

in lingua
spagnola/1

AUB

In quanto «pericoloso rivoluzionario»,
Max Aub venne rinchiuso nel campo
di Vernet, nel 1940, e lì scrisse i taccuini
da cui nacque poi *Il manoscritto del corvo*,
ora tradotto per la prima volta dalla Ets

Un falsario, tra gioco e ansia di giustizia

di FRANCESCA LAZZARATO

Citadino di tre nazioni (la Francia, dove nacque nel 1903, la Spagna in cui crebbe e studiò, il Messico che lo accolse fino alla morte avvenuta nel 1972), socialista militante ed eterno esiliato, agnostico che stentava a riconoscersi come ebreo, grande narratore, poeta, giornalista, drammaturgo, saggista, critico e sceneggiatore: Max Aub è stato tutto questo, e non c'è da stupirsi che occupi un posto di rilievo nella letteratura spagnola del Novecento, grazie a un'opera piena di sfaccettature e attraversata, oltre che dal costante desiderio di sperimentare, dalla tensione tra la materia del racconto e la ricerca della forma più adeguata.

Benché le traduzioni non siano mancate, buona parte della sua vasta produzione è inedita nella nostra lingua, tanto che solo *Delitti esemplari* (ottantasette ironici microracconti su delitti surreali), più volte ristampato da Sellerio, è davvero familiare ai lettori italiani. Ai pochi titoli aubiani ancora reperibili si aggiunge adesso per la prima volta *Il manoscritto del corvo Storia di Jacobo* (pp. 133, € 12,00), curato per ETS da Luisa Selvaggini, autrice dell'ottima prefazione e delle note conclusive, ma soprattutto traduttrice attenta di una brillante satira che, oltre a parodiare il linguaggio scientifico, è ricca di frasi idiomatiche e giochi di parole.

Finirà nel deserto algerino

Il testo, dalla struttura frammentata in capitoli brevi e a volte brevissimi, va senz'altro collocato tra i numerosi apocrifi prodotti da Aub, «falsario» eccezionalmente creativo e meticoloso, ma soprattutto capace di combinare l'intenzione ludica con l'ansia di giustizia e l'etica ferma e coerente che connotano i suoi scritti e la sua vita: nessuno dei suoi «falsi» è un gioco fine a sé stesso, e tutti sono orientati da un pensiero critico di tagliente lucidità.

A differenza di *Jusep Torres Campalans*, monografia su un immaginario pittore catalano che nel 1958 convinse critici e lettori della sua esistenza, e delle magnifiche *Antología traducida*, del 1963, e *Imposible Siná* (raccolta di lettere e poesie attribuite a caduti arabi e israeliani nella guerra dei Sei Giorni), *Il manoscritto del corvo* rinuncia all'inganno, reso impossibile dall'identità del narratore. È infatti un corvo di nome Jacobo a osservare e descrivere l'esistenza degli internati nel campo di Vernet, nella Francia sud occidentale – dove lo scrittore fu rinchiuso nel 1940, in quanto

«pericoloso rivoluzionario», prima di essere trasferito in quello di Djelfa, nel deserto algerino –, per elaborare un trattato da proporre all'Accademia Corvina.

Anche nel lungo racconto «Gennaio senza nome» (Nutrimenti, 2017) Aub aveva fatto ricorso a un narratore non umano, un albero che assiste attonito alla *retirada* dei repubblicani spagnoli dopo la caduta di Barcellona. Il suo tono drammaticamente sommo, però, è ben diverso da quello spassionato e «scientifico» di Jacobo, che esclude ogni cedimento al patetismo, all'autocommiserazione o alla retorica, sottraendo il testo alle trappole della pura testimonianza e accrescendo in questo modo il vigore della

denuncia. Sono lo straniamento e l'ilarità suscitati dalla voce del corvo, che raccoglie materiali, fa ipotesi e cita le dotte opinioni di altri corvi scienziati, a consentire la presa di distanza necessaria per trasferire nel territorio della finzione una realtà dolorosa e vissuta dall'autore in prima persona, trasformandola in letteratura.

Per Jacobo, Vernet riassume ed esemplifica l'assurdo comportamento della specie umana (paragonabile, sostiene, soltanto ai lombrichi, e incapace di vivere in armonia con sé stessa e col mondo), soggetta a norme insensate che la rendono schiava di un sistema burocratico basato su infiniti documenti e le impongono il concetto di frontiera, qualcosa che non esiste e che gli uomini difendono come se fosse reale, uccidendosi a vicenda in suo nome.

Pur tra conclusioni improbabili e interpretazioni paradossali (Vernet, per esempio, viene considerato da Jacobo un luogo di istruzione dove si forgiavano con durezza «i migliori»), tutto ciò che il narratore riferisce è reale, a cominciare dal campo, frutto delle misure repressive del governo di Edouard Daladier, che anticiparono quelle del collaborazionismo di Vichy. E reali sono i prigionieri stipati là dentro, antifascisti, rifugiati, esuli, ex combattenti delle brigate internazionali (insomma gli stranieri, i profughi, gli altri, come nel nostro presente), come reali sono il poco cibo, le temperature estreme, il lavoro coatto, i maltrattamenti e le torture. Perfino Jacobo è autentico, perché un corvo addomesticato si ag-

girava davvero tra le baracche, come testimonia un altro scrittore internato, Arthur Köstler, nel suo «Schiama della terra», e come lo stesso autore suggerisce nella dedica «a coloro che conobbero di persona Jacobo nel campo del Vernet, e non sono pochi».

Il libro, del resto, nasce dai taccuini di Aub che durante la prigionia non smise mai di praticare la scrittura come forma di resistenza e, una volta stabilito in Messico, trasformò gli appunti sull'internamento nel *Manoscritto*, apparso nel 1950 in «Sala de espera», la rivista «privata» in cui riuniva i suoi scritti ancora senza editore, e inserito cinque anni dopo nella raccolta *Cuentos ciertos*.

Come in tutti i suoi apocrifi, anche qui l'autore si serve di minuziosi paratesti: frontespizio, prologo, note, una tabella di corrispondenza tra i segni della lingua corvina e il castigliano e una sorta di indice biografico dei prigionieri (alcuni dei quali compaiono come personaggi in altre sue opere «concentrazionarie»), il tutto affidato a due figure fittizie, il curatore J.R. Bululú e il traduttore Aben Máximo Albarrón. Un tempo prigioniero a Vernet, Bululú spiega nel prologo come si è imbattuto nel manoscritto e inaugura le allusioni con cui si fa appello a un lettore colto e complice: non solo si chiamava bululú l'attore che durante il *siglo de oro* recitava tutte le parti in commedia (come Aub, nascosto dietro maschere diverse), ma il termine contiene anche la parola *bulu*, ovvero «falsa notizia». Il classico *topos* del testo casualmente ritrovato e tradotto da una lingua arcana rimanda poi al *Don Chisciotte*, in cui Cervantes finge di recuperare un manoscritto in arabo.

Amaro e esilarante

Proseguendo nell'intreccio sapiente tra realtà e finzione, il curatore dedica infine un ringraziamento a *monsieur Roy*, ossia Henry Roy, ministro dell'Interno e membro del governo socialista che aveva riservato un trattamento inumano ai rifugiati spagnoli. Jacobo esprime inoltre un giudizio derisorio su La Fontaine, autore del celebre *Il corvo e la volpe*, citato con disprezzo come esempio di stupidità e crassa ignoranza.

Ed è a questo punto che ci rendiamo conto di come il *Manoscritto* sovverbia e ribalti i codici della favolistica, in cui gli animali sono altrettante allegorie di vizi e virtù umane; il corvo, infatti, studia il microcosmo del campo per ammonire i suoi simili a non commettere gli stessi errori di creature tanto primitive e irrazionali: uno scambio di ruoli che trasforma definitivamente il *Manoscritto* in un apologo amarissimo ed esilarante.



Jusep Torres Campalans (Max Aub), *Gallina ciega*, 1956-1965 (ca.), Madrid, Museo Reina Sofia; Aub scrisse il romanzo eponimo come una fittizia biografia dell'inesistente artista catalano, *Jusep Torres Campalans*, includendo nella prima edizione un catalogo di opere realizzate in realtà da lui, tra le quali questa «Gallina ciega», che con altre è stata acquisita dal Reina Sofia in occasione di una mostra dedicata nel 2003 all'arte di «Campalans». La *gallina ciega* darà il nome infine a uno dei libri più personali di Aub: appassionata raccolta di memorie, del 1971, degli anni trascorsi in Spagna

«LA FAMIGLIA», DA LA NUOVA FRONTIERA

Panopticon da corridoio: Sara Mesa, una versione del focolare domestico

di FEDERICA ARNOLDI

Luogo significativo per l'immaginario domestico, insieme varco e limite, zona di passaggio e collegamento fra tutte le stanze, il corridoio è lo spazio dal quale veniamo introdotti nel romanzo dell'autrice spagnola Sara Mesa, *La famiglia* (traduzione di Elisa Tramontin, La Nuova Frontiera, pp. 224, € 17,50), che la voce narrante intenta a guidarci all'interno della casa

chiama «centro geografico e frontiera». Accedere alle stanze è prerogativa di pochi, gli altri restano in corridoio, la zona franca dove attendere il permesso di muoversi negli ambienti chiusi in cui si consuma la misteriosa intimità altrui.

Se a quanto ha scritto la storica francese Michelle Perrot, «la camera è una scatola», inscatolati dentro un sistema panottico il cui centro sono le mura domestiche appaiono, per l'appunto, i protagonisti del romanzo: Padre e Madre – più funzioni che individui – tre fi-

gli e una nipote adottata.

Il «Progetto» – come i genitori chiamano il nucleo familiare cui hanno dato vita – ha come «fine ultimo» il «progresso sociale» e come tramite la riproduzione. Allevare i figli in un agio dotato di sobrietà comporta uno stile di vita equilibrato, rispettoso, e sintetizzabile nel motto «collaborazione, partecipazione, generosità, calma». Per Padre «non è ammissibile che ognuno badi solo ai fatti propri», così come non è accettabile l'idea che un componente della famiglia chiuda il

suo diario con un lucchetto, perché nessuno dovrebbe «covare dei segreti».

L'idea che i genitori hanno della comunità familiare è alla fin fine carceraria, così come lo «spirito collettivo» cui si appella Padre si consolida attraverso l'isolamento, e il suo modo di intendere la partecipazione all'esistenza dei propri cari condanna tutti a una cheta infelicità. Ma le sofferenze, come le perdite d'acqua, prima o poi affiorano e macchiano i muri del fortino: a proposito di Madre, «la gente diceva: le è venuta la malinconia». Nella lunga tradizione dei personaggi femminili del diniego è possibile trovarle un'antenata nella Catherine Earnshaw di *Time tempestose*, allettata e sopraffatta dalle decisioni altrui.

I figli sono l'altro epicentro

della narrazione: nelle pagine dedicate al quindicesimo compleanno del primogenito Damián, forse le più amare, appaiono sulla scena delle anatre, galleggianti sullo stagno del parco in cui il ragazzo si rifugia dopo il primo dei suoi tanti fallimenti. Il tempo di immaginarlo lì solitario e viene in mente per associazione Holden Caulfield, anche lui rappresentato al parco a guardare le anatre: hanno pressappoco la stessa età e qualcuno cui rendere conto che li aspetta.

Ma mentre il personaggio di Salinger cerca di ritardare il più possibile il momento in cui dovrà rincarare, Damián torna subito al nido, palesando un desiderio di libertà che ha scarso raggio d'azione e la resa pressoché immediata alla vita che gli viene imposta.

L'intreccio è composto da un andirivieni di frammenti narrativi dai quali emerge il tragitto maldestro e irregolare dei ragazzi verso la conquista del proprio sé. Refrattaria a rivelarsi nella sua interezza, la quotidianità di questi personaggi oscilla fra la rappresentazione implicita di un ordine sul punto di esplodere e quella di un ammasso di detriti provenienti da qualcosa che è già esploso.

Gandhi, esempio di convivenza tra nemici, è la figura cui, grazie all'ironia di Mesa, Padre, che ne porta un'immagine sempre con sé, si ispira; mentre precetti e slogan funzionano da impalcatura a sostegno di un mondo fittizio, che trova in un'integrità di facciata il suo nucleo di presentabilità morale.