilibrio. Nella narrazione, la netta distinzione nell'uso dei tempi verbali – tempo presente per l'evocazione dell'atmosfera di tranquillizzante fissità, quasi "sospesa nel tempo"<sup>29</sup>, del caffè e *pretérito indefinido* per la descrizione delle esagitato e ripetitive conversazioni degli spagnoli, ossessivamente ritmate dal ritornello: "Quando cadrà Franco..." – sta a significare il violento e repentino cambiamento che la vociferante orda di rifugiati impone al serafico caffè messicano. Una vera e propria inondazione di frastuono peninsulare, con le sue sibilanti "s", le spesse "c" e "z", le affilate "ll"<sup>30</sup> – alludendo alla diversa pronuncia di

<sup>27</sup> Il tema dei ritrovi dei rifugiati spagnoli nei caffè messicani affiora, tra l'altro, anche nel racconto "La Merced", compreso nella stessa raccolta *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*.

<sup>28</sup> Stando a una testimonianza di Octavio Paz – avventore del caffè Español, secondo quanto afferma Aub nella narrazione –, il caffè del racconto si chiama (o si chiamava), in realtà, "Café París", la cui effettiva ubicazione è la stessa del bar descritto ne *La verdadera historia...*: "[...] Xavier e Octavio G. Barreda mi invitarono ai loro incontri del caffè París. Ai miei tempi, il caffè París si trovava in Calle 5 de Mayo. Il gruppo si riuniva tutti i giorni..." (cfr. *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, México, FCE, 1987, p. 445).

<sup>29</sup> Non si tratta, infatti, di un presente storico, come giustamente osserva Carla Perugini, ma di una "sospensione del tempo verbale, dove i gesti tranquilli e le voci ovattate fluttuano come in un acquario" ("Falsi generali. Franco e il suo doppio in Max Aub e in Manuel Vázquez Montalbán", in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno (Atti del Convegno, Salerno 14-15 marzo 1994)*, a cura di R.M. Grillo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 196).

<sup>30</sup> "Tutti con quella 'c', quella 'z' e quella doppia 'l' a fior di labbra, a fendere l'aria. Ore, settimane, mesi, anni".

quei fonemi nello spagnolo peninsulare –, che tortura le orecchie e sconvolge a tal punto il rassicurante e prevedibile *modus vivendi* di Nacho da indurlo a concepire un rocambolesco progetto in grado di mettere fine a una situazione divenuta insostenibile: partire per la Spagna e attentare alla vita del Generalissimo, sostanziale ostacolo al rimpatrio del molesto esercito invasore (“A furia di sentirlo dire si convince che la morte di Francisco Franco risolverà tutti i suoi problemi – i suoi e quelli degli spagnoli –, a cominciare dall’ulcera”<sup>31</sup>). Da qui in poi il testo si muove sul terreno dell’ucronia, della possibilità di una Storia alternativa, parallela, *subjuntiva* in spagnolo (relativa, cioè, al modo sintattico della subordinata temporale usata nel citato ritornello); la storia di quell’azione militante che un misero cameriere, trascorsi vent’anni ad ascoltare i soliti discorsi<sup>32</sup> e data la paralisi politica dei diretti interessati, decide di mettere in atto con successo: “Porterà a compimento ciò che gli anarchici spagnoli – che sono milioni, a dire dei loro correligionari – non sono riusciti a fare. Lo fece”.

L’esito positivo della sgangherata missione spagnola di Nacho, però, si rivela tutt’altro che risolutivo: al suo rientro in Messico, il “mesero” scoprirà che ai rifugiati di sempre se ne sono aggiunti dei nuovi; sono i falangisti in fuga dalla terza Repubblica, riuniti con i primi a vociferare indisturbati nel caffè “Español”, ormai terreno di conquista di quel popolo arrogan-

<sup>31</sup> “Muerto el perro, muerta la rabia” è la metafora usata da Aub ne “La Merced”, per riferirsi allo stesso argomento (in *Enero sin nombre*, cit., p. 403). Silvia Monti evidenzia come Aub avesse fatto ricorso – sebbene in forma molto più condensata, come si confà al genere della micronarrativa – a un procedimento analogo, di quasi “obbligazione all’omicidio”, in uno dei suoi *Crímenes ejemplares* (1957), le cui parole finali sembrano riecheggiare il pensiero di Nacho: “C’era da ammazzarlo. E io lo feci. Se mi dispiace o no è un’altra faccenda” (cfr. “Brevità contundente: i *Delitti esemplari* di Max Aub”, in *Forme brevi, frammenti, intarsi*, Primo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura (Università di Verona), a cura di S. Genetti, Verona, Fiorini, 2006, p. 296).

<sup>32</sup> La ripetitività dei ragionamenti dei rifugiati e il conseguente logorio di Nacho sono evidenziati, oltre che dalla solfa “Quando cadrà Franco”, anche dal ritorno a più riprese nel testo di una frase asindetica che scandisce il passare del tempo nell’immobilità di una situazione sempre più esasperante: “Ore, settimane, mesi, anni”.

te, rumoroso e poco civile, da cui trae il suo nome. A Nacho, definitivamente sconfitto, non resta che lasciare per sempre il proprio lavoro.

L'occhio critico di Aub esplora con sapiente maestria l'arcipelago *cafeteril* degli esiliati spagnoli dalla prospettiva di un nativo messicano, con l'evidente obiettivo di denunciarne il patetico attaccamento al passato, l'eccessivo narcisismo nazionalista e le ossessive elucubrazioni mai sorrette da un'adeguata prassi politica. Contestualmente getta luce sull'inevitabile collisione fra due culture presunte vicine, ma in realtà troppo distanti nei toni e nei modi per poter convivere in armonia: ne trapela anche una sottile critica verso l'astio e la velata xenofobia con cui la classe media messicana accolse i rifugiati spagnoli<sup>33</sup>. A far da sfondo la consueta ironia aubiana, che trova la sua migliore espressione nella trovata di affidare l'azione politica definitiva, il tirannicidio, a un terrorista improvvisato, mosso dall'exasperazione e da un improbabile proposito, piuttosto che da solide motivazioni ideologiche. Da qui che il testo, lungi dal rappresentare un incitamento al complotto antifranchista, come avevano sospettato i servizi informativi del governo basandosi unicamente sul titolo, costituisca in realtà "una fantasia pseudostorica il cui obiettivo era, fra l'altro, dimostrare l'inutilità di quel crimine possibile per la risoluzione dei problemi della Spagna e degli esiliati [...]"<sup>34</sup>.

Degna di nota è, infine, l'ingegnosa pensata di materializzare, inaspettatamente, verso il finale del racconto, il narratore onnisciente in un io-narrante che si fa depositario della verità, a lungo taciuta, sulla morte del dittatore: "Non si seppe come [fosse avvenuta]; solo ora si scopre, grazie al tempo e al mio impegno". Si tratta di un espediente letterario teso a corroborare

<sup>33</sup> Il tema è affrontato da S. Faber nell'articolo "El exilio mexicano de Max Aub: la relación con el régimen anfitrión", in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26, 3, 2002, pp. 423-38; si veda anche l'introduzione di E. Meyer a *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, cit., pp. 14-15.

<sup>34</sup> I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Fundación Max Aub, 1999, p. 133.

la valenza pseudo-storica del testo e che induce il lettore a cadere nella facile tentazione di identificare – invano<sup>35</sup> però – l'io-narrante con l'autore stesso<sup>36</sup>.

Segue *La vera storia...* una breve scelta di tre microracconti tratti dalla raccolta *Algunas prosas* (1954)<sup>37</sup> di Max Aub, abile frequentatore di quest'arte 'pigmea' nata nella seconda metà del XX secolo come esercizio di stile nell'ambito dell'estetica post-moderna e veicolo di denuncia dell'eccessiva frenesia e rapidità dei nuovi tempi.

Minuscoli laboratori di sperimentazione linguistica, i tre miniracconti mostrano tutti l'ambiziosa pretesa di racchiudere in poche linee una visione ironica e trascendente del mondo, ricorrendo a una narrazione fantastica, in cui predomina la filosofia dell'assurdo, dell'imprevedibile e dell'inspiegabile. La trama, necessariamente ridotta ai minimi termini, "deve" – per dirla con Silvia Monti – "limitarsi a un solo accadimento estrapolato dal suo contesto referenziale, ma reso ugualmente intelligibile attraverso la messa in atto di strategie discorsive appropriate"<sup>38</sup>.

Nel primo, *La montagna*, due personaggi accettano con serafica naturalezza un fatto tanto insolito come la scomparsa, da un giorno all'altro, di una montagna dal luogo in cui si era sempre trovata; nel secondo, *L'unghia*, l'unghia di un personaggio appena sepolto continua a crescere dopo la sua morte per perpetrare una sanguinosa vendetta ai danni di chi lo aveva tradito in vita; infine, nel terzo, *L'insicurezza*, il più criptico dei tre, si

<sup>35</sup> In verità, i conti non tornano, poiché secondo le date riferite nel testo, la rivelazione di Nacho sarebbe avvenuta negli anni '80, dunque parecchio dopo la morte dell'autore, verificatasi nel 1972.

<sup>36</sup> "Lei non è messicano, vero?", gli chiede, oltretutto, Nacho.

<sup>37</sup> I racconti compresi in questa raccolta sono poi usciti in Spagna nel libro *La uña y otras narraciones*, Barcelona, Ediciones Picazo, 1972 e successivamente ripubblicati nel già citato libro *La uña*, Barcelona, Bruguera, 1977. *El Monte* è incluso anche ne *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*; compare anche nella raccolta: M. Aub, *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, Barcelona, Alba, 1994.

<sup>38</sup> Cfr. "Brevità contundente...", cit., p. 285.



narrano i dubbi di un personaggio convocato a un incontro fra amici, durante il quale tutti gli invitati troveranno inaspettatamente la morte.

*Dialogo dei morti*, il primo dei due racconti scelti di Francisco Ayala, appare per la prima volta sulla rivista *Sur* nel dicembre del 1939, poco dopo l'arrivo dell'autore a Buenos Aires, prima tappa del suo lungo esilio. La commovente "elegia spagnola", ispirata alla tragedia della guerra civile appena conclusa, fungerà, dieci anni dopo, da epilogo lirico a *Los usurpadores*<sup>39</sup>, una silloge di otto racconti riuniti sotto il lemma secondo cui "il potere esercitato dall'uomo sul suo prossimo è sempre un'usurpazione"<sup>40</sup>.

Si tratta di uno dei pochi testi in cui Ayala, eludendo il consueto approccio obliquo al tema del conflitto civile<sup>41</sup>, dà espressione poetica al profondo dolore personale per i morti della guerra<sup>42</sup> in un vero e proprio lamento intimo, pronunciato per bocca degli stessi compianti defunti. Divenuti narratori, essi prendono la parola per raccontare, ciascuno col suo peculiare stile espressivo, la propria drammatica storia e dar vita, così, a "una rete di monologhi pronunciati con voce contenuta e sommersa", piuttosto che a un vero e proprio dialogo, come invece suggerisce il titolo del racconto. Sprovvisto di qualsiasi elemento aneddotico e di agganci con il reale, il testo ricrea una sorta di mondo sotterraneo di dantesca memoria in cui una serie di voci anonime riflette, con un pessimismo "sin paliativos"<sup>43</sup>, sull'annichilimento causato dalla morte e sull'inspiegabile ostina-

<sup>39</sup> *Diálogo de los muertos* è stato ripubblicato appena un anno fa in una raccolta di racconti composti da Ayala nell'arco di settanta anni: *De toda la vida*, ed. de C. Richmond, Barcelona, Tusquets, 2006.

<sup>40</sup> F. Ayala, "Prólogo" a *Los usurpadores*, ed. de C. Richmond, Madrid, Cátedra, 1992, p. 100.

<sup>41</sup> Se ne *Los usurpadores* Ayala proietta, infatti, "su diversi piani del passato angosce proprie del nostro tempo", ne *La cabeza del cordero* presenta "il tema della guerra civile dalla prospettiva permanente delle passioni che la nutrono" (cfr. "Proemio", cit., p. 67).

<sup>42</sup> La guerra civile non aveva risparmiato membri della stessa famiglia Ayala: il padre dell'autore e uno dei suoi fratelli furono, infatti, assassinati dai falangisti.

<sup>43</sup> K. Ellis, *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1964, p. 62.

zione degli esseri umani ancora in vita – a loro volta ormai controfingure di morti, fantasmi, nullità – ad agire nel male: “e ancora, nella loro insensatezza di ombre, spinti dalla pratica criminale, continuano ad assassinare e a essere assassinati, ormai privi d’odio, di passione, languidamente, con svogliatezza e disgusto”. Domina il racconto il tema, assai trattato nella letteratura spagnola<sup>44</sup>, della funzione livellatrice della morte, annunciato già dal titolo – un calco dei *Dialoghi dei morti* di Luciano di Samosata – e dall’epigrafe – citazione diretta della medievale *Danza de la muerte*. Tanto i dialoghi lucianei come l’anonima danza macabra, al di là della suggestione del titolo e della citazione, forniscono ad Ayala materiali e forme basilari per il suo testo: dalla costruzione dialogata al lessico macabro; dal concetto della morte uguagliatrice per tutti all’idea del giudizio, severo, che non risparmia niente e nessuno; dalla denuncia per l’attaccamento cieco ai beni effimeri dell’esistenza alla convinzione che, con la morte, tutto si deve abbandonare e tutti, nudi e uguali, si entra nell’aldilà. Tuttavia, mentre nei testi fonte la morte rappresenta una nuova forma di esistenza – tant’è che nei *Dialoghi* di Luciano al protagonista, Menippo, è concesso di portare con sé nel regno dei morti la parlantina, la franchezza, il buon umore, il motto e il riso –, nel racconto e nella visione, profondamente pessimista, di Ayala la morte è una forza annientatrice: “È tutto finito ormai; ormai siamo tutti uguali [...] le tenebre della terra ci assimilano; [...] la comunanza del nostro destino ci rende fratelli [...] tutti uguali. E tutti uguali a niente [...]. Immersi per sempre in questa ignoranza”. Manca, inoltre, nel *Diálogo de los muertos* quel riso sardonico con cui tanto Luciano come l’anonimo autore della danza macabra deridono, più o meno esplicitamente, la stoltezza degli uomini e il loro affannarsi dietro grandi passioni o ricchezze. Nella desolazione del mondo evocato da Ayala non c’è spazio per il riso, frivolo, beffardo o amaro che sia, ma solo per “la risata vuota di un te-

<sup>44</sup> Soprattutto di epoca medievale: basti pensare alle note *Coplas por la muerte de su padre* di Jorge Manrique (XV secolo).

schio”; la satira sociale, lo scherno contro i ricchi e i potenti, l’invidia di classe, che muovono i trenta *Dialoghi* di Luciano, non hanno alcuna ragion d’essere nel mondo senza tempo del racconto di Ayala, dove “sotto il cielo, da nord a sud e da oriente a occidente, tutta la geografia è un cimitero [...]. E gli uomini stessi sono cimitero dei loro morti – racchiudono dentro di sé i loro morti, in putrefazione: padri, fratelli, figli, amici. E nemici”. Sopravvive unicamente la compassione dei morti verso coloro che vivono o credono ancora di vivere.

Verso la fine del racconto le voci anonime del *Dialogo* si affievoliscono progressivamente. Una metafora taurina (“finita la lotta, rossa di sangue l’arena”), in cui si legge, chiara, l’allusione alla guerra fratricida (la “lidia”) e alla Spagna, rossa del sangue dei propri morti (la “arena” “roja de sangre”), precede la descrizione di ciò che rimane in quel desolato campo di battaglia. A suggello della narrazione stanno due brevi monologhi in cui Ayala, avvalendosi delle grandi capacità evocative proprie del suo stile essenziale e misurato, inserisce un drappello di immagini eteree, impalpabili, fluttuanti in un’atmosfera di soffocato dolore seguito dal silenzio: alla fine, nella terra avvolta dalle tenebre resta solo un gorgoglio di fondo (“il rumore di un occulto canale”) e lo sguardo vuoto, disperato, affranto dell’autore.

L’altro racconto di Francisco Ayala, *Il taglio*, fa parte del volume *La cabeza del cordero* (1949), pubblicato a pochi mesi di distanza da *Los usurpadores*. In questa seconda raccolta, composta di soli quattro racconti, l’autore indaga la frattura emozionale (il “tajo”, appunto) che divide gli spagnoli nella tragica occasione del conflitto civile, rifuggendo, però, da qualsiasi elemento anedddotico; per dirla a modo suo, vi studia “la guerra civile nel cuore degli uomini”<sup>45</sup>. Ne deriva che il conflitto, così come le singole battaglie, non si trovino pressoché mai al centro dei racconti. L’unico testo che costituisce una parziale eccezione è proprio *El tajo*: nella prima parte della narrazione, in-

<sup>45</sup> Cfr. Ayala, “Proemio”, cit., p. 67.

fatti, la guerra “fa atto di presenza”<sup>46</sup> in modo abbastanza esplicito. Si tratta, però, di una riduzione del conflitto all’esperienza soggettiva di un singolo personaggio, protagonista di un episodio in apparenza minimo, ma di grande valore etico per gli effetti che produrrà sulla sua coscienza.

Il racconto, narrato in terza persona, è suddiviso in quattro capitoli: il primo descrive il servizio reso dal protagonista, il tenente Pedro Santolalla, nell’esercito nazionale, nell’oasi di calma di una tranquilla unità del fronte aragonese; i due centrali evocano, in un’ampia panoramica retrospettiva, le esperienze giovanili di Pedro, alla ricerca delle cause della crisi che lo affligge nel presente; nel quarto, ambientato dopo la fine della guerra, si narra il tentativo del protagonista di riparare all’azione commessa nel primo capitolo.

Descritto da Ayala come un uomo dal “carattere mite, solitario, sognatore, un borghese colto, capace di acute analisi e di generosi sentimenti, ma non di superare l’abisso che la discordia fra gli uomini aveva aperto ai suoi piedi”<sup>47</sup>, Pedro si trova accidentalmente coinvolto in un banale episodio che culmina con l’uccisione, per sua mano, di un miliziano del fronte avverso. L’incidente dà origine, nella mente e nel cuore di Santolalla, a un problema di coscienza che, col passare del tempo, diventa sempre più insostenibile. Sopraffatto dal rimorso e dai sensi di colpa, una volta terminata la guerra e reintegratosi alla vita civile come professore di geografia, Santolalla studia una soluzione per riparare al male commesso e per alleggerire la propria coscienza dal peso di un’azione omicida. Decide, pertanto, di mettersi in cerca della famiglia di Anastasio López Rubielos, la sua vittima, con il proposito di restituire ai suoi parenti i documenti del defunto e di offrire loro il proprio aiuto. Ingenuamente convinto di potere, col suo gesto simbolico, non solo espiare il proprio peccato, ma addirittura favorire la riconciliazione fra le due opposte fazioni del conflitto, Santolalla – che al cospetto della

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 69.

famiglia del morto ometterà anche di confessarsi autore del delitto – uscirà fallito e deluso da questo amaro confronto, molto lontano dalla scena toccante che si era prefigurato; la sua angoscia e i suoi rimorsi risultano amplificati dopo il duro scontro con l'apatia, l'indifferenza e la sospettosità di una famiglia che non si limita a respingere il suo aiuto, ma addirittura sembra disconoscere il proprio figlio morto assassinato, perché colpevole di appartenere alla fazione 'sbagliata', quella dei vinti. “– E che vuole che ci faccia, con questa?” – dirà a Pedro la madre di Anastasio nell'atto di rifiutarne la tessera sindacale – “Che la conservi? Perché, signore? Tenere nascosta in casa una tessera socialista, vero? No, grazie tante!”. È questo il momento culminante della narrazione: l'attimo in cui le speranze di Pedro di sentir scomparire l'opprimente angoscia dalla propria coscienza sono duramente vanificate dalle gelide parole della madre del miliziano ucciso, rese ancora più efficaci e taglienti dalla rigida posizione di chiusura assunta dalla donna nel pronunciarle: “l'affrontava di petto, in piedi davanti a lui, le braccia conserte [...] non tese la mano [...] Chiusa l'espressione del volto”. Segue l'inevitabile e goffa fuga del protagonista, ora in preda anche alla vergogna: “Santolalla arrossì fino alla punta delle orecchie. Ormai non c'era più niente da dire. Si mise in tasca la tessera, sussurrò un 'buongiorno!' e uscì incamminandosi lungo la strada”.

Il racconto si chiude dunque con un finale amaro, teso a denunciare la ferita ancora aperta, il “tajo”, l'abisso di ostilità, di timori e di sospetti, che continua a separare le vecchie fazioni<sup>48</sup>.

Il primo dei tre racconti di Ramón J. Sender, *La vecchietta del portone* (1938), costituisce un'eccezione in questa antologia: non è stato composto, infatti, durante l'esilio vero e proprio,

<sup>48</sup> L'efficace metafora del *tajo* per raffigurare simbolicamente il dramma della guerra civile è impiegata anche da Max Aub nel testo della conferenza “La Guerra de España” (1960): “Per il mondo la nostra guerra tende a cancellarsi, col passare del tempo tende a cancellarsi; ma non si cancella, è ancora un'atroce ferita che non si cicatrizza, una bocca aperta, nel sud-ovest dell'Europa; un taglio dai bordi sanguinolenti che corre lungo i Pirenei” (cfr. F. Caudet, “Max Aub. El principio de unidad compositiva”, in *Quimera*, cit., pp. 28-29).

ma un anno prima della fine della guerra civile, in una sorta di ‘pre-esilio’ francese trascorso a Parigi, dove l’autore era stato inviato dal governo repubblicano con l’incarico di fondare e dirigere il settimanale di propaganda *Voz de Madrid*. È qui che il 24 settembre del ’38 esce la “narración inédita” di Sender<sup>49</sup>.

Ambientato a Barcellona, in una notte di bombardamenti, il racconto narra l’incontro, in un buio sottoscala, fra l’io-narrante e una vecchietta. L’attenzione dell’autore si concentra sulla conversazione che ne segue o, meglio, sul fiume di parole che la vecchietta riversa sul malcapitato ascoltatore, privato della possibilità di interloquire a causa della foga con cui la donna si abbandona al proprio flusso di coscienza: “Io le dicevo di sì o di no. Era l’unica cosa che potevo fare perché, se anche avessi voluto, lei non mi faceva intervenire”. Al centro delle argomentazioni della vecchietta sta la convinzione della propria importanza in una famiglia che, tuttavia, non sembra avere più molto riguardo per lei (“– Non è vero che per quanto vecchia io sono necessaria, se non addirittura indispensabile per questa disgraziata famiglia [...]?”); del tutto opposto è il punto di vista dello scettico io-narratore, fondato sulla certezza dell’esiguo valore del singolo individuo nel mondo: “Avevo una frase sulla punta della lingua: – Signora, se lei muore, tutto continuerà come prima; la vita non ha bisogno di lei. Né di me”. A pacificare le due visioni viene la scena finale in cui il narratore, rimasto solo dopo la fine del bombardamento, ode la risata argentina della vecchietta, ormai rientrata in casa dopo lo scampato pericolo: “Una risata [...] in cui la vita vibrava ancora. La sua vita, di cui gli altri avevano bisogno”. La risata, ancora vibrante di vita, dell’anziana cancella di colpo lo scetticismo e il pessimismo dell’io-narrante, persuadendolo della veridicità delle affermazioni di quella circa l’importanza del suo ruolo – e del ruolo di ogni individuo – nella vita<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> *Voz de Madrid*, I, 11, 24 de sept. de 1938, p. 4 (non ho notizie di edizioni successive a quella apparsa nella rivista parigina).

<sup>50</sup> In questo senso, come ha evidenziato D. Pini, il testo anticipa la tematica centrale del romanzo *El lugar del hombre* (1939) (cfr. Ramón J. Sender, cit., p. 64 e p. 68 ed

Il racconto è fortemente marcato da un abile gioco di luci e ombre, dato dal contrasto fra l'illuminazione a intermittenza della città sotto i bengala e l'oscurità continuata che avvolge il sottoscala in cui conversano i due protagonisti della storia. Posto all'origine di una serie di contingenze (la sigaretta spenta un attimo prima dell'incontro, l'interruzione del bombardamento quando i due personaggi escono in strada, la successiva riaccensione dei riflettori solo "en lo alto" del cielo, ecc.), tale effetto di chiaroscuri permette a Sender di mantenere il volto della donna nascosto all'io-narrante – e al lettore – fino al finale del racconto, quando, cessato il coprifuoco, un "chorro de luz" lo rivela in tutto il suo scialbore. Il repentino cambio di atteggiamento nella donna, una volta tornata la luce nella strada, evidenzia il valore simbolico del gioco di luci e ombre dipanatosi lungo tutto il racconto: se nell'oscurità, infatti, l'anziana ostentava decisione e fermezza tanto nei toni come nei modi, in piena luce e a volto scoperto (un volto "triste, insignificante", con uno sguardo "infantile, di una fragilità e di una dolcezza incredibili"), si mostra docile, remissiva, quasi turbata per aver rivolto il proprio sfogo a un estraneo. Solo una volta rientrata in casa e riappropriatasi del proprio imprescindibile ruolo in famiglia, la vecchietta riacquisterà la sicurezza per un momento perduta.

*Addio da Bourg Madame*, il racconto di Sender dal cui finale abbiamo tratto ispirazione per il titolo di questa antologia<sup>51</sup>, vede la luce per la prima volta nel 1970 nella raccolta *Relatos fronterizos*<sup>52</sup>. Costruito su una chiara tensione dialettica fra realismo e soggettivismo, militanza sociale e urgenza intima e contingente di esprimersi, il testo – che è contrassegnato da una

"El lugar de un hombre de Ramón J. Sender: ¿una metáfora del exilio?", in *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional* (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995), ed. de M. Aznar Soler, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (ed. digitale basata sull'edizione: Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idées, GEXEL, 1998), vol. II, pp. 172-73).

<sup>51</sup> Cfr. "Despedida en Bourg Madame", in *Relatos fronterizos*, Barcelona, Destino, 1972, p. 127.

<sup>52</sup> Prima edizione: México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1970; poi riedita in Spagna: Barcelona, Destino, 1972.

forte incidenza autobiografica – si struttura su un duplice piano narrativo e cronologico. La diegesi primaria, che racconta in terza persona il transito della frontiera francese, negli anni sessanta, da parte di due contadini spagnoli emigranti, si accompagna, infatti, alla rievocazione, in prima persona, dell’analoga esperienza dell’autore che, circa quindici anni prima, aveva attraversato lo stesso confine sulla via dell’esilio. Quel confine che, nel suo duplice significato di demarcazione reale e metafora di separazione, costituisce proprio il *trait d’union* fra le due storie narrate.

Il ricordo dell’esperienza personale interferisce continuamente col tessuto narrativo principale, in particolare nella prima parte del racconto. Qui la retrospezione memoriale, a tratti, prende il completo sopravvento, dando spazio all’evocazione di una serie di aneddoti, di voci, di emozioni e di sensazioni mai perdute, che rivelano, nei suoi svariati aspetti, il dramma intimo di chi ha vissuto la guerra e l’esilio in prima persona: dalla tragica uccisione della moglie alla perdita e al difficile ricongiungimento con i figli; dal doloroso abbandono della madre patria alla tiepida accoglienza del paese di adozione; dalla disperazione e dallo scoramento alla tentazione del suicidio, fino al lento e difficoltoso recupero della propria esistenza grazie all’amore dei cari.

La parte centrale del racconto è quasi interamente occupata dalla conversazione fra i due contadini, Pedro e Juan – castigliano uno, andaluso l’altro –, di cui Sender ripercorre il triste cammino vitale fino al doloroso momento presente. Il tono amaro, quasi caustico, del dialogo tra i due fa emergere la valenza sociale del racconto di Sender, scrittore da sempre solidale con le masse, siano esse operaie che contadine, e pronto a denunciare ingiustizie sociali. Vittime di una società in mano a ricchi e potenti e fortemente influenzata dalla Chiesa, Pedro e Juan si vedono costretti a emigrare in Francia per sopperire alla fame e alle misere condizioni di vita del loro paese d’origine: “Quindici anni dopo [rispetto alla vicenda dell’autore] diverse squadre di operai partivano, passando da Bourg Madame, per



guadagnarsi il pane che era stato loro negato dalla propria madre isterica, povera, manesca e sboccata [...]”.

Dotato di uno schema narrativo circolare, il racconto, che si apre e si chiude sulla stessa scena (la sosta dei due contadini in un'osteria, dopo il varco della frontiera, in attesa di essere condotti alla destinazione definitiva), manca totalmente di azione, tutto giocato com'è sulla ricostruzione memorialistica, ora con il dialogo dei protagonisti, ora con le dissertazioni dell'io-narrante. Attraverso l'inclusione di un racconto secondario nel racconto principale, l'autore stabilisce, dunque, un evidente parallelismo fra due momenti storici e le rispettive, conseguenti, condizioni esistenziali – quella di emigranti e di esiliati – con l'intenzione di sottolineare criticamente come il peso delle conseguenze ricada sempre sui più deboli.

Chiude l'antologia *Il guado*, un lungo racconto, prossimo al romanzo breve, che Sender scrive a New York nel 1948 e pubblica nello stesso anno a Tolosa, nella rivista letteraria *La Nove-la española*. Malgrado si tratti di un'opera di grande spessore letterario, “degnata di essere ricordata per il lirismo delle descrizioni ambientali, la tensione del clima narrativo, la coerenza tematica”<sup>53</sup>, *El vado* resta uno dei testi meno conosciuti e commentati di Sender<sup>54</sup>.

Vi si narra, in cinque capitoli, la storia del progressivo logorio fisico e psicologico della contadina Lucía, afflitta dai sensi di colpa per aver denunciato suo cognato – di cui era segretamente innamorata –, provocandone l'assassinio per mano della

<sup>53</sup> J.M. Salguero Rodríguez, “Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*”, in *Alazet. Revista de Filología (Boletín Senderiano)*, 4, 1994, p. 266.

<sup>54</sup> Dopo l'edizione francese del '48 non è stato più ripubblicato fino al 2001, anno del centenario della nascita dell'autore, quando è apparsa un'edizione trilingue (castigliano, catalano e aragonese) a cura della *Diputación Provincial de Zaragoza*. Sono mancati anche studi critici, commenti, recensioni o semplici menzioni fino alla pubblicazione di una raccolta di articoli di J.-C. Mainer (*Letras aragonesas (siglos XIX-XX)*, Zaragoza, Oroel, 1989) in cui si dà notizia dell'esistenza de *El vado*, se ne analizza la filosofia e si abbozza una serie di coincidenze tematiche con *Réquiem por un campesino español* (cfr. Salguero Rodríguez, “Más reelaboraciones...”, cit., p. 263).

*guardia civil*. Ben strutturato ritmicamente, il testo, nei primi tre capitoli, alterna al racconto ‘primo’ – nel giorno del secondo anniversario dalla morte del cognato Lucía si reca a lavare al fiume dove, poco dopo, la raggiunge la sorella cui tenta invano di confessare il proprio peccato – un racconto ‘secondo’ analetico in cui si evocano episodi anteriori, utili alla comprensione della storia principale. Dal quarto capitolo in poi, rese ormai note le cause passate dell’avvenimento che sta alla base della narrazione primaria (la delazione), quest’ultima prende definitivamente il sopravvento sulla ricostruzione retrospettiva.

L’ambientazione storico-spaziale è posteriore alla guerra civile e in un piccolo paese dell’Aragona, come si deduce dall’uso di termini dialettali propri di quella regione. Tuttavia, la voluta assenza di concrete coordinate spazio-temporali e l’aura di mistero e di vaghezza che avvolge i personaggi – se ne conosce solo l’indispensabile per poter capire la storia<sup>55</sup> – contribuiscono a creare un clima di irreali astrattezza, accentuato anche dalla forte carica simbolica che pervade tutto il testo, dal titolo alla scena finale. Molto efficace è anche la serie di elementi onirici e (sopra-)naturali – per Lucía – che, assieme al rimorso, contribuiscono a tormentare la sua mente fino a condurla alla pazzia. Tra questi, la “figlia moscaccia” della canzoncina popolare cantatale dal nonno, l’immagine ossessiva del moscone imprigionato nei giunchi<sup>56</sup>, il ‘miracolo’ del raggio di luce insinuatosi fra le nubi per indicarle il cimitero, il gorgoglio dell’acqua del fiume in cui la protagonista crede di sentire delle voci, la folata di vento che durante la confessione si porta via le sue parole e, ancora, il sogno della misteriosa voragine che tutto inghiotte. In quest’atmosfera visionaria e premonitrice, dunque, la natura non si limita a fare da sfondo al dramma di Lucía, ma ne diven-

<sup>55</sup> Appare significativo, in questo senso, che Sender riporti solo il nome di due personaggi, la protagonista Lucía e sua sorella Joaquina, mentre tutti gli altri – dalla suocera, al nonno di Lucía, ai contadini, fino alla stessa vittima – restano nell’ombra, come privi di un’identità concreta.

<sup>56</sup> Analoga e ugualmente carica di significati è l’immagine, contenuta nell’*incipit* di *Réquiem por un campesino español*, di una cavalletta impigliata in un cespuglio.

ta co-protagonista, in quanto forza rivelatrice che, come in un vincolo primordiale, incarna il sentimento di colpa della donna partecipando attivamente al suo dolore e contribuendo all'esternazione del suo forte disagio psichico.

In una Spagna divisa, ancora sanguinante e scossa dal conflitto fratricida, Sender tenta in quest'opera il recupero, nella realtà ridotta di un mondo contadino, di un patrimonio di valori dispersi dalla violenza della guerra. Così facendo, si riallaccia, in un nuovo disperato tentativo di ricomporre la propria identità frammentata dall'esperienza del conflitto, alle sue radici aragonesi mediante il riconoscimento dell'appartenenza a un 'gruppo', quello della piccola comunità rurale, che, a dispetto delle insanabili divisioni nazionali, continua a mantenere un'apparenza di coesione e di fratellanza umana. Ed è proprio questo ritorno alle origini, questa ricerca di un rifugio socialmente coeso, in grado di proteggere dall'abbandono e dall'incertezza dell'esilio, a fare del *Vado* il giusto epilogo alla presente antologia che si propone di esemplificare nella scrittura quella difficile e indelebile esperienza di vita che fu l'espatrio repubblicano spagnolo.

### 3. *Le parole dell'esilio*

Se la scrittura rappresenta la risposta comune dei nostri tre autori al dramma della separazione dalla madre patria, i modi e le forme di tale scrittura si diversificano nettamente evidenziando, nei nove racconti scelti, le prerogative stilistiche di ciascuno di essi. Ne risulta un quadro polifonico di grande varietà e ricchezza che vede avvicinarsi costruzioni sintattiche brevi, quasi epigrammatiche, a scritture più elaborate e complesse, con l'aggravante di usi personali e molto distanti fra loro dell'idioma spagnolo, per cui la tendenza alla purezza linguistica si alterna al cedimento a commistioni dovute all'interferenza, per lo più sul piano lessicale, delle varianti linguistiche dei paesi d'adozione o di varietà dialettali peninsulari.

Così, molto ben discernibile è apparsa da subito la fisiono-

mia espressiva della prosa di Max Aub, che si distingue per uno stile in prevalenza paratattico, tendente alla *brevitas*, basato su una sintassi laconica, concentrata e su frasi concettose, ridotte, quasi smorzate, in grado di conferire rapidità al ritmo narrativo, come mostrano alcuni passi iniziali della *Vera storia della morte di Francisco Franco*:

(Le stoviglie non le raccoglie; lo fa Lupe, la “Bionda”; con lei parla poco: ci tiene alle gerarchie. Le dà ordini con lo sguardo, poche parole, qualche cenno con la mano.) [...] Pranzo e cena al caffè, secondo quel che avanza in cucina. Vita sentimentale mai avuta; manca di interesse virile: era nato neutro e gli andava bene così.

A sveltire ancora di più questa fresca agilità del narrato è la frequente tendenza a omettere l'uso del verbo, causando un avanzamento intermittente del fraseggio, regolato su un cadenzato susseguirsi di brevi sintagmi nominali. È il caso, per esempio, del ritratto fisico di Nacho, fissato in poche, essenziali pennellate:

Piccolo, irsuto, gli occhi vivissimi come biglie di ossidiana; barba folta, magro, tendente al rubizzo, non particolarmente pulito, i denti molto bianchi di natura e perché non fumava; si muoveva senza fretta, sicuro della sua importanza, di saper portare a termine il suo compito alla perfezione – il che era tutto da dimostrare.

O della succinta rievocazione della cronistoria del “Café Español”:

Aveva visto il locale con le sue pareti crema, grigie e verde chiaro (1938-1948-1956); con il bancone in fondo, poi a sinistra (1947); il cambio di ventilatori (1955), la progressiva ascesa del prezzo del caffè, da 0.25, nel 1939, a un peso, nel 1958. Un cambio di padrone, nel 1950, senza che la routine, la lista delle consumazioni o la disposizione del locale [...] venissero alterati.

Brevi, ma efficaci istantanee appaiono, dunque, le figurazioni di Aub, ottenute grazie all'abile maneggio di una tecnica descrittiva che, in poche parole, riesce a dare vita a un'immagine tangibile visivamente, senza mai appesantire o rallentare il ritmo del

discorso. A ciò si aggiunga la costante interferenza, nel tessuto narrativo, di passi dialogati, in discorso diretto, volta a incrementare ulteriormente la vivezza espressiva dello stile, rivelando, altresì, la grande capacità di osservazione e di percezione della realtà socio-culturale dell'autore. Nel caso specifico della *Vera storia...* si tratta, per lo più, di brevi scambi dialogici fra avventori del caffè su questioni contingenti di ambito politico, sociale o privato, opportunamente intercalati nella narrazione per concorrere, grazie alla riproduzione della pluralità di registri, del colorito e dell'immediatezza della lingua parlata, alla verosimiglianza del racconto. Un esempio ci viene dal passo che segue, in cui un drappello di clienti del cameriere Nacho commenta distrattamente alcuni rimpasti di governo:

- Téllez si dimette la settimana prossima.
- Il 1° settembre, Casas verrà nominato ambasciatore in Honduras.
- Ruiz passa all'Economia.
- Manderanno via Henríquez.
- Luis Ch. è il futuro governatore di Coahuila.

Le numerose sequenze dialogate presenti nel racconto introducono il lettore in un ambito di pieno colloquialismo, coadiuvato da un'altra delle costanti linguistiche della scrittura di Max Aub: la tendenza ad assimilare lessico e modi di dire tipici del linguaggio corrente del Messico. Nelle sue opere Aub mostra, infatti, non solo un'evidente attenzione e sensibilità rispetto allo spagnolo parlato in Messico, ma addirittura una sostanziale integrazione linguistica, imputabile, in prima istanza, alla sua lunga permanenza in quel paese e, in parte, forse, anche al suo spagnolismo, intenso, sì, ma pur sempre assunto razionalmente; come ha scritto lo stesso Ayala, infatti, "Max [nato a Parigi da famiglia di ebrei tedeschi] se había querido español, y la lengua castellana [...] era para él [...] algo vitalmente asumido"<sup>57</sup>. Da qui il meticciamiento linguistico caratteristico del suo modo di scrivere che, nel denotare l'effettiva identificazione dell'autore

<sup>57</sup> F. Ayala, "Max Aub, escritor español exiliado", in *Enero sin nombre*, cit., p. 12.

con la terra messicana, non ne impoverisce, però, la solida conoscenza del castigliano. Da assiduo e attento osservatore dello scenario che lo circonda quale egli è, Aub si appropria, nei suoi testi, dei colori, dei suoni, dei ritmi, dei toni del *habla* messicano, dando vita a vere e proprie scene di costume, di forte connotazione localistica, tipiche della quotidianità del paese d'accoglienza. Nella *Vera storia...*<sup>58</sup>, ad esempio, nel tentativo di evocare realisticamente l'atmosfera del pacifico – in origine – “Café Español”, l'autore fa ricorso a un *corpus* lessicale caratteristico della varietà linguistica messicana, ravvisabile, da un lato, nella terminologia tecnica del gergo dei camerieri e, dall'altro, in una serie di vocaboli tipici del linguaggio colloquiale. Del primo gruppo fanno parte termini quali “tehuacán” che, dal nome della marca di acqua minerale più diffusa in Messico, è passato a designare, in generale, l'acqua minerale in bottiglia o, più spesso, l'acqua frizzante<sup>59</sup>; oppure “Orange”, prestito abbreviato dall'inglese *Orange Crush*, che è poi il nome di una bibita gasata al gusto d'arancia, molto popolare in Messico. Di ambito più propriamente colloquiale sono, invece, i vocaboli “chamba”, per lavoro<sup>60</sup>, o “jotos”, che è voce dispregiativa per indicare gli omosessuali (dalla lettera “jota”, appunto, del braccio del carcere di Lecumberri<sup>61</sup> in cui essi venivano reclusi agli inizi del Novecento<sup>62</sup>). Più interessanti ancora sono alcuni messicanismi semantici come “güera”, bionda, che dallo spagnolo “huero”, ovvero “vano, vuoto, senza sostanza”<sup>63</sup>, passando per la significazione intermedia di “uomo malaticcio, pallido”, si è

<sup>58</sup> Esempi affini si trovano anche, tra gli altri, ne *La verdadera historia de los peces blancos* o nei *Cuentos mexicanos (con pilón)*.

<sup>59</sup> G. Gómez da Silva, *Diccionario breve de mexicanismos*, ed. digitale a cura della *Academia Mexicana de la Lengua*, basata sull'edizione: México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [= DBM], s.v.: “tehuacán: [...] Agua con gas”.

<sup>60</sup> “*Cbamba* f. Empleo, trabajo” (DBM, s.v.).

<sup>61</sup> Si tratta del penitenziario del *Palacio de Lecumberri*, inaugurato il 29 settembre del 1900 sotto la presidenza di Porfirio Díaz.

<sup>62</sup> DBM, s.v.: *joto*.

<sup>63</sup> Cfr. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, XXIIª ed., 2 voll. [= DRAE], s.v.: *huero*.

stabilizzato in Messico col valore di biondo<sup>64</sup>, appunto; o “gachupín”, un termine legato al periodo dell’indipendenza messicana per designare offensivamente gli spagnoli trapiantati in Messico e che richiama alla memoria il nobile lignaggio storico dei “Cachupines de Laredo”, citato ironicamente da Cervantes nel *Don Chisciotte*<sup>65</sup> per prendersi gioco di coloro che si danno arie di superiorità<sup>66</sup>.

Ai numerosi messicanismi, pronunciati dai nativi nel tipico *medio tono*, Aub, in uno sforzo di realistica ricostruzione anche acustica, contrappone le sguaiate e assordanti espressioni oscene – in forma di insulto o di interiezione – degli immigrati spagnoli (“carajo”, “coño”, “joder”, “hijo de puta”, ecc.). A coronare il tutto è la ritmica sentenza collettiva, “Cuando caiga Franco”.

A contribuire alla spontaneità e all’agile colloquialismo della lingua di Max Aub, tutta tesa verso una plausibile rispondenza al reale, non mancano, inoltre, sempre nella *Vera storia della morte di Francisco Franco*, un certo numero di giochi verbali costruiti, il più delle volte, su luoghi comuni dell’idioma parlato; penso, per esempio, al valore dilogico di alcuni modi di dire, come quello contenuto nel passo che segue:

[...] Con tutta calma, Nacho indossò l’uniforme di gala, appena stirata, adagiata su una sedia. Gli tornava proprio bene. Si fermò a guardarsi nello specchio – cosa che non faceva mai. La sua immagine gli dette occasione per l’unica battuta di tutta la sua vita [...]:

– Amico, *sei allucinante*<sup>67</sup>!

<sup>64</sup> “Güero, güera [...] (De *huero* ‘vano, vacío, malogrado’, de *huero* ‘hombre enfermizo, blanco [...]’) adj., y m., y f. 1. De cabellos rubios [...]” (DBM., s.v.); “adj. y s. 1. Que tiene el pelo de color amarillo o de tono semejante; rubio [...]” (*Diccionario del español usual en México*, dir. por L.F. Lara, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000; ed. digitale basata sull’edizione: México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996 [= DEUM], s.v.).

<sup>65</sup> “Yo os prometo, a fe de hijo dalgo, porque lo soy, que mi padre es de los Cachupines de Laredo [...]” (I, xviii).

<sup>66</sup> Sull’etimologia, ancora incerta, del vocabolo *gachupín* o *cachupín*, si ipotizza anche una sua derivazione dal *náhuatl cactzopin*: “colui che calza speroni”, da cui la denominazione di *gachupín*, attribuita dagli indigeni messicani ai conquistatori spagnoli alludendo al tipo di scarpe con speroni, a loro sconosciute, che indossavano.

<sup>67</sup> Il corsivo è mio.

Si tratta di argute costruzioni semantiche che rimandano a un sostrato culturale e a un uso quotidiano e familiare della lingua, delle quali questa breve citazione costituisce una chiara prova: l'autore qui – nella versione originale è ancora più evidente – gioca, infatti, sul duplice significato della frase “das el opio”, nella sua accezione figurata di affascinare, ammaliare e in quella letterale di somministrare una droga, alludendo così al gesto appena compiuto da Nacho sull'amico Silvano.

Colloquialismo, essenzialità, spontaneità non significano, però, semplicità o povertà espressiva, né tanto meno totale assenza di artificio nella scrittura di Max Aub. Dietro l'evidente fraseggio schietto e disinvolto, infatti, si cela spesso un peculiare artificio narrativo dall'effetto straniante, basato su un repentino cambio di prospettiva diegetica. Si tratta di un gioco molto caro all'autore, presente in ben tre dei quattro testi tradotti (*La vera storia...*, *La montagna* e *L'insicurezza*) e legato a una concezione dicotomica della scrittura, per cui all'alto grado di compromissione storica e sociale che la caratterizza si affianca un atteggiamento ludico, ironico, di ammirevole capacità *distanciadora*<sup>68</sup>.

Nei primi due racconti menzionati, seppur con modalità dissimili data la diversa tipologia di genere, ci troviamo di fronte a una situazione più o meno equivalente, per cui un inatteso io-narrante irrompe improvvisamente nella narrazione, fino a quel momento enunciata in terza persona, con un effetto sconcertante sul lettore. Tuttavia, è nel terzo testo che tale meccanismo assume dimensioni maggiori. Qui, tutta la prima parte, infatti, appare giocata su questo artificio costruito sull'oscillazione fra la prospettiva dell'io-narrante e quella di un narratore onni-

<sup>68</sup> L'estrema versatilità della voce narrante è, a detta di Pérez Bowie, una delle componenti più 'moderne' della prosa aubiana; un esempio eclatante di come il sovrapporsi di più livelli enunciativi conferisca complessità strutturale al narrato si ha nel racconto *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*, dove convivono “la voce del corvo-scienziato che scrive una monografia diretta ai suoi congeneri, quella del traduttore del manoscritto dalla lingua del corvo al castigliano [...] e quella dell'editore del testo [...]” (cfr. “La modernidad de la narrativa breve del exilio”, in *Quimera*, cit., p. 24).



sciente. Il gioco è facilmente realizzabile, in spagnolo, grazie alla coincidenza grafica fra la prima e la terza persona dell'imperfetto indicativo, cui l'autore contrappone inaspettate forme verbali di indiscussa pertinenza pronominale o aggettivi possessivi e pronomi soggetto, alternativamente, di prima o di terza persona. L'effetto è straniante e solo una lettura attenta permette, con non pochi dubbi residui, di sciogliere le ambiguità del testo mettendo in luce l'acuta ironia verbale ricercata dall'autore.

Di natura quasi opposta, dalla prospettiva dello stile, è la prosa di Francisco Ayala, contraddistinta da un tipo di scrittura meno *vanguardista*<sup>69</sup> e più elegantemente sobria, quasi tendente al classico, eppure mai semplice e diretta, perché colta, ricercata, allusiva, non priva di giochi di parole e di significati nascosti<sup>70</sup>. Una prosa stilizzata, in cui niente è lasciato al caso e, particolarmente, in testi come il *Dialogo dei morti* e il *Taglio*, che rappresentano strumenti di riflessione e di analisi morale della guerra civile spagnola.

Lontana, sintatticamente, dalla scrittura di Max Aub, la prosa di Ayala si caratterizza spesso per periodi lunghi e tendenti all'ipotassi, frutto di una costante ricerca di un equilibrio armonico tra forma e contenuto, che conduce l'autore a esplorare le infinite potenzialità dell'idioma nel tentativo di conseguire effetti ritmici, alternativamente lenti o frammentati, a seconda delle esigenze della narrazione. Ne deriva l'impiego di alcune peculiari tecniche enunciative tese a trasmettere un'idea di estrema lentezza, come nel caso della reiterazione retorica ("Non c'era niente sopra la terra, niente..."), della giustapposizione di vocaboli sinonimi o dell'enumerazione ("strappando al tempo stesso grida sorde, e ancora lacrime, dagli alberi privi di foglie, neri, mutilati, contratti, disperati, minacciosi"). E, di

<sup>69</sup> Ayala si era avvicinato alla scrittura delle avanguardie soprattutto nella sua fase giovanile, intorno agli anni '20.

<sup>70</sup> "Ayala si diverte a divagare con le parole, con i loro significati e con le loro varianti [...]" (E. Irizarry, *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1971, p. 240).

contro, il ricorso ad alcuni artifici sintattici volti alla frammentazione del fraseggio narrativo, come il susseguirsi di frasi parallele in ritmo crescente, seguite da un “desenlace abortivo”<sup>71</sup> (“voleva fare qualcosa [...], ma temeva [...]. Voleva fare qualcosa, eppure non avrebbe potuto fare molto; voleva fare qualcosa, però senza apparire a se stesso...”).

In parte connessa con la questione dell’andamento, lento o intermittente, della prosa narrativa di Ayala è un’altra sua caratteristica espressiva. Mi riferisco all’enfasi sensoriale, uditiva e visiva, ottenuta, nel primo caso, tramite particolari combinazioni ritmiche (nella costruzione della sintassi, come si è visto) e foniche (nella scelta del lessico) e, in seconda istanza, mediante il ricorso a immagini plastiche di forte impatto visivo per l’immaginazione del lettore. Si tratta di elementi riscontrabili soprattutto nel *Dialogo dei morti*, la cui scrittura altamente lirica fa sì che ogni vocabolo risponda, appunto, a una precisa scelta sonora, oltre che lessicale, con aspetti stilistici tesi a riprodurre, attraverso senso e ritmo, il clima di grave sconforto imperverante a fine conflitto. Penso, ad esempio, alla musicalità di frasi dalla costruzione sintattica parallela, basata su una ripetizione anaforica in crescendo (“morti pregni del piombo della loro morte, morti contorti nell’orrore del loro martirio; morti consumati nell’assoluta perfezione della loro fame; morti”) o alla scansione ritmica della serie di battute ossimoriche fondate sul concetto di inutilità (“– La fede senza speranza. – L’ostinazione senza scampo. – La virtù senza lode. – Il dovere senza riconoscenza e il sacrificio senza premio”) o, ancora, al susseguirsi, nel finale del racconto, di fotogrammi suggeritori di un senso di fragilità e simbolo del nulla che resta dopo la fine del conflitto (“una lacrima che brilla in una pupilla”, “un pezzetto di orgoglio e di disprezzo fra due labbra in silenzio”, “una rosa rimasta in un bicchier d’acqua”). Ne deriva che, conforme a una concezione della lingua quale strumento tecnico dell’arte narrativa, anche in testi costruiti quasi esclusivamente sul dialogo puro,

<sup>71</sup> Ellis, *El arte narrativo*, cit., p. 116.

come il *Dialogo dei morti*, si imponga una rielaborazione artistica del linguaggio ‘naturale’, parlato, per dar vita a una prosa mai casuale, anzi, sempre studiata, calibrata, tesa alla perfezione, in cui “l’impiego di allusioni, gerghi, voci triviali, linguaggio colto o erudito, vocaboli stranieri è accurato e intenzionale”<sup>72</sup>.

Ad arricchire ulteriormente la scrittura narrativa di Francisco Ayala viene anche un incessante lavoro di ricerca lessicale volta a sfruttare al massimo le possibilità semantiche di ogni vocabolo. Ne deriva un altro fattore essenziale della sua prosa, ossia l’ambiguità di significato, così spiegata dallo stesso autore:

[...] da parte mia, nell’impiegare parole e locuzioni di uso comune, ho cercato di comprimerle, di strizzarle e di spremere per estrarne tutto il contenuto possibile, di modo che significino più cose allo stesso tempo, sprigionando sensi diversi e, all’occasione, contraddittori<sup>73</sup>.

Una manifesta dimostrazione di ciò si ha, addirittura, nella scelta del titolo *El tajo*, dove il termine “tajo” è impiegato dilogicamente come toponimo del fiume sulle cui sponde si erge Toledo, città natale del protagonista, e come metafora della scissione che ha lacerato la società spagnola prima, durante e dopo la guerra civile.

Un ulteriore aspetto della perfetta rispondenza tra forma e contenuto, che regola la prosa di Ayala, sta anche nell’impiego – evidenziato, in tempi ormai lontani, da Estelle Irizarry<sup>74</sup> – di ricorrenti analogie fra stati di disagio fisico (vertigine, vomito, asfissia, febbre, ecc.) e inquietudini esistenziali dovute alla guerra, all’esilio, al ricordo, al ritorno. Si tratta di un gruppo di similitudini evidentemente frequenti nei testi legati al tema della guerra civile, dato il clima di ansia, di violenza e di disperazione che vi si evoca; l’autore vi fa appello anche nel *Taglio* per spiegare il malessere del tenente Santolalla causato dall’eccessiva inattività del proprio fronte, per cui la guerra, ai suoi occhi –

<sup>72</sup> Irizarry, *Teoría y creación literaria*, cit., p. 244.

<sup>73</sup> F. Ayala, “El fondo sociológico de mis novelas”, in *Confrontaciones*, cit., p. 144.

<sup>74</sup> Irizarry, *Teoría y creación literaria*, cit., pp. 248-52.

prima dell'uccisione del miliziano repubblicano –, appariva “come una fra le tante seccature della vita, una sorta di malattia passeggera, un'influenza, per cui non rimane che aspettare, tranquillamente, che passi”.

Nuovi orizzonti espressivi si aprono con i racconti di Sender, dominati da uno stile sobrio, semplice, spontaneo, potremmo dire ‘naturale’, che rifugge da artifici retorici e da affettazioni; uno stile lucido e diretto che, pur sconfinando spesso nell'aspresza, nell'acidità, nella violenza del tono, è mitigato, di quando in quando, da effusioni liriche e allegoriche di grande afflato. E questo perenne oscillare, stilisticamente, fra aspro realismo e divagazioni liriche, meditazioni esistenziali e proiezioni allegoriche trova una rispondenza concreta in una scrittura capace di armonizzare i suoi forti contrasti: periodi brevi, paratattici, in alcuni casi ellittici si alternano, qua e là, senza particolari stridori, a un fraseggio sciolto e ben ritmato, dando vita a una lingua unica, che fa del suo (apparente) *descuido formal*<sup>75</sup> – più volte rivendicato dall'autore – l'elemento di maggiore distintività: “il difetto più grande è la mancanza di attenzione in ciò che faccio. Scrivo di fretta e se rileggersi e riscriversi alcune cose, beh, riuscirebbero meglio [...]”<sup>76</sup>.

La sintassi dei racconti senderiani dà luogo, talvolta, a un ritmo narrativo poco agile, che avanza a singulti. È il caso de *Il guado*, un'opera dove la forte tensione emotiva e le ossessioni maniacali della protagonista si traducono spesso in un andamento volutamente discontinuo del narrato, coadiuvato dal frequente impiego della reiterazione, sin dalle prime battute del racconto<sup>77</sup>, che raggiunge ritmi assillanti con la ripetizione cadenzata, dalla metà in poi, della frase “Moscaccia, tu parlerai... tu parlerai... ma non lo dirai mai”: un vero e proprio ritornello

<sup>75</sup> Sull'argomento si legga il paragrafo “Descuido de la forma”, contenuto nel classico saggio di M.C. Peñuelas, *La obra narrativa de Sender*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 260-64.

<sup>76</sup> Cfr. *Conversaciones con Ramón J. Sender*, in *ibid.*, p. 261.

<sup>77</sup> Per esempio, le frasi “Sono due anni oggi” e “Parlerò” sono ripetute tre volte ciascuna.

ossessivo a suggello della pazzia di Lucía e del racconto stesso<sup>78</sup>. Ad incrementare questo procedere martellante della sintassi, teso a rendere più palpabile lo stato confusionale, irrimediabile e degenerativo, in cui versa la protagonista della storia, sta anche una sorta di disarmonico concerto musicale, parzialmente reso in traduzione, poiché dato da un sovrapporsi farraginoso e in progressione crescente di suoni onomatopeici di matrice acquatica (“Sciascià... sciasciascià... [...] atla... vitla... tlatleta...”), di brandelli di frasi smorzate da improvvise folate di vento (“ardi e... lica... lita”) e di stralci di una filastrocca infantile (“luciolina, luccioletta...”).

Ma la prosa di Sender si contraddistingue anche per un certo intento di realismo oggettivo, non tanto volto alla ricostruzione di scene di costume, alla maniera di Max Aub, quanto piuttosto all'espressione precisa di una realtà che funga da tramite per poi accedere all'intimità dei personaggi. L'autore non si dilunga quasi mai in descrizioni dettagliate degli ambienti, siano essi naturali o no; le sue descrizioni sono di una concisione estrema, spesso si limitano a scarne parentesi intercalate o, addirittura, fuse con l'azione narrativa, come nel passo che segue, tratto da *La vecchietta del portone*:

Al livello del selciato era notte ormai. Lassù, dove terminano le strade – tetti e terrazze –, le ultime luci della sera resistevano ancora. La vita aveva la semplicità tipica delle tregue di guerra. In esse la pace ristagna e dorme. Io stavo tornando lentamente al mio hotel. Sul marciapiede le mie scarpe facevano rumore come dentro casa.

Tuttavia, si tratta sempre di evocazioni precise, puntualmente fedeli al reale, ciò che si ripercuote spesso sul piano del lessico. Lo dimostrano due dei tre racconti scelti, *Addio da Bourg Madame* e *Il guado*, nei quali si rileva un copioso impiego di termini tecnici di ambito rurale. Nel primo testo, l'ampio dialogo evocativo fra i due contadini emigranti appare letteralmente

<sup>78</sup> Il racconto si chiude proprio con questa frase, pronunciata da Lucía mentre, in pieno delirio, falcia nuda sotto gli occhi sbalorditi di alcuni contadini.

costellato di tecnicismi lessicali appartenenti tanto al campo semantico dell'attività agricola, in generale, ("segaderos", "jornaleros", "braceros", "jornales", ecc.) come a quello specifico della coltivazione di viti e di olivi ("allegadores", "ordeño", "vareadores", "ordeñadores", "podadores", "sarmental", "majuelos", "mal brote", "cepa", "venas maestras", "venas segundas", "lagares", ecc.). L'ambientazione campestre della storia narrata nel *Guado* è, invece, all'origine dell'utilizzo, anche in questo testo, di un cospicuo lessico di ambito rurale e pastorale in cui figurano termini come "huertos", "casita de barro", "arrieros", "pardinas", "segar", "alfalfa", "remolacha", "dallar", "segur", ecc. Lessico che, in questo caso, si arricchisce anche di un gruppo di voci appartenenti alla varietà linguistica aragonesa, come "tozal", per picco<sup>79</sup>, "forado", per foro<sup>80</sup>, o ancora "branquil", soglia<sup>81</sup> e "glera", per ghiaia<sup>82</sup>, inserite da Sender per rafforzare la connotazione locale dell'episodio raccontato, suggerendo, altresì, l'identificazione dello spazio narrativo con un non ben identificato paesino della sua terra d'origine<sup>83</sup>. Sulla medesima linea di puntualità espressiva nell'evocazione del reale si iscrive anche un piccolo gruppo di termini tecnici, questa volta di ambito militare, impiegati nel racconto *La vecchietta del portone*; fra questi: "bombardeos", "reflectores", "defensas", "largar su carga", "antiaéreos", "bengalas", ecc.

Per quanto concerne, infine, le rare, ma preziose punte di lirismo che – si è già detto – abbelliscono, qua e là, la misurata prosa senderiana, esse trovano spazio, nel caso dei racconti tradotti, soprattutto laddove l'autore si lascia andare a momenti di sincero autobiografismo. In particolare, in *Addio da Bourg Madame*, l'evocazione del dramma personale legato alla violenta scompar-

<sup>79</sup> R. Andolz Canela, *Diccionario aragonés: aragonés-castellano, castellano-aragonés*, Zaragoza, Mira, 2004 [= DA], s.v.

<sup>80</sup> DA, s.v.: *foradar*.

<sup>81</sup> "División de piedra, dispuesta en las entradas de las casas, para separar lo que es el patio interior, de la calle" (DA, s.v.: *branquil*).

<sup>82</sup> DA, s.v.: *glera*.

<sup>83</sup> Sender era nato nel 1902 ad Alcolea de Cinca, un piccolo paese dell'Aragona.

sa della moglie e alla lontananza dai figli e dalla patria dà luogo, in alcuni casi, a una scrittura carica di emotività e ricca di felici immagini figurate come quella della farfalla sull'orlo dell'abisso con cui l'autore si identifica: "Vivo ancora sull'orlo del precipizio adesso e spesso vedo il modo in cui una farfalla dalle ali dorate vola sopra di esso attraversandolo senza timore".

#### 4. *Nota alla traduzione*

L'antologia che presentiamo è il risultato di una triplice sinergia di contributi: sono mie le traduzioni di *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* e dei tre microracconti di Max Aub (*El monte*, *La uña* e *La inseguridad*), del *Diálogo de los muertos* di Ayala e di *Despedida en Bourg Madame* e *La viejecita del portal* di Sender; i restanti due racconti, *El tajo* di Ayala ed *El vado* di Sender, sono stati tradotti, rispettivamente, da Francesco Scapolo e da Emanuela Bianchin, ex allievi del corso di Laurea in Scienze della Mediazione linguistica e culturale dell'Università degli Studi di Padova.

Le traduzioni sono state condotte, laddove era possibile, sui testi stabiliti nelle edizioni più recenti; in alcuni casi, tuttavia, in virtù della già lamentata assenza di edizioni moderne, le prime (e uniche) edizioni esistenti sono risultate il solo punto di riferimento<sup>84</sup>. Il ricorso a note esplicative è stato ridotto il più possibile per non appesantire la traduzione stessa, salvo, soprattutto, in due casi: in assenza di traduttori specifici nella lingua italiana e per necessità di mediazione storico-culturale.

*Federica Cappelli*

<sup>84</sup> All'inizio di ogni racconto, in nota, viene indicata l'edizione adottata. A questo proposito, ringrazio Silvia Monti e Donatella Pini per avermi passato, rispettivamente, il testo della più recente edizione de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* e quello, pressoché introvabile, de *La viejecita del portal*.