

Bagattelle
testi iberici in traduzione

19

collana diretta da Federica Cappelli e Giulia Poggi

comitato scientifico

José María Micó, Universidad Pompeu Fabra (Barcellona)

Tommaso Scarano, Università di Pisa

Pietro Taravacci, Università di Trento

Ramón J. Sender

Requiem per un contadino spagnolo

Traduzione, studio e note di
Angela Moro



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Questo volume è stato pubblicato con una sovvenzione
del Ministero dell'Istruzione, Cultura e Sport della Spagna
Subvenciones para el fomento de la traducción en lenguas extranjeras 2024*



Titolo originale:

Réquiem por un campesino español

© 1960 by Ramón J. Sender.

This edition is published by arrangement through International Editors and Yañez' Co.

© Copyright 2025

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677237-4

Introduzione

1. *Liturgia dell'assenza*

Un prete aspetta l'inizio di una messa. Lì accanto, un fascio di rami d'ulivo, ormai secchi. Un chierichetto cammina avanti e indietro. Fuori qualcuno spazza la strada. Una cavalletta tenta di liberarsi da un arbusto. Un puledro nitrisce nella piazza di un villaggio sperduto.

Questi elementi, così semplici e nitidi, sono sufficienti a Ramón J. Sender per avviare il racconto di un drammatico frangente della storia spagnola. La prosa sobria, ma mai scarna, di una delle voci letterarie più significative del Novecento riscatta ogni frammento dall'indeterminatezza: veniamo dunque a sapere che il sacerdote, Mosén Millán, è arrovellato dal senso di colpa per aver consegnato agli aguzzini Paco del Mulino, giovane contadino del paese e suo accolito, della cui morte ricorre il primo anniversario. La messa è una messa da *requiem*, a cui Mosén Millán si augura possano partecipare amici e parenti per onorare la memoria del defunto. Eppure, l'attesa del prete cede via via il passo alla presa di coscienza che la chiesa rimarrà vuota, in segno di silenziosa, e per questo ancor più efficace e vigorosa, protesta; mentre gli unici a comparire e a voler pagare la funzione saranno proprio i tre ipocriti rappresentanti delle famiglie agiate che tanto avevano avversato le iniziative di giustizia sociale di Paco, fino a esserne i mandanti della morte.

In un prologo che non arrivò mai a essere pubblicato, intitolato “No hay letras en España” (1953)¹, Germán Arciniegas, saggista e politico colombiano, constatava

¹ ‘In Spagna non ci sono lettere’, con un aperto riferimento alla censura allora vigente del regime franchista. Tutte le traduzioni, se non diversamente specificato, sono mie.

Da quel che possiamo giudicare, negli ultimi vent'anni non è stato scritto in Spagna nessun romanzo grande o piccolo che possa eguagliare in profondità o in semplicità questo racconto minimo in cui è raffigurata tutta la grandezza e la miseria della Spagna e del mondo, senza altro tema che le rievocazioni che fa dalla seggiola della sua sacrestia un prete di paese, che per una debolezza qualsiasi consegnò nelle mani di assassini politici il ragazzo più aperto, più generoso, più puro del paese. Il prete vuole dir messa per la salvezza della sua anima. Suonano le campane e non arriva nessuno. Mentre non arriva nessuno, lui ricorda. Questo è tutto. Il resto è niente².

Requiem per un contadino spagnolo si sostiene pertanto su due perni di segno passivo; su due vuoti intangibili e inaccessibili da cui sgorga la narrazione: l'assenza e l'attesa. Due costanti tematiche, ma anche strutturali ed ermeneutiche, della poetica di Sender. Oltre all'assenza dei compaesani e a quella – per antonomasia – di Paco, anche la guerra è narrata non nel luogo in cui si svolge, non in presa diretta, ma dal luogo e dal tempo in cui è assente. D'altro canto, il filo diegetico principale si dipana nel segno della staticità, dell'impaziente attesa di Mosén Millán che, facendosi crescente, impregna ogni pagina e mette in tensione la storia. L'attesa, da intendersi come assenza di azione, domina quindi un presente inerte. Mosén Millán rimane seduto e immobile nel limbo della sacrestia fino al momento finale, coincidente con l'inizio della messa.

Nel frattempo, abituato al rodato automatismo che gli consente di recitare le preghiere pur pensando ad altro, Mosén Millán sgrana, rievocandoli in sequenza diacronica, gli episodi più salienti della vita di Paco: la fredda mattina in cui lo aveva battezzato; la sua prima comunione; qualche marachella da bambino quando era diventato chierichetto; la visita a un moribondo che viveva nelle grotte al limitare del paese; il fidanzamento e il matrimonio con Águeda; le elezioni municipali che avevano visto Paco ricoprire la carica di consigliere comunale, fino allo scoppio della guerra e alla delazione del nascondiglio in cui Paco aveva trovato riparo per sfuggire ai suoi persecutori. È trascorso appena un anno dalla morte del giovane, ma la distanza sembra ben più remota e l'effetto di lontananza ne magnifica il ricordo, conferendogli i caratteri del mito. L'accurata orchestrazione di piani temporali, differenti ma complementari, si articola in una serie

² G. Arciniegas, "No hay letras en España", in *El Tiempo* (Bogotá), ottobre 1953, s.p.

di “proiezioni radiali”, per dirla con Peñuelas³, uno dei primi studiosi dell’opera senderiana. Questi squarci analettici, lunghi dall’essere dispersivi, agglutinano il testo in un’unità da tragedia classica.

Tragico, anzi, elegiaco, è il motore immobile che pulsa nell’opera: la guerra civile spagnola, seppur mai esplicitata come preciso riferimento storico, e le sue mortifere conseguenze. L’innominato paese rurale in cui è ambientata la vicenda è livido, stretto in un silenzio attonito⁴. In quanto lettori, veniamo collocati in una dimensione temporale di attesa, corrispondente al tempo effettivo di lettura; una dimensione che risulta doppiamente sospesa: dopo le conseguenze della guerra, ma prima della celebrazione della messa; un tempo di raccoglimento che diviene propizio per fare memoria. Ecco spiegato il titolo: non tanto la messa da *requiem* in sé, quanto l’autentica azione di ricordare, da parte di Mosén Millán e, per estensione, anche di qualsiasi lettore compartecipe, ‘un’ contadino spagnolo, uno qualsiasi, Paco e, oltre a lui, le troppe vittime anonime della guerra. Attraverso la lettura e mediante l’atto stesso di leggere ci opponiamo a quella messa, condividendo la stessa muta accusa del villaggio, mentre contribuiamo a custodire la verità dei fatti e il ricordo dei defunti.

2. Lo schema della guerra civile

Requiem per un contadino spagnolo è un romanzo breve, genere che si colloca nel fertile interstizio tra romanzo e racconto, capace di distillare la propria essenza all’interno di un perimetro al contempo denso di avvenimenti e terso nella loro selezione. Una forma narrativa particolarmente congeniale alla cifra stilistica di Sender, autore di svariate raccolte di racconti e alcuni romanzi brevi. È, del resto, lo stesso Sender a scrivere a Joaquín Maurín che “la sobrietà dà forza allo stile e che vale molto di più ciò che si suggerisce di ciò che si dice esplicitamente”⁵.

³ M.C. Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, p. 145.

⁴ Rifacendosi a spie lessicali e a un’unica, esplicita, indicazione (“Il paese si trovava vicino al confine con Lerida e i contadini a volte usavano parole catalane”, p. 39) è tuttavia possibile circoscrivere geograficamente il villaggio nella zona aragonese al confine con la Catalogna.

⁵ Come Sender, anche Joaquín Maurín era sia originario di Huesca, in Aragona, sia esule negli Stati Uniti, dove aveva fondato la American Literary Agency (ALA), che

Composto ad Albuquerque nel 1952 in appena una settimana, *Requiem per un contadino spagnolo* vide la luce l'anno successivo in Messico per i tipi della casa editrice Aquelarre, allora diretta da José Ramón Arana, che condivideva con Sender non solo i natali in Aragona, ma anche la dolorosa esperienza dell'esilio dalla Spagna, a causa della dittatura franchista⁶.

Il titolo originale di questa prima edizione coincideva con il nome del sacerdote – *Mosén Millán* –, ma venne in seguito volto in *Réquiem por un campesino español*, che aveva il vantaggio di risultare maggiormente trasparente per il pubblico internazionale, in particolare nordamericano, a cui si rivolgeva⁷. È del 1960, infatti,

si occupava di diffondere l'opera letteraria e giornalistica di prestigiosi autori spagnoli e latinoamericani, in gran parte esuli. Maurín funse da autentico *factotum* nell'esistenza letteraria di Sender, oltre a essere stato il fondatore, con Andrés Nin, del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista). I due intrattennero una copiosa corrispondenza, da cui è tratta la citazione che ho riportato, proveniente da una lettera del 2 luglio 1971, cfr. F. Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender – Joaquín Maurín (1952-1973)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995, p. 695.

⁶ Arana è a sua volta autore della raccolta di racconti *El cura de Almuniaced* pubblicata da Aquelarre nel 1952, in cui il protagonista è un sacerdote, Mosén Jacinto. La contiguità temporale delle due opere fa supporre quantomeno un'influenza reciproca, se non l'esistenza di una tendenza letteraria incentrata sulla figura di un prete tormentato dai dilemmi morali durante la guerra civile e sulla rappresentazione tutt'altro che monolitica dell'istituzione ecclesiastica. Cfr. anche O. Pueyo Dolader, "Mosén Jacinto y Mosén Millán: dos curas de aldea en la guerra civil", in *Turia: Revista cultural*, 121-122, 2017, pp. 351-366.

⁷ Il romanzo breve era stato inizialmente concepito per fare parte di una collana di *short stories* secondo un piano editoriale dei professori Edward R. Mulvihill e Roberto G. Sánchez, di Madison (Wisconsin), che avrebbe accolto anche racconti di Miguel de Unamuno e Ramón Pérez de Ayala. Il progetto non vide però mai la luce. Cfr. anche J. Uceda, "Consideraciones para una estilística en las obras de Ramón J. Sender", prólogo a Sender, R.J., *Réquiem por un campesino español*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1968, pp. 5-28. L'itinerario editoriale dell'opera, piuttosto convulso, è stato ricostruito da C.L. King, *Ramón J. Sender. An Annotated Bibliography, 1928-1974*, Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1976, pp. 13-14 e da E. Espadas, *A lo largo de una escritura. Ramón J. Sender. Guía bibliográfica*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002, pp. 24-27. Tra le edizioni più degne di nota, si possono ricordare quella del 1961 presso la casa editrice Proyección di Buenos Aires, che ne consacrò la diffusione internazionale; l'edizione del 1974 per i tipi della barcellonese Destino fu la prima a essere pubblicata sul suolo spagnolo e costituì la base di tutte le successive. Nel panorama delle svariate riedizioni, si segnalano le più recenti: quella del 1998 sempre per Destino, con prologo e commento di Francisco Caudet; l'edizione per Austral pubblicata nel 2010 con introduzione di Antonio A. Gómez Yebra, con regolari ristampe fino al 2022, e quella prologata da Ignacio Martínez de Pisón, uscita nel 2021 presso Destino. Nel 2025, una nuova edizione di *Réquiem por un campesino español* è stata pubblicata,

l'edizione bilingue, in castigliano e in inglese, della newyorkese Las Américas⁸. Tuttavia, il cambio di titolo, con la relativa apposizione dell'aggettivo *español*, non risponde solo alla necessità di adeguarsi a un destinatario per nulla avvezzo al regionalismo aragonese *mosén* – corrispondente al nostro 'don', appellativo riferito abitualmente ai sacerdoti –, ma implica anche una significativa transizione da un fuoco all'altro dell'ellisse simbolica della struttura narrativa, geometrica nella sua precisione⁹. Da una focalizzazione esclusivamente incentrata sul dramma di coscienza di Mosén Millán¹⁰ si passa a una disamina di più ampio respiro che abbraccia la tragedia non del solo protagonista Paco – da qui forse la scelta di non operare una mera sostituzione onomastica – ma di un qualsiasi contadino spagnolo¹¹.

assieme a *Imán* e a *Mr. Witt en el Cantón*, dalla Biblioteca Castro della Fundación José Antonio de Castro, a cura di Juan Carlos Ara Torralba.

⁸ R.J. Sender, *Réquiem por un campesino español / Requiem for a Spanish Peasant*, preface by M.J. Bernadete, English translation by E. Randall, New York, Las Américas, 1960.

⁹ Su questo cambio prospettico, si veda J.-C. Mainer, "La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender", in *Papeles de Son Armadans*, 161, 1969, pp. 116-132. Mainer ipotizza che sulla scelta del secondo titolo abbia influito anche il contatto americano con William Faulkner e il suo romanzo dialogato *Requiem for a Nun* (1950), cfr. J.-C. Mainer, "El territorio de la infancia y las fuentes de la biografía senderiana", in *III Curso sobre Lengua y Literatura de Aragón (siglos XVIII-XX)*, ed. de J.M. Enguita Utrilla, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994, pp. 139-160.

¹⁰ A questo proposito, è significativo notare che la prima traduzione italiana dell'opera si intitola *Lattesa di Mosén Millán*, ricalcando da vicino la versione del 1953. Cfr. R.J. Sender, *Lattesa di Mosén Millán*, trad. e postfazione di M.S. Malossi, Genova, Marietti, 1986. Di contro, per questa traduzione abbiamo optato per una resa traduttiva più fedele alla seconda formulazione, anche sulla scorta delle osservazioni di Rosa Rossi, che qualifica come "scelta assai discutibile" il titolo della traduzione del 1986, proponendo, nel capitolo che dedica a Sender, il titolo di *Requiem per un contadino spagnolo*, cfr. R. Rossi, *Breve storia della letteratura spagnola. Dalla fine del Medioevo ai poeti degli anni '90*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 203-204.

¹¹ Un'analogia modifica in senso universalizzante riguarda il titolo di un altro celebre romanzo di Sender: l'iniziale *El lugar del hombre* (1939) divenne nel 1958 *El lugar de un hombre*, con l'eloquente sostituzione dell'articolo da determinativo a indeterminativo. Anche qui, la riflessione sul destino del protagonista Sabino è trascesa in quella sulle costanti dell'essere umano, sui biechi meccanismi di condanna e di emarginazione, sul senso di colpa e sui tentativi di espiazione; temi rinvenibili in *Requiem per un contadino spagnolo*. Segnalo la più recente edizione dell'opera, R.J. Sender, *El lugar de un hombre*, prólogo de D. Pini, Zaragoza, Editorial Contraseña, 2024. Anche in questo caso, Pini suppone che nella scelta della variante possa aver influito la traduzione inglese, *A Man's*

Intervistato da Marcelino Peñuelas, Sender sostiene che *Requiem* “è semplicemente lo schema di tutta la nostra guerra civile”¹²; una definizione limpida, che ne consacra il valore di *summa* narrativa e che lascia trasparire, quasi per esalazione, la posizione del narratore. Con una scrittura sommessa, dal temperamento neutro, mai disperato, solo in parte placato dalla distanza spaziale e temporale dagli avvenimenti narrati, Sender espone i fatti senza giudizi recriminatori, offrendoli come precipitati oggettivi e scegliendo di non adornarli con glosse esplicative o descrittive. L'autore rifugge dalla retorica proiettando la materia narrativa in un orizzonte assoluto, metafisico.

Una tendenza alla rastremazione sicuramente conciliata dalla narrativa breve, ma affinata a tal punto che l'ambiente e le vicende affiorano in modo spontaneo, “per inferenza”¹³.

Come se si trattasse di un fatto tra i tanti, senza lacerazioni apparenti nel fluire della narrazione, veniamo a sapere che

Un giorno del mese di luglio, la Guardia Civile del villaggio partì con l'ordine di concentrarsi – stando a quel che dicevano – in un determinato luogo dove si stavano radunando le forze di tutto il distretto. I consiglieri sentivano una certa minaccia nell'aria, ma non riuscivano a capirne di più.

Arrivò in paese un gruppo di signorini con manganelli e pistole. Sembravano persone di poco conto e alcuni cacciavano grida isteriche. Non si era mai vista gente così spudorata (p. 71).

È il luglio del 1936 e la guerra civile è appena iniziata. Al tempo trasognato di una quieta comunità rurale, cadenzata dal calendario agricolo, si sostituisce quello precipitoso del conflitto. “Non ho pensato ad altre dimensioni che non fossero l'espressione letteraria diretta di un problema relativo a un villaggio” – continua Sender – “il problema ha conseguenze sociali, che esalano da sole, come la foschia esala da un paesaggio umido, questa volta umido di sangue”¹⁴. Un paesaggio impregnato di sangue, quello di *Requiem*, raccontato con parole selezionate, misurate, lontane dal clamore e dal pieti-

Place (1940). Cfr. D. Pini, prólogo a Sender, R.J., *El lugar de un hombre*, Zaragoza, Editorial Contraseña, 2024, pp. 9-46, p. 19.

¹² M.C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., p. 131.

¹³ M.C. Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, cit., p. 148.

¹⁴ M.C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., p. 132. “Una poesia di sangue, sublimata, bellissima” è la definizione che ne dà Castillo Puche. Cfr. J.L. Castillo-Puche, *Ramón J. Sender: el distanciamiento del exilio*, Barcelona, Destino, 1985, p. 70.

smo. Scegliendo di non inserire coordinate specifiche, di fare del 'qui' un 'ovunque e dell' 'adesso' un' eternità¹⁵, Sender ci avverte che una tragedia simile è estrapolabile dal contesto spagnolo degli anni Trenta e che può accadere in qualsiasi luogo e in ogni tempo: "l'unica maniera di rendere universale il trattamento letterario della violenza è localizzarlo", dice¹⁶. Questo studiato effetto di trascendenza è ottenuto dunque per paradosso: la ricerca del caso particolare – la vita di un contadino come tanti – universalizza la narrazione e la mitizza.

3. Con l'intensità dei fuochi nascosti

Nel prologo all'edizione del 1960, Mair José Bernadete scrive che lo stile austero dell'autore "arde con l'intensità dei fuochi nascosti"¹⁷: un'immagine che ben condensa anche un'esistenza schiva, attraversata da lutti indelebili, da abbandoni irrevocabili e da solitudini a volte agognate ma non per questo meno sofferte, da baratri in cui spesso palpita lo spettro del suicidio e crepitano le luci dei ricordi. José-Carlos Mainer definisce Sender "un essere solitario e contraddittorio: forse le due forme più tipiche di esistenza nel XX secolo"¹⁸. Le sue coordinate biografiche attraversano infatti il Novecento nel segno del particolare e dell'universale. "È stato più intrinsecamente internazionale dei suoi coetanei poetici, eppure, al tempo stesso, era più visceralmente spagnolo di molti di loro"¹⁹, chiosa Meregalli in riferimento alla difficile collocazione dell'autore in una corrente letteraria.

¹⁵ Cfr. F. Carrasquer, *Sender en su siglo: antología de textos críticos sobre Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, p. 451. Sulla ricerca di universalità in Sender è di imprescindibile consultazione anche P. Collard, *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*, Gent, Rijksuniversiteit te Gent, 1980, pp. 141-146.

¹⁶ M.C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., p. 207.

¹⁷ M.J. Bernadete, "Ramón Sender. Chronicle and Dreamer of a New Spain", prólogo a Sender, J.R., *Réquiem por un campesino español / Requiem for a Spanish Peasant*, New York, Las Américas, 1960, pp. VII-XXIX, p. XXVIII.

¹⁸ J.-C. Mainer, "Introducción", *Actos celebrados por el Gobierno de Aragón con motivo del Centenario de Ramón J. Sender*, Centro Virtual Cervantes, 2001 <<https://cvc.cervantes.es/actcult/sender/introduccion.htm>>.

¹⁹ F. Meregalli, "Sender en la literatura de su tiempo", in *Revista de literatura*, 94, 1985, pp. 151-166, p. 156.

Sender muore nel 1982 a San Diego, in California, dopo più di quarant'anni di esilio americano. Le sue ceneri vengono disperse nel Pacifico, a diecimila chilometri di distanza da Alcolea de Cinca, il villaggio in provincia di Huesca, in Aragona, dove era nato nel 1901. La tappa giovanile da giornalista e reporter, l'esperienza militare nella disastrosa guerra in Marocco negli anni Venti, la partecipazione alla guerra civile e la perdita, in quel conflitto e a pochi mesi di distanza, della moglie Amparo Barayón e del fratello Manuel, entrambi fucilati dai nazionalisti, la fuga in esilio con i figli ancora piccoli, prima in Francia, poi a New York, in seguito in Messico e successivamente in varie città degli Stati Uniti, tracciano il ritratto di un essere umano in perpetuo movimento, quando non in fuga, tormentato dal senso di colpa dei sopravvissuti e sostenuto forse solo da un principio di indipendenza e di disobbedienza ai dogmi precostituiti²⁰.

L'esilio è infatti il terreno in cui accogliere la disillusione e lasciar decantare la militanza degli anni in Spagna, con l'adesione prima alle fila anarchiche e poi a quelle comuniste, sempre alla ricerca di un'affiliazione politica efficace per propugnare i suoi ideali di giustizia sociale e di equità.

In America, Sender riesce a far compenetrare l'essenza aspra e selvaggia dell'Aragona con lo scrutinio²¹ di quei nuovi mondi che lo accolgono e lo respingono. Lo fa non senza ripensamenti, inversioni di rotta, alterne fortune, mantenendo però sempre saldo un nucleo fondativo, Sender direbbe 'ganglionare': la memoria istintiva, tellurica dell'Aragona, "il repertorio di valori più semplici e primari della gente della mia terra", che gli infondono una "sicurezza d'origine"²².

Ma l'esilio si traduce anche in un avamposto privilegiato da cui interrogare la Spagna costretta nel gioco della dittatura, accettando

²⁰ Per una ricostruzione biografica dettagliata sono fondamentali gli studi di J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002 e di D. Pini, *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994. A Jesús Vived Mairal (1932-2018), giornalista, musicista, sacerdote e saggista spagnolo, è dedicato il romanzo. Nato a Huesca come Sender, era legato allo scrittore da un profondo vincolo di amicizia.

²¹ Cfr. il capitolo "Sintónico Sender" in F. Carrasquer, *Sender en su siglo: antología de textos críticos sobre Ramón J. Sender*, cit., pp. 449-459.

²² Entrambe le citazioni sono tratte dal prologo di una delle sue opere più celebri, *Los cinco libros de Ariadna* (1957, New York, Ediciones Ibérica), rispettivamente alle pp. IX e XIV.

con graduale rassegnazione che il ritorno in patria è impossibile, o possibile – solo tardivamente – in forme temporanee ed edulcorate; a patto che gli intellettuali spuntino le armi della lotta politica.

Nonostante la diffusione in Spagna di *Requiem per un contadino spagnolo* fosse stata proibita, l'opera circolava clandestinamente negli ambienti dissidenti già dagli anni Sessanta ed era considerato un libro di culto, a suo modo sacro, iconico, una pietra miliare della letteratura sulla guerra civile. Dal canto suo, il regime franchista, proprio nel giro d'anni concomitanti con la sua pubblicazione, affrontava uno snodo di cruciale riassetto dopo una fase di chiusura autarchica²³.

La pubblicazione del romanzo, senza alcuna concessione alla censura, divenne vera e propria condizione e merce di scambio per negoziare i termini di un soggiorno in Spagna di Sender, la cosiddetta *operación retorno*, un anno prima che morisse Franco, nella primavera del 1974, mediata soprattutto dal giornalista e scrittore José Luis Castillo-Puche. Nel quadro di una parziale e sempre interessata ammissione di opere scritte da esuli repubblicani in una fase ormai finale del franchismo, *Requiem* era infatti l'ultimo romanzo di Sender non ancora pubblicato. Significative, a tal proposito, le parole con cui il censore, Luis Martos Lalanne, accompagna il verdetto di respingimento della pubblicazione dell'opera nella relazione di censura datata 15 novembre 1974:

In buona sostanza, il romanzo descrive la repressione condotta in un villaggio da parte dei falangisti all'inizio della guerra di Liberazione. Sebbene non si citi la parola 'falangisti' ma 'signorini', il ritratto è talmente chiaro da non lasciare alcun dubbio. E presenta questa repressione come una serie di omicidi incontrollati.

È indubbiamente un libro avverso al regime, cosa logica considerata la posizione politica di Sender e il momento in cui è stato scritto. Ma il fatto che sia un romanzo aggrava maggiormente il carattere contrario al regime del libro,

²³ Il 9 aprile del 1963 Maurín scrive a Sender “sono persuaso del fatto che non appena inizierai a ‘entrare’ in Spagna – in questa seconda Spagna –, riceverai un’acoglienza maggiore di quanto ti aspetti. L’importante è ‘entrare’; cioè trovare un editore che pubblichi qualcosa di tuo successivo alla guerra civile. Una volta che la cosa sarà avviata, si produrrà una specie di invasione. La nuova generazione spagnola – come quella russa – è stanca di una letteratura tangenziale, concessa, e vuole qualcosa di nuovo, che, per di più, sia spagnolo fino al midollo. Non è lontano il giorno in cui si pubblicherà *Mosén Millán*, e le ristampe si moltiplicheranno”, cfr. F. Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender – Joaquín Maurín (1952-1973)*, cit., p. 509.

perché gli dà un accento generale. Chi lo legge avrà l'impressione che questo regime, all'inizio, sia stato solo una ribellione condotta da un gruppo di signorini omicidi²⁴.

È utile soffermarsi sul binomio individuato dal censore tra il genere letterario, il romanzo, e la segnalata gravità derivante da quel carattere 'generale' che innerva la narrativa di Sender e ne fa funzionare i meccanismi di universalità e specificità in entrambe le direzioni. Se il *casus* particolare di Paco del Mulino, grazie alla sua letterarietà, può assurgere a mito, è vero anche l'opposto: il romanzo, in quanto opera letteraria, non si riduce a restituire un'innocua leggenda rurale, ma denuncia la specificità nazionale a cui il censore dava la caccia. In virtù di ciò riusciamo infatti a capire che quegli anonimi signorini giunti in paese in un casuale giorno di luglio non sono altro che i falangisti.

Il veto di Martos Lalanne verrà tuttavia sospeso e poi rimosso qualche mese dopo il viaggio in Spagna di Sender. Quando il regime volgeva ormai al tramonto e la Spagna dittatoriale costituiva un indifendibile anacronismo storico in un contesto europeo ormai ampiamente democratico, la figura di Sender venne sfruttata come esempio di intellettuale redento, di "eroe stanco"²⁵, ripulito dagli antichi fervori rivoluzionari e, anzi, lieto dell'invito in patria da parte di un *establishment* desideroso di dare di sé un'immagine conciliante e benevola nei riguardi dei vecchi nemici. In realtà, sappiamo che questa versione deideologizzata dell'autore non corrisponde alla verità dei fatti. *L'operación retorno* era una precisa manovra del regime, che individuò nell'indipendenza di pensiero dell'anziano e disilluso Sender, ormai refrattario a riconoscersi in una specifica dottrina politica, il fulcro su cui far leva per dimostrarsi magnanimo verso un'intera categoria di esuli²⁶.

²⁴ Questo *informe de censura* è conservato presso l'Archivo General de la Administración (AGA), ad Alcalá de Henares (03.050 73/04468 expediente n. 11887-74).

²⁵ 'Héroe cansado', secondo una felice espressione di José-Carlos Mainer, cfr. J.-C. Mainer, "El héroe cansado: Sender en 1968-1970", in *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, ed. de J.C. Ara Torralba y F. Gil Encabo, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, pp. 27-44.

²⁶ Il viaggio venne patrocinato dalla Fundación General Mediterránea, vincolata all'appoggio finanziario dell'Opus Dei. Con questi ritorni calcolati e privi della dissidenza espressa dall'esilio, il regime gettò le basi per la costruzione di un canone letterario nazionale parziale, amputato delle sue componenti più interessanti, che solo in anni recenti si

In ogni caso, Sender pose come condizione al viaggio proprio la rimozione delle restrizioni censorie alle sue opere non ancora pubblicate. Si trattava, com'era ovvio, dei suoi scritti più incisivi, vibranti e riusciti: oltre a *Réquiem por un campesino español*, anche *El lugar de un hombre*, *El rey y la reina* e *El verdugo afable*. A dichiararlo, appena atterrato a Barcellona il 24 maggio 1974, fu lo stesso autore in un'intervista al quotidiano di regime *Arriba*. Dopo aver fatto riferimento alla necessità di effettuare "alcune negoziazioni al cospetto delle autorità spagnole", sottolineava che "l'elemento fondamentale è stato che hanno dato il via libera a quattro miei romanzi rimasti inediti a causa del divieto della censura"²⁷.

Sender, d'altronde, non aveva mai fatto mistero del legame viscerale che lo legava alla storia di Mosén Millán. Pochi anni prima, nel settembre del 1971, intervistato a Los Angeles da Vicente Romero per il giornale *Pueblo*, affermava senza indugi che "di tutte le mie opere, quella che mi è più cara è *Réquiem por un campesino español*. I diritti di pubblicazione sono liberi, perché non potrei mai guadagnare per qualcosa che sento così mio"²⁸.

4. Niente è di troppo e niente manca

Il romanzo che Sender sente così suo è permeato di elementi autobiografici, a cominciare dall'esperienza come chierichetto negli

stanno faticosamente recuperando. La ricostruzione di questi delicati passaggi, non solo politici ed editoriali ma anche ideologici, è stata condotta da M. Abellán, "Una recepción privilegiada de la obra de Sender: la Inspección de libros", in *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, ed. de J.C. Ara Torralba y F. Gil Encabo, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, pp. 431-441 e da F. Larraz nei seguenti studi: *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, specialmente alle pp. 281-297; *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2014 e, assieme a A. Durán Rebollo, "Restos de un boom menor: narrativa, exilio y censura en el campo editorial español. El caso de Ramón J. Sender", in *La resistencia posible. Censura y movimiento editorial en el tardofranquismo (1962-1978)*, ed. de F. Larraz, Gijón, Trea, 2023, pp. 61-84.

²⁷ J. Pérez Varela, "Ramón J. Sender en Barcelona", in *Arriba*, 25 de mayo de 1975, p. 8. Questo articolo è conservato presso l'Archivo General de la Administración (AGA) di Alcalá de Henares (03.050 21/18921 expediente n. 68-3632).

²⁸ V. Romero, "Con Ramón Sender en Los Ángeles. 'Estoy harto de exilio'", in *Pueblo*, 22 de septiembre de 1971, pp. 28-29, p. 29. L'articolo è custodito presso l'Archivo General de la Administración (AGA) di Alcalá de Henares (03.050 21/18921 expediente n. 68-3632).

anni infantili²⁹. Tuttavia, il dato reale è subordinato all'allestimento di un edificio letterario in cui il realismo è essenzializzato, un *realismo de esencias*³⁰, che si stempera in un "effetto di realtà"³¹ per accogliere una punta di mistero.

A farsi portavoce di una versione contrappuntistica dei fatti narrati, un controcanto anche fuor di metafora, è proprio il chierichetto, che svolge il compito che un tempo era stato di Paco e attende con Mosén Millán in sacrestia l'inizio della celebrazione. Va ricordato che *requiem* è anche il termine preposto a designare le composizioni musicali con coro e voci soliste che accompagnano le messe in suffragio. Le sequenze rievocative di Mosén Millán sono dunque alternate alle strofe di un *romance* popolare che raccoglie in chiave epica gli ultimi episodi della vita di Paco, una sorta di *passio* laica sgorgata in modo spontaneo come omaggio al defunto. Il suo è un canto a ritroso e al contrario rispetto alla storia dei vincitori, per rivendicare la storia umile dei vinti; ciò che, a livello metaletterario, compie anche il romanzo in sé³². La messa, commissionata da don Valeriano, da don Gumersindo e dal signor Cástulo Pérez, viene disertata dal villaggio; ma intanto, attorno, si sta recitando il vero *requiem*. Il chierichetto canticchia distrattamente questi stralci, *vox populi* alternativa rispetto alla narrazione ufficiale³³. La composizione metrica, fedele all'impianto del *romance*, tradizionalmente

²⁹ Nell'edizione di *Réquiem por un campesino español* curata da Ignacio Martínez de Pisón si riporta uno stralcio di intervista a Sender in cui confessa che "tutto è partito da quella esperienza da chierichetto. A sette anni le cose restano molto impresse", cfr. I. Martínez de Pisón, "La guerra sin nombre", prólogo a Sender, R.J., *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino, 2021, pp. 5-16 e pp. 101-107, p. 106.

³⁰ Cfr. J. Uceda, "Realismo y esencias en Ramón J. Sender", in Ramón J. Sender *in memoriam: antología crítica*, ed. de J.-C. Mainer, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, pp. 113-125, p. 113.

³¹ Cfr. D. Pini, prólogo a Sender, R.J., *El lugar de un hombre*, cit., p. 24.

³² Cfr. anche P. McDermott, "*Réquiem por un campesino español*: summa narrativa de Ramón J. Sender", cit., p. 379.

³³ Sulla funzione del *romance* come apologia del valore della cultura popolare, caposaldo dell'*ethos* degli esuli, cfr. L. Burgos Ballester, "Las voces de la delación: La cultura popular como lugar de memoria en *El vado* y *Mosén Millán* de Ramón J. Sender", in *Diáblotexto digital*, 13, 2023, pp. 191-208, p. 196. L'autrice evidenzia inoltre un'interessante somiglianza con un'altra elegia, "El crimen fue en Granada", scritta da Antonio Machado nel 1936 in ricordo di Federico García Lorca, barbaramente ucciso poco dopo l'inizio della guerra civile.

anonimo e orale, è presentata in lacerti disordinati, offrendo al lettore, anche sul piano metanarrativo, un saggio empirico di questo genere lirico. Il *romance* è insomma il respiro ritmico del testo, una pulsione sotterranea che emerge a colmare le lacune della memoria del sacerdote.

E, ancora, la ricostruzione asimmetrica e frammentaria degli eventi messa in bocca al chierichetto risponde a una struttura tanto complessa nella costruzione quanto scorrevole nella fruizione. In un esercizio – quasi spirituale – retrospettivo, che è poi anche introspettivo, sia i ricordi di Mosén Millán che quelli contenuti nel *romance* si manifestano simultaneamente nel presente diegetico e si incaricano di descrivere quadri complementari: ogni avvenimento della vita di Paco, rammentato dal prete, è illuminato di senso da una corrispondente stazione della personale *via crucis*, culminante nell'esecuzione del giovane, rievocata dal chierichetto. Ne è un esempio il ricordo del pranzo di battesimo di Paco, che trova come un'oscura controparte nel momento della cattura:

Ventisei anni dopo si ricordava ancora di quelle pernici, e, a digiuno, prima della messa, distingueva gli odori dell'aglio, dell'aceto e dell'olio d'oliva. Vestito con i paramenti e sentendo le campane, lasciò che il ricordo svanisse per un attimo. Guardava il chierichetto. Non sapeva tutto il *romance* di Paco ed era fermo sulla porta con un dito piegato tra i denti cercando di ricordare:

ora li portan, portan via
braccio con braccio legati.

Il chierichetto aveva presente la scena, che era stata cruenta e piena di spari. Il prete tornò al ricordo della festa del battesimo (p. 41).

Questa disposizione sfalsata si ricompone solo alla fine, quando, anche a livello grammaticale, le rievocazioni del sacerdote non possono che constatare il presente – “Io ora, in suffragio della sua anima, dico questa messa da *requiem*, che i suoi nemici vogliono pagare” (p. 82) – e, di contro, i tempi verbali della composizione poetica rinunciano al presente e all'imperfetto per farsi remoti, lapidari:

Da allora era passato un anno, e sembrava un secolo. La morte di Paco era così fresca che a Mosén Millán sembrava di avere ancora macchie di sangue sui vestiti. Aprì gli occhi e chiese al chierichetto:

– Dicevi che il puledro è già andato via?

– Sì, signore.

E recitava tra sé e sé, appoggiandosi prima su un piede e poi sull'altro:

...rese l'ultimo respiro
al Signore del creato. – Amen.

In un cassetto dell'armadio della sacrestia c'erano l'orologio e il fazzoletto di Paco. Mosén Millán non aveva ancora avuto l'animo di portarli ai genitori e alla vedova del defunto (p. 82).

Degni di attenzione, inoltre, sono i movimenti del chierichetto, che fa la spola tra la sacrestia e la chiesa per controllare se qualche fedele sia arrivato ad assistere alla messa: questi vettori si caricano di un significato simbolico e fanno sì che il giovane sia un raccordo, anche fisico, capace di ricucire un ordito di tempi e spazi diversi³⁴.

A ben guardare, gli stessi ricordi di Mosén Millán sono silenti, richiamati, quasi involontariamente, solo nell'interiorità del personaggio al cui flusso di coscienza accediamo³⁵. Un veto di silenzio e un'operazione di autocensura collettiva pende anche sul *romance*: don Gumersindo, uno dei tre potenti a essere presenti in chiesa, ingiungerà al chierichetto di non recitarlo tutto, pena il carcere, a riprova che il mito di Paco è proscritto anche nel ricordo popolare³⁶:

In quel momento entrò il chierichetto e don Gumersindo gli chiese:

– Oh, ragazzo. Sai per chi è la messa?

Il ragazzino, invece di rispondergli, ricorse al *romance*:

E lo portan su in collina
per la via del camposanto...

– Non dirlo tutto, ragazzo, ché qui il sindaco ti sbatterà in galera (p. 63).

Il *romance* di Paco esplora gli effetti del conflitto sia nelle vittime che nei carnefici, tentando di dare una spiegazione profonda all'im-

³⁴ Il tragitto del *monaguillo* è coerente con quel paradigma narrativo di entrata e uscita, *ex-in*, messo in luce da Donatella Pini come tratto distintivo senderiano, cfr. D. Pini, "El lugar de un hombre de Ramón J. Sender: ¿una metáfora del exilio?", in *El exilio literario de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, ed. de M. Aznar Soler, San Cugat del Vallès, Associació d'Idees/Gexel, vol. II, 1998, pp. 169-176, p. 173.

³⁵ Patricia McDermott osserva opportunamente che, per paradosso, mentre al sacerdote, rappresentante per antonomasia dell'istituzione, è associata una tecnica narrativa modernista quale il flusso di coscienza, il popolo si serve di una forma metrica tradizionale per esprimere la propria dissidenza. Cfr. P. McDermott, "Réquiem por un campesino español: summa narrativa de Ramón J. Sender", p. 380.

³⁶ A rilevarlo è anche A. Iglesias Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de Réquiem por un campesino español", in *Anales de Literatura Española Contemporánea*, VII, 2, 1982, pp. 215-236, p. 217.

mane tragedia³⁷. In questa stratificazione di prospettive narrative, il chierichetto corregge alcuni passi, restituendo una versione ancor più depurata dell'accaduto: "che piangesse non era vero, perché il chierichetto aveva visto Paco, e non piangeva" (p. 38); "poi il *romance* parlava anche di altri condannati, di cui però il chierichetto non ricordava i nomi. Erano stati tutti assassinati negli stessi giorni, sebbene il *romance* dicesse *giustiziati*" (p. 69), con un fine scivolamento lessicale, in quest'ultimo caso.

Come raccontare, quindi, una storia che non è consentito raccontare? Sender si affida a "enormi meccanismi di esplosione ritardata"³⁸, studiati ingranaggi dotati di carica simbolica che fanno funzionare un racconto in cui, per dirla con Ignacio Martínez de Pisón, "niente è di troppo e niente manca"³⁹. Il *romance* del chierichetto, i commenti del *carasol*, di cui si dirà in seguito, e l'unanime silenzio di protesta del villaggio istituiscono una sequenza di voci, un coro da tragedia classica, che si riappropria del diritto alla narrazione.

5. Anatomia del margine

In aggiunta al *romance*, altri nuclei attanziali si fanno quindi depositari dell'eterodossia. Ne è prova la costellazione di personaggi che popola il romanzo, spesso disposti in *tableaux vivants* rurali. Questi tipi umani sono al contempo archetipi e fisionomie individuali⁴⁰. Indimenticabile il personaggio della Jerónima, dalla gamba reumatica e la lingua indomita, controparte pagana di Mosén Millán. Con il suo vitalismo istintivo e le sue battute salaci, questa guaritrice, levatrice e fattucchiera del villaggio accompagna Paco in ogni stadio della sua vita e funge da madrina terrena del protagonista tanto quanto il sacerdote ne è il padre spirituale. Alle conoscenze scientifiche e codificate della medicina, la Jerónima risponde con il suo sapere ancestrale, frutto del sincretismo tra antiche credenze,

³⁷ Cfr. L. Burgos Ballester, "Las voces de la delación: La cultura popular como lugar de memoria en *El vado* y Mosén Millán de Ramón J. Sender", cit., pp. 206-207.

³⁸ F. Carrasquer, *Sender en su siglo: antología de textos críticos sobre Ramón J. Sender*, cit., p. 73.

³⁹ I. Martínez de Pisón, "La guerra sin nombre", cit., p. 12.

⁴⁰ Cfr. L. Bonet, "Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de Mosén Millán", in *Ínsula*, 424, 1982, pp. 1 e pp. 10-11, p. 1.

superstizioni popolari, rituali e pratiche di cura alternative. Sarà lei a nascondere un chiodo e una chiave disposti a croce nella culla del neonato che, significativamente, Mosén Millán rimuove stizzito, consegnando così il suo protetto a un destino tragico. Parimenti, durante il matrimonio di Paco si diverte a scandalizzare le giovani invitate con battute esplicite, allude con malizia alla sua condizione di zitella – “non mi sono sposata, ma dietro la chiesa ho avuto tutti gli uomini che mi andavano” (p. 60) – e si trascina in cucina, da cui non le è permesso uscire perché si teme che il suo alito faccia inacidire il vino. Ma il momento in cui il suo *côté* occulto si affina maggiormente è nel corso della guerra: “la Jerónima, nel mezzo della catastrofe, percepiva qualcosa di magico e soprannaturale e sentiva ovunque odore di sangue” (p. 73).

Emanazione dello spirito spontaneo del paese, la Jerónima ne è anche la “voce subcosciente”⁴¹, che presiede un luogo concreto, marginale – il *carasol*:

Come in ogni villaggio, c’era un luogo al limitare del paese che i contadini chiamavano il *carasol*, ai piedi di una parete di rocce esposte a mezzogiorno. Era caldo d’inverno e fresco d’estate. Vi andavano le donne più povere – generalmente quelle ormai vecchie – e cucivano, filavano, chiacchieravano di quello che succedeva nel mondo (p. 52).

Sebbene situato alla periferia del paese, il *carasol* diviene l’epicentro di irradiazione dei pettegolezzi sulle vicissitudini di Paco, la cassa di risonanza del sentire popolare e lo spazio dove si riverberano gli echi e le efferatezze della storia, fino a quando quei signorini di città, con due scariche di mitragliatrice, non ne decreteranno la fine. Resteranno però i segni delle pallottole sulle rocce, che la Jerónima conta in silenzio. Le stesse “grandi rocce nude” (p. 82) che, quando Mosén Millán tornerà in paese dopo aver confessato Paco prima dell’esecuzione, sembrano avvicinare le teste per parlare, in un simulacro potentissimo di quelle donne che avevano silenziosamente ospitato.

Tra i meccanismi di esplosione ritardata, cui abbiamo già accennato, ci sono le pieghe nel cuoio delle scarpe di Mosén Millán, che si propone di far riparare dal nuovo calzolaio del paese: “quello di prima non andava a messa, ma lavorava per il prete con grande zelo e

⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

si faceva pagare meno. Quel calzolaio e Paco del Mulino erano stati molto amici” (p. 39), ricorda. Il calzolaio è incline all’insubordinazione contro qualsiasi forma di autorità, anarchico in senso letterale e sagace canzonatore della Jerónima, a cui lo lega un rapporto caustico ma in fondo affettuoso. Restiamo attoniti assieme a lei quando veniamo a conoscenza della sua fine: “il giorno dopo che la Jerónima si era fatta beffe del calzolaio, quest’ultimo venne trovato morto sulla strada per il *carasol* con la *testa saltata*. La povera donna andò a coprirlo con un lenzuolo, poi si chiuse in casa e stette tre giorni senza uscire” (p. 72).

Nel novero della marginalità rientrano pure le grotte al limitare del villaggio. Lì Paco, nelle vesti di chierichetto, accompagna Mosén Millán a portare l’estrema unzione a un malato terminale. La visita all’assoluta povertà dell’abitazione, luogo per eccellenza inospitale, sarà dirimente per sviluppare in Paco una sete di giustizia che lo guiderà quando, ormai adulto, si batterà come consigliere comunale a favore di una ripartizione equa delle terre e delle ricchezze, nel solco della *Ley de Reforma Agraria* propugnata dalla Seconda Repubblica⁴². Le grotte saranno anche il rifugio di Paco quando gli squadristi lo cercheranno per ucciderlo, il luogo che Mosén Millán svelerà al centurione della Falange.

A colpire in particolare il giovane protagonista sono i piedi dell’infermo, associati a quelli dei crocifissi lignei conservati nella soffitta della sacrestia:

Paco si ricordava che il malato non diceva nulla. E nemmeno la moglie. Per di più il malato aveva i piedi di legno come quelli dei crocifissi rotti e abbandonati in soffitta.

Il sacerdote ripose la sacca con l’olio. Paco disse che sarebbe andato ad avvertire i vicini in modo che andassero dal malato e aiutassero sua moglie. Ci sarebbe andato per conto di Mosén Millán e, così facendo, nessuno si sarebbe rifiutato. Il prete lo ammonì che la cosa migliore che potesse fare era tornarsene a casa. Quando Dio permette la povertà e il dolore – disse – un motivo c’è.

– Che ci puoi fare tu? – aggiunse –. Quelle grotte che hai visto sono miserevoli, ma ce ne sono di peggiori in altri paesi (p. 51).

⁴² La matrice dell’episodio è dichiaratamente autobiografica e intercetta la sempre viva preoccupazione sociale di Sender. Una visita, a sette anni, alle grotte in cui alcuni paesani vivevano in condizioni di estrema indigenza, aveva segnato nel profondo la sua vita: “da allora diventai un cittadino dissenziente e uno scrittore contropelo”, cfr. M.C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., p. 200.

Prolettica e da leggersi in parallelo, nell'ingranaggio di coazioni a ripetere del testo, è anche la rassegnazione del prete, una pavida forma di teologia espiatoria, la stessa che riserverà a Paco nel momento dell'esecuzione: "A volte, figlio mio, Dio permette che muoia un innocente. Lo permise con il suo stesso Figlio, che era più innocente di voi tre" (p. 80)⁴³.

6. *Uno di voi mi tradirà*

Il baricentro dell'opera è costituito proprio da Mosén Millán e dalla sua delazione, che sparglia la facile equazione tra Paco e Cristo, inteso come *Agnus Dei*, da un lato; e tra il prete e Dio, dall'altro. Il tradimento di Mosén Millán si iscrive comunque nel modello evangelico poiché suggerisce la corrispondenza tra il sacerdote e Giuda. Questo smottamento acquisisce un valore eziologico, che illumina l'ipocrisia delle gerarchie ecclesiastiche durante la guerra, presuntamente attente alle esigenze sociali del proletariato contadino, ma prone alla collaborazione con il nazionalcattolicesimo⁴⁴.

Assopito, sconfitto, colpevole, Mosén Millán è però anche un personaggio "henchido de vida", ricolmo, saturo di vita, come scrive un ammirato Maurín a Sender⁴⁵. Nel suo tradimento pulsa la vita di una persona inquieta, pervasa dalle contraddizioni e per questo umana. Il narratore ne scandaglia le pieghe della psiche senza negargli, in controluce, una certa indulgenza. A essere tradito, del resto, è stato in parte anche il prete, a cui il centurione falangista garantisce che la delazione del nascondiglio di Paco condurrà a un giusto processo e non a una esecuzione sommaria⁴⁶.

⁴³ Sul *topos* dell'innocenza nel romanzo cfr. H.E. del Castillo Reyes, "La inocencia en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender", in *Anales de Literatura Española*, 35, 2021, pp. 33-53.

⁴⁴ Cfr. A. Iglesias Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", cit., p. 215.

⁴⁵ F. Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender – Joaquín Maurín (1952-1973)*, cit., p. 86.

⁴⁶ Godoy Gallardo osserva che Mosén Millán può essere considerato vittima delle circostanze, "intrappolato negli schemi religiosi e nelle convenzioni sociali", cfr. E. Godoy Gallardo, "Problemática y sentido de *Réquiem por un campesino español*", in *Ramón J. Sender in memoriam: antología crítica*, ed. de J.-C. Mainier, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, pp. 425-435, p. 431.

La modalità che conduce allo svelamento del rifugio è descritta convocando vari strati di coscienza e di consapevolezza, con una penetrazione negli anfratti psicologici del sacerdote e negli equivoci comunicativi che generano, a loro volta, una concatenazione inesorabile⁴⁷:

Per uno di quei moti con cui a volte l'amicizia sente il bisogno di dimostrarsi degna, Mosén Millán diede l'impressione di sapere dove era nascosto Paco. Lasciando intendere di saperlo, il padre e la moglie avrebbero dovuto essergli grati per il suo silenzio. Il prete non disse concretamente di saperlo, ma lo diede a intendere. L'ironia della sorte volle che il padre di Paco cadesse in quella trappola. Guardò il prete pensando esattamente ciò che il prete voleva che pensasse: – Se lo sa e non è andato in giro a spifferarlo, è un uomo d'onore, tutto d'un pezzo. Questa riflessione lo fece sentire meglio.

Nel corso della conversazione il padre di Paco rivelò il nascondiglio del figlio, credendo di non dire niente di nuovo al prete. Sentendolo, Mosén Millán provò una tremenda sensazione. Ah – si disse – sarebbe stato meglio che non me lo avesse detto. Perché devo sapere che Paco è nascosto nelle *pardinas*? Mosén Millán aveva paura e non sapeva concretamente di cosa. Se ne andò via presto e si augurò di imbattersi nei forestieri con le pistole per dimostrare a sé stesso la propria integrità e la lealtà a Paco (pp. 73-74).

A corredo della presentazione del personaggio, fin dall'*incipit* del romanzo sono rinvenibili correlativi oggettivi della sua postura morale claudicante: una macchia scura formatasi sul muro nel punto in cui è solito poggiare la testa e le foglie d'ulivo avanzate dalla Domenica delle Palme, a cui il sacerdote passa accanto curandosi di non sfiorarle, in un atteggiamento evitante che ne segnerà il destino. Esplicita è poi la simbologia della cavalletta intrappolata in un arbusto, antinomica rispetto al vivace puledro, un tempo appartenuto a Paco, che irrompe in chiesa a briglia sciolta poco prima dell'inizio della messa, in una scena quasi blasfema, per ribadire l'assenza del suo defunto padrone, ora più che mai presente.

⁴⁷ Precede Mosén Millán di appena cinque anni il racconto *El vado* ('Il guado') (1948), in cui Sender torna alla geografia mitica della sua giovinezza, ambientando la vicenda in un anonimo paese al confine tra Aragona e Catalogna. Pur dotato di un'assoluta finitezza formale e contenutistica, *El vado* è considerato il germe di *Réquiem*, di cui anticipa in *nuce* vari motivi, in particolare la delazione. Nel racconto del 1948 è la contadina Lucía, tormentata da una colpa che la conduce alla follia, a confessare alla sorella di aver svelato alle guardie il nascondiglio del cognato, da lei segretamente amato, provocandone la morte. La narrazione si apre, similmente a *Réquiem*, in corrispondenza del secondo anniversario di morte dell'uomo.

L'ipotesi cristologica della Passione viene alla luce attraverso gli agganci al calendario liturgico della Settimana Santa, di cui il testo è punteggiato, a cominciare dallo stupore di Paco bambino al cospetto delle celebrazioni per i misteri e il Triduo Pasquale:

Paco riemergeva dalla Settimana Santa come in convalescenza da una malattia. Le funzioni erano sensazionali e avevano nomi stravaganti: le *tenebre*, il sermone delle *sette parole*, quello del *bacio di Giuda*, quello del *velo squarciato*. Il Sabato Santo, di solito, era una sorta di riconquista della luce e della gioia (p. 48).

Cristallino e quasi filologico, poi, il parallelismo tra Cristo crocifisso con i due ladroni e Paco ucciso assieme a due contadini:

Uno di loro viveva in una grotta, come quello a cui avevano portato l'estrema unzione. I fari dell'automobile – la stessa in cui si trovava Mosén Millán – si accesero e la scarica risuonò quasi nello stesso momento, senza che nessuno desse l'ordine né che si sentisse alcuna voce. Gli altri due contadini caddero, invece Paco, coperto di sangue, corse verso l'automobile (p. 81).

Il grido con cui Paco constata l'abbandono di Mosén Millán non può che rimandare a quello di Cristo in croce. L'enfasi accordata a questo momento si spiega leggendo una lettera che Sender scrive da Los Angeles a Carmen Laforet, in cui afferma di non essere né religioso né moralista; e aggiunge: “a mio avviso il carattere divino del cristianesimo si trova nelle parole di Gesù sulla croce, quando rimprovera a Dio di averlo abbandonato”⁴⁸. Sender ci suggerisce che nella dimensione più disperata e umana del figlio lasciato solo dal padre si può cogliere il mistero del divino.

Il ruolo di Mosén Millán come padre putativo di Paco è trasparente durante il pranzo del battesimo:

Quando arrivarono quelli che mancavano, iniziò il pranzo. Uno dei posti a capotavola fu occupato dal padre, felice. La nonna, indicando al prete il lato opposto, disse:

– Qui l'altro padre, Mosén Millán.

Il prete diede ragione alla nonna: il piccolo era nato due volte, una nel mondo e l'altra nella chiesa. Di questa seconda nascita era padre il parroco (p. 41).

Ed è grazie all'affondo nei ricordi di questo padre imperfetto e al sentito esame di coscienza del traditore che possiamo accedere alla

⁴⁸ La lettera è datata 8 gennaio 1967. Cfr. C. Laforet; R.J. Sender, *Puedo contar contigo. Correspondencia*, ed. de I. Rolón Barada, Barcelona, Destino, 2003, pp. 91-92.

verità del testo, che ne restituisce il tormento, il battito cardiaco. “Quando bisogna definire la sua sensibilità e persino la sua posizione assiologica, Sender sembra ergersi sull’aspro picco di qualche monte aragonese”⁴⁹, asserisce Mair José Bernadete. È forse proprio dalla sintesi poetica del paesaggio a lui tanto caro che possiamo desumere il codice morale di un autore che osserva le sue creature con uno sguardo lucido e benevolo.

7. *La realtà inverosimile*

Parabola evangelica, racconto rurale, leggenda arcaica, canto epico: *Requiem per un contadino spagnolo* amalgama tutti questi generi mentre li trascende. Il romanzo è un compendio, ma anche un’ammissione: l’impossibilità di esprimere fino in fondo una realtà complessa, di cui è tuttavia necessario fare memoria. *Ad perpetuam rei memoriam* – a perenne ricordo del fatto – è una formula che ricorre in occasione del battesimo di Paco (p. 41) e che, lambendo il presente, ci investe della responsabilità del ricordo⁵⁰, stagliandosi in contrapposizione all’omelia dello stesso Mosén Millán che esorta i compaesani a dimenticare, secondo quanto riferito da don Valeriano: “Mosén Millán, domenica scorsa ha detto nell’omelia che dobbiamo dimenticare. Non è facile dimenticare, ma eccomi qui per primo” (p. 55).

Sender sembra suggerirci che, per ricordare con completezza, non è sufficiente un solo filtro rappresentativo. In equilibrio tra il doveroso tributo alla Storia e la spinta verso forme libere dalla contaminazione del passato, l’autore attinge alle parti più dolenti della propria esperienza e conferisce loro un significato nuovo. Dietro Paco, in filigrana, si cela forse il fratello di Ramón, Manuel Sender, sindaco repubblicano di Huesca fucilato poco dopo l’inizio della guerra⁵¹.

⁴⁹ M.J. Bernadete, “Ramón Sender. Chronicle and Dreamer of a New Spain”, cit., p. XXIII.

⁵⁰ Cfr. anche A. Minardi, “*Ad perpetuam rei memoriam*. Puntos de fuga, ritual de muerte y conmemoración en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender”, in *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, 4, 2010, pp. 178-189.

⁵¹ A dimostrarlo con dovizia di particolari sono G. Mañá e L.A. Esteve, “Nueva aproximación a *Réquiem por un campesino español*”, in *Alazet: Revista de filología*, 4, 1992, pp. 163-179.

Il martirio di Paco serve anche a custodirne con pudore il ricordo, evocato senza cedere alla tentazione dell'agiografia. L'etopea di Paco incarna soprattutto una tesi sociale: la necessità di insorgere contro ogni autoritarismo in nome di una società più giusta. L'afflato del romanzo è, sì, didattico, ma mai didascalico, caratteristica che non logora il testo e ne attesta il valore e la densità nella brevità.

Dall'esilio, Sender abita la distanza colmandola di verità. "Credi che se fossi rimasto in Spagna avresti scritto con un altro tono?" gli chiede Peñuelas. Risponde Sender: "Certamente con un altro tono. O forse non avrei scritto. Con la distanza le cose si fanno simboli e i simboli allegorie funzionanti e vive"⁵². L'allegoria, o per meglio dire l'allegoresi, è il grimaldello per interpretare il romanzo, in quanto rimanda alla polisemia di ogni suo elemento e dota la narrazione di una carica metaforica in cui pulsa lo spirito universale delle atrocità della guerra. Sender si discosta dal realismo, in un atto, ancora una volta, di disobbedienza al canone. Lo fa non per volontà di evasione, ma per portare in profondità un'indagine ostinata nell'essenza delle manifestazioni più radicali – il tradimento, la morte, la guerra – dell'essere umano. Abbandonata la fiducia nell'omologia canonica tra avvenimento storico e racconto, Sender dimostra di aver maturato una concezione più articolata del realismo, facendo migrare il *focus* dell'analisi dalla sola realtà osservabile alle realtà invisibili, come i processi della coscienza⁵³.

Il romanzo è un residuo bellico inesplosivo, ma non inerte, in cui i personaggi sono simboli, le azioni misteri e i paesaggi forme stilizzate di magia⁵⁴. Per tentare di raccontare una realtà traumatica e insopportabile, che uno strumentario meramente mimetico non sarebbe in grado di cogliere, Sender non ricorre alla verità, bensì alla verosimiglianza:

Mi propongo di rendere verosimile la realtà, che, come ti ho detto, non è quasi mai verosimile. Lo è attraverso l'opera dell'artista [...]. Bisogna rendere verosimile la realtà. Non è verosimile vedere uccelli meccanici sganciare bombe sopra una casa in cui uccidono tutti i bambini della famiglia e lasciano vivo il nonno di novant'anni seduto su una trave che esala fumo, con la mano sul bastone mentre

⁵² M.C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., pp. 161-162.

⁵³ Cfr. R. Rossi, *Breve storia della letteratura spagnola. Dalla fine del Medioevo ai poeti degli anni '90*, cit., p. 205.

⁵⁴ J.-C. Mainer, "Introducción", cit.

ride. E che dice: “Perché sono rimasto vivo io? Tutti i giovani sono morti e sono rimasto vivo io”. Quando si sono viste queste cose bisogna renderle verosimili. Alcuni signori fanno un discorso, suonano una tromba, chiamano i vicini e tutti assieme accerchiano uno che scappa. Lo mettono contro un muro e gli sparano otto colpi. E quando cade, non manca mai qualcuno che dica: “Lui la pensava come lo zio Felipe. Sta meglio da morto”. È verosimile questo?⁵⁵

La storia di Mosén Millán e di Paco parla della morte di una persona umile che la barbarie franchista ha sì privato della vita, ma non dell’immortalità del messaggio. L’importanza di *Requiem per un contadino spagnolo* risiede nel consegnarci una comunità stretta attorno a un dolore irriducibile, mentre, grazie alla letteratura, ci offre le risorse non per capire quel dolore, ma per sopportarlo, per accoglierlo.

8. Sulla traduzione

Réquiem por un campesino español vanta numerosissime traduzioni in quasi tutte le lingue europee e addirittura in aragonese, islandese e in giapponese⁵⁶. Il successo transnazionale dell’opera ha portato a un adattamento per il cinema⁵⁷ e a un allestimento teatrale⁵⁸.

Questa traduzione è stata condotta sulla base dell’edizione più recente disponibile, a cura di Antonio A. Gómez Yebra⁵⁹. Per sciogliere alcuni nodi è stato utile il raffronto tra il testo originale e la traduzione inglese dell’edizione bilingue del 1960. Si può infatti supporre con una certa sicurezza che la traduttrice, Elinor Randall, avesse sottoposto il lavoro a Sender prima di licenziare il testo. La

⁵⁵ M.C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., pp. 220-221.

⁵⁶ Cfr. E. Espadas, *A lo largo de una escritura. Ramón J. Sender. Guía bibliográfica*, cit., pp. 24-27.

⁵⁷ Si tratta del film del 1985 *Réquiem por un campesino español*, con regia di Francesc Betriu; sceneggiatura di Raül Artigot, Francesc Betriu e Gustau Hernández; musica di Antón García Abril. Tra gli attori protagonisti figurano Antonio Ferrandis nel ruolo di Mosén Millán e Terele Pávez in quello della Jerónima. Paco è interpretato da Antonio Banderas, in uno dei suoi esordi cinematografici.

⁵⁸ La *pièce*, messa in scena nel 2021 in occasione dei 120 anni dalla nascita di Sender, riprende invariato il titolo del romanzo. L’allestimento è cura della compagnia Che y Moche, con direzione di Marian Pueo e trasposizione teatrale di Alfonso Plou.

⁵⁹ R.J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, introducción de A.A. Gómez Yebra, Barcelona, Destino, 2022 [1ª ed. 2010].

consultazione dell'unica e precedente traduzione italiana a cura di Maria Silvia Malossi, pubblicata nel 1986 per i tipi di Marietti, si è resa fondamentale nella speranza di affinare alcuni passaggi e offrire una versione più aggiornata del romanzo⁶⁰.

Sono stati conservati i corsivi dell'originale, che spesso hanno una valenza esplicativa, enfatica o illocutiva. Si è scelto di mantenere gli antroponimi in spagnolo e di lasciare invariati alcuni toponimi (ad esempio le *pardinas* o il *carasol*), esplicitando in nota il significato. La resa di locuzioni, proverbi ed espressioni popolari, di cui questo romanzo breve è intessuto, ha costituito un aspetto particolarmente arduo. Si è cercato di mantenere un registro contiguo al parlato in formulazioni che conservassero un valore semantico analogo o, nel caso di mancata corrispondenza, almeno affine; ad esempio, nella colorita sfilza di insulti che il calzolaio e la Jerónima si scambiano (p. 62). Sono ricorsa alle note per illustrare il significato di alcuni catalanismi e aragonesismi, unici puntelli geografici che radicano la narrazione al confine tra Catalogna e Aragona, dove Sender era nato e dove tornerà sempre, grazie allo slancio universale della sua scrittura.

Concludo rivolgendo un profondo ringraziamento a Federica Cappelli e a Giulia Poggi, che hanno ospitato con generosità il lavoro nella collana che dirigono, in cui Ramón J. Sender aveva già trovato spazio. A entrambe esprimo la mia gratitudine per essere state guide sagge, sempre capaci di coniugare fiducia e rigore. Un ringraziamento speciale a Donatella Pini per la pazienza, tenace e altruista, con cui non si è mai sottratta alle mie innumerevoli richieste di orientamento nell'intricato universo senderiano. Ringrazio Ester Puyol e Susana Villacampa Sanvicente per aver messo a mia disposizione il ricco patrimonio bibliografico dell'Istituto de Estudios Altoaragoneses di Huesca. Infine, un pensiero colmo di affetto e riconoscenza va alle studentesse e agli studenti di Lettere del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova. Con loro, nell'ambito del corso di letteratura spagnola dell'anno accademico 2023/2024, ho avuto la fortuna di condividere riflessioni preziose su Sender.

Questo lavoro è dedicato a Chiara.

Angela Moro

⁶⁰ R.J. Sender, *L'attesa di Mosén Millán*, trad. e postfazione di M.S. Malossi, cit.

Indice

Introduzione	5
Bibliografia	29
Ramón J. Sender, <i>Requiem per un contadino spagnolo</i>	35
Note	83

L'elenco completo delle pubblicazioni è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<https://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Bagattelle>. Testi iberici in traduzione



Pubblicazioni recenti

19. Ramón J. Sender, *Requiem per un contadino spagnolo*, Traduzione, studio e note di Angela Moro, 2025, pp. 94.
18. Max Aub, *Il manoscritto del corvo. Storia di Jacobo*, Traduzione, studio e note di Luisa Selvaggini, 2020, pp. 136.
17. Emilia Pardo Bazán, *Memorie di uno scapolo*, a cura di Daniela Pierucci, 2021, pp. 172.
16. Gil Vicente, *Non avete del cruschetto?*, traduzione di Mario Barbieri, premessa di Giulia Poggi, note al testo di Selena Simonatti, 2016, pp. 70.
15. Emilia Pardo Bazán, *Colpo di sole. Una storia d'amore*, a cura di Daniela Pierucci, 2016, pp. 132.
14. Luis de Góngora, *Il Polifemo. La Tisbe*, a cura di Pietro Taravacci e Giulia Poggi, 2015, pp. 180.
13. Pedro de Valencia, *Trattato sui moriscos di Spagna*, a cura di Felice Gambin, traduzione di Felice Gambin e Silvia Monti, 2013, pp. 164.
12. Ramón J. Sender, *Racconti di frontiera*, traduzione e commento di Federica CapPELLI, introduzione di Donatella Pini, 2014, pp. 328.
11. Alfonso Sastre, *Squadra verso la morte*, edizione, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2013, pp. 264.
10. Rubén Darío, *Gli eccentrici*, traduzione, studio e note di Alessandra Ghezzani, 2012, pp. 330.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2025