

El zopilote di Ramón J. Sender. Spunti per un'analisi comparativa

Ilaria LORO
Università di Padova

Abstract

The present work deals with the analysis of *El Zopilote* (“The vulture”) by R. J. Sender, one of the short stories belonging to the collection *Mexicayotl*, which was published in Mexico in 1940. The essay is divided into two main sections. The first one consists of an intrinsic analysis of *El Zopilote*, whose distinctive feature lies in the adaptation of the narration to the animal point of view. This estranged perspective and its consequences at any textual levels are thoroughly picked over. However, the subject of *El Zopilote* provides further suggestions useful for carrying out a comparative analysis on the basis of other two *cuentos* by Sender. This is the issue of the second part. The comparison with the short story *El piloto arrestado* (“The pilot who was arrested”), published two years before, in 1938, is attractive because the main character’s figure – a soldier who is flying his aircraft during the Spanish Civil War – is related to the raptor. This is a revealing example of Sender’s *teoría ganglionare* – ganglion theory –, which consists of the development of an empathic relationship between the man and the other natural creatures and elements, thanks to the ganglions – the organs that regulate the subconscious functions and stimulate the appearance of instinctual, ancestral traits in human beings’ mind and behaviour, a sort of link between them and animals. Furthermore, in order to provide an exhaustive analysis, it has been mandatory to carry out a comparison between *El Zopilote* and its later writing, *El buitro* (“The vulture”), a novel appeared in *Novelas ejemplares de Cibola*, a collection which Sender got into print in 1961. The application of the so-called methodology of the variants criticism allows to outline the discrepancies between the two drafts, while analyzing Sender’s writing in a diachronic perspective.

Riassunto

Lo studio si impernia sull’analisi di *El Zopilote* di Ramón J. Sender, novella appartenente alla raccolta di narrazioni di genesi messicana *Mexicayotl* pubblicata nel 1940 in Messico. Il saggio si articola in due sezioni principali. La prima consta dell’analisi intrinseca di *El Zopilote*, la cui peculiarità più evidente risiede nell’adeguamento della narrazione al punto di vista dell’avvoltoio che ne è protagonista. Si propone, quindi, uno studio approfondito della prospettiva straniata che caratterizza la novella e degli effetti che essa genera a diversi livelli nel testo. Tuttavia, i contenuti di *El Zopilote* forniscono anche ulteriori spunti per condurre, nella seconda parte del lavoro, un’analisi comparativa sulla base di altri due *cuentos* senderiani. Peculiare e suggestivo è il paragone con un racconto dell’autore risalente al 1938, *El piloto arrestado*, in cui la figura di un militare, in volo sullo sfondo della guerra civile spagnola, viene ricondotta a quella del rapace: un’associazione non così peregrina, se inserita nella teoria *ganglionare* senderiana. Al fine di approntare un’analisi esaustiva della novella, si è poi provveduto a sviluppare un confronto di *El Zopilote* con la sua redazione successiva, *El buitro*, appartenente a *Novelas ejemplares de Cibola*, raccolta data alle stampe da Sender

una ventina d'anni dopo, nel 1961. Il ricorso alla metodologia della critica delle varianti, qui applicata, permette di confrontare sistematicamente le due stesure e di indagare la scrittura senderiana in una prospettiva diacronica.

La guerra, nella sua prospettiva esemplare, avulsa da un contesto storico definito, funge da sfondo a una narrazione minima che ne è un'eco. La vicenda sfiora appena il conflitto, di cui si percepiscono e descrivono solo le avvisaglie: il brontolio dei cannoni, il fumo e la cenere degli incendi trasportati dal vento, la desolazione di ciò che lascia, straziato, inaridito, desolato... e lui, l'uomo, insperato e agognato coprotagonista della narrazione secondo la prospettiva animale. Morto: nel suo stato più appetibile per l'avvoltoio, che, nell'attimo della presa di coscienza della sua inoffensività, converte il timore e l'allarme in desiderio, in una cupidigia e in una fame ataviche, in un piacere dei più brutali.

Questo, in sostanza, l'argomento di *El Zopilote*, novella appartenente a *Mexicayotl*, raccolta di racconti di genesi messicana di Ramón J. Sender (1940: 209 – 222), di cui si propongono in tale sede un'analisi intrinseca e, successivamente, uno studio comparativo in riferimento ad altri due racconti senderiani: *El piloto arrestado*, la cui uscita è di qualche anno precedente alla pubblicazione della raccolta, e la stesura successiva di *El Zopilote*, *El buitro*, facente parte di *Novelas ejemplares de Cíbola* e data alle stampe a distanza di vent'anni.

IL FENOMENO DELLO STRANIAMENTO E I SUOI EFFETTI NE *EL ZOPILOTE*

Secondo la definizione che ne fornisce Viktor Šklovskij (1976: X), lo straniamento è un processo che si sviluppa quando la prospettiva da cui si osserva e si valuta il mondo è alterata, capovolta. Di conseguenza, ciò che ci circonda pare modificarsi, ma in realtà quello che varia sono le categorie mentali del soggetto.

Un aspetto che contraddistingue la visione straniata si fonda sulla componente di novità che si inserisce in un testo, afferma lo stesso Šklovskij (1976: X): “I mutamenti di ciò che è consueto sono più accessibili dei mutamenti di ciò che è radicalmente nuovo, perché il nuovo viene percepito come fortemente contraddittorio”. A tal proposito, la caratteristica che emerge già dalla prima frase della novella, determinando l'aspetto di novità e di lieve disorientamento iniziale, è costituita dal suo incipit *in medias res*, che crea nel lettore, catapultato nella narrazione senza che egli conosca neppure l'identità del protagonista, un effetto di immediato stupore, ma anche di coinvolgimento nella vicenda. Non sono necessarie premesse per creare aspettativa e curiosità, anzi, queste vengono acuite dalla frase con cui la novella esordisce: “Volaba entre los dos rompientes del abismo y quería elevarse por encima”, p. 211. Il ricorso al pensiero indiretto libero stimola la partecipazione e dà ulteriore impulso all'immedesimazione del lettore con l'animale: “A su edad no era fácil acercarse de día a los poblados y de noche no se atrevía a salir de su agujero porque

tenía miedo a la luna”, p. 212; “La soledad y el silencio del valle le atraían. En el cielo no había una sola ave. Todas debían despreciar aquel lugar por estéril”, p. 215.

Anche il contesto in cui si situa la narrazione contribuisce a determinare l'effetto di straniamento che pervade a diversi livelli la narrazione. Il paesaggio in cui si svolge la vicenda è brullo, desolato e desolante:

Rebasó una montaña. Al otro lado encontró un valle más árido, todavía. Había un pequeño río y a los dos lados apenas algunos árboles amarillos. Lejos se veían plantíos grises que más tarde, bajo el sol, tomarían un tono verdoso. El resto del valle era ceniciento (p. 213)

Rappresenta la concretizzazione e lo sfondo ideale della vicenda, per la sua essenzialità, la sua durezza, l'esiguità degli avvenimenti narrati. Il luogo infonde un sottile senso di alienazione e inquietudine poiché è collocato in un tempo imprecisato e in uno spazio non riconoscibile; inoltre, la sua descrizione presenta diversi elementi significativi che concorrono ad accrescere l'aspettativa e la *suspance* del lettore: “En el último horizonte había una neblina de tierra y humo. Barruntaba sorpresas. Y aquel presentimiento tenía un olor de ceniza”, p. 212; “Aquel olor de batalla lejana le daba la impresión de hallarse cerca de una aldea. Sin embargo, todo estaba desierto”, pp. 212 – 213. Proseguendo nella lettura, si nota che l'assenza di punti di riferimento evidenti, se non una casupola e il lontano delinearsi di una battaglia, potenzia la sensazione di estraneità, unitamente al silenzio che pervade le vallate, amplificando e distortendo percezioni e vicende minime:

La nube plomiza que llegaba del horizonte iba subiendo y cuando el viento la levantaba en el aire se irisaba bajo el sol. La parte superior tomaba un color dorado. Más arriba (la nube subía lentamente, como un inmenso globo) ese color dorado se convertía en un blanco metálico muy duro. El zopilote descendía más; los horizontes se estrechaban y aquella niebla dorada desaparecía hundiéndose en el mismo desierto (pp. 214-215)

Aguzó el oído. En aquella soledad cualquier ruido – un hilo de manantial cayendo entre las rocas, una piedrecilla rodando empujada por las patas de un lagarto – tomaba una sonoridad enorme. Aquel rumor era algo más. El zopilote lo sentía claro y próximo. No llegaba por el aire sino por la tierra y a veces parecía el redoble de un tambor (p. 218)

Fin dalle prime righe si va delineando lo scenario all'interno del quale si svolge l'azione: la guerra. Ma essa, in un primo momento, non viene citata e la sua mancata esplicitazione concorre a infondere un senso di impalpabilità, di “sospensione”, poiché l'aderenza alla realtà, che apparirebbe rassicurante e chiarificatrice, è a malapena avvertita. Il meccanismo qui utilizzato da Sender si basa proprio sulla relazione, solo intuita, fra gli elementi costitutivi dell'entità indefinita che si profila all'orizzonte e che assume gradualmente forma e definizione¹. È un avvicinamento progressivo. Inizialmente se ne percepiscono, sfumati e lontani, i segnali, le sfaccettature che,

¹ Cfr. Šklovskij (1976: XIII): “L'arguzia coglie la contraddizione, la *enuncia*, mette gli oggetti in relazione l'uno con l'altro, costringe il concetto a risplendere per mezzo dell'antinomia, ma non *esprime* il concetto delle cose e i loro rapporti”.

considerate nella loro specificità anziché come parti del tutto che compongono, sortiscono un effetto-*puzzole* che provoca una distorsione della realtà. Il procedimento che Sender adotta consiste nella lenta messa a fuoco della scena da parte di un ipotetico obiettivo:

La noche anterior había oído disparos [...] Durante el día los disparos no prometían nada. Pero por la noche era fácil que quedara algo olvidado entre las matas. Por otra parte los disparos de la noche anunciaban piezas grandes. A veces el hombre mataba un lobo, un oso, o simplemente mataba a otro hombre (p. 211)

È un confronto tra il dato di fatto, costituito, nell'ultimo esempio, dal combattimento in sé, e l'eterogeneità dell'esperienza e delle categorie appartenenti alla psiche animale, estranea alla guerra, inconciliabile con essa, come se di riflesso si creasse un'altra realtà, frutto di tale *rebus* di elementi nitidi ma al tempo stesso vaghi. Infine, la rivelazione: “Entonces oyó, bajo el sol, un rumor lejano de tormenta: – El hombre hace la guerra al hombre, se dijo”, p. 212. L'autore qui non utilizza la tipica espressione “hacer la guerra”, ma specifica verso chi, contro chi essa viene combattuta: “el hombre hace la guerra al hombre”, formulazione anomala e percepita come “strana” dal lettore, che dà la misura di quanto stoni agli occhi dell'animale l'uccisione da parte dell'uomo di un suo simile. È questo il caso in cui la rappresentazione consueta di un oggetto conosciuto e riconosciuto universalmente viene soppiantata da un'immagine al contempo simile e diversa, e quindi l'accento viene posto proprio sugli elementi di novità introdotti. Tuttavia, la peculiare interpretazione delle convenzioni legate alla rappresentazione, quelle che in termini cinematografici corrisponderebbero all'inquadratura, si esplicitano all'interno nella novella in altri esempi ancor più puntuali e macroscopici. Nella descrizione del cadavere, lo stesso procedimento è efficacemente utilizzato da Sender. Dapprincipio, la presenza dell'uomo si rivela all'avvoltoio tramite il lezzo, definito come solo un uccello da preda potrebbe fare: “Otro olor más dulce llegó hasta sus entrañas. [...] Ahí está el hombre”, p. 215. La descrizione a seguire è molto sommaria, generica, considerata la distanza del punto d'osservazione dell'uccello, alto in volo. È una progressiva, snervante e inesorabile evoluzione il suo avvicinamento alla preda. Infine, i dettagli diventano non solo visibili, ma sintomo dello stato del corpo nella sua interezza; captano l'attenzione del rapace come fossero dotati di una rilevanza superiore rispetto al cadavere di cui fanno parte, in una progressione nella quale l'eccitazione dell'avvoltoio è direttamente proporzionale al nitore e alla precisione dei segnali che coglie mano a mano che si avvicina:

El aire de sus alas agitó los cabellos del hombre y al verlos agitarse graznó de espanto [...] Tenía la ropa destrozada, una rodilla descubierta, una parte del pecho, la garganta y un brazo, desnudos. La descomposición había inflamado su cara, su vientre. Se acercó dos pasos más. Caminaba de frente, pero con la cabeza ladeada, avizorando. Los cabellos del hombre, si el viento los agitaba, eran ahora como las ramillas de un arbusto [...] la sombra de la boca estaba flanqueada por dos ileras blancas de dientes. La cara era ancha y la parte de abajo estaba cubierta por una sombra azul (pp. 219 – 220)

El sol [...] iluminaba el rostro de plano, incluso las aberturas de la nariz cuyas sombras se escondían también más adentro. Abiertos de par en par, los ojos del hombre estaban llenos de oro. El sol atravesaba el cristal de la retina y dibujaba en el fondo pequeños paisajes miniados (p. 221)

La prassi qui attuata prevede la manipolazione della figura umana da parte dell'autore al fine di creare, a partire da un'immagine qualsiasi, una visione straniata, anomala. Il procedimento ricorda quello adottato dai formalisti russi e, nello specifico, da Tolstoj, il quale è solito, nelle narrazioni, ribaltare la prospettiva comune secondo cui è descritto un oggetto determinato. Quest'ultimo, infatti, viene scomposto nei suoi elementi costitutivi, al fine di analizzarli singolarmente per accedere, in questo modo, all'autentica essenza del tutto.

I precedenti aspetti analizzati fungono da cornice a ciò che rappresenta l'acme dell'effetto di straniamento della narrazione, cioè l'adozione della prospettiva del protagonista, l'avvoltoio, dal cui punto di vista si narra la vicenda, filtrando ogni elemento che la caratterizza tramite la sua ottica. Si tratta proprio di una rappresentazione antinomica rispetto a quella percepita come normale da un umano, anche se riferita a uno stesso oggetto. Così facendo, la prospettiva si capovolge, suscitando nel lettore una sensazione opposta e parallela al contempo, di estraneità e di immedesimazione rispetto al rapace. Ad esempio, in nessuna prospettiva tradizionale umana si potrebbe accettare l'affermazione: "Cuando los disparos se hacían por la noche, fueran de caza o de guerra, se ponía muy contento. Desde lo hondo de las sombras cada disparo le decía: – Mañana hallarás carne muerta", p. 211. Un altro caso significativo è costituito dalla reazione dell'uccello alla vista del cadavere: non c'è spazio per la pietà né per il disgusto; l'unico pensiero che si fissa nella mente del rapace è la consapevolezza di avere a disposizione carne succulenta alla sua portata: "Cada vuelta era un poco más estrecha. A veinte metros el olor se hacía irresistible. Sus entrañas palpitaban y la impaciencia le hacía abrir la boca", p. 216. Naturalmente tali asserzioni sono comprensibili, condivisibili per il lettore solo se egli compie lo sforzo di assumere il punto di vista, per l'uomo distorto, del rapace.

Tuttavia, le convenzioni narrative applicate nella fattispecie dall'autore non si limitano all'adozione di figure di significato incentrate sul contrasto. È prassi ampiamente attestata nella narrativa l'utilizzo diffuso dell'alterazione di "immagini" mediante la similitudine e la metafora, la sineddoche, il parallelismo, l'eufemismo, la resa dell'oggetto in una determinata valutazione emotiva, sotto un nuovo punto di vista, per esplicitare ed evidenziare, così facendo, non solo la molteplicità dei suoi significati, ma, in generale, una percezione più chiara, comprensibile e accettabile del mondo. Scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, bensì la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, della sua visione, e non del suo riconoscimento. In questo senso, nella novella si può identificare un esempio chiaro di come, tramite gli occhi dell'uccello, sia definita l'azione concreta del "fare la guerra": "Tenía miedo al hombre que producía el rayo y lo disparaba con su mano, al hombre que llevaba el fuego en la punta de los dedos y lo comía", p. 213. Similmente, di seguito l'avvoltoio esprime in modo esplicito la sua

incomprensione riguardo a consuetudini e pratiche reiterate dagli uomini, ai suoi occhi estranee e insensate, palesando il distanziamento rispetto a una prospettiva umana che soggiace all'effetto di straniamento generato nel lettore dalle considerazioni dell'uccello: "Lo que no concebía era que el hombre anduviera siempre en compañía de otros hombres. Las fieras desprecian a los animales de rebaño, a los que viven y andan en manada", p. 213. L'ultima frase è anche esemplificativa del tacito accordo in essere tra il lettore e l'artefice. Il dato generale rimane, ma con un aspetto trasformato, per questo dev'essere spiegato nuovamente, con parole diverse, per essere inteso pienamente: "a los animales de rebaño, a los que viven y andan en manada".

La convenzione del calcolo del tempo è un aspetto complesso legato alla narrazione, che può concorrere a provocare la percezione di una prospettiva anomala, irreali, resa estranea. L'opera d'arte solitamente assimila avvenimenti che si prolungano per un lasso di tempo più esteso di quello esplicitato dall'opera. Esiste l'implicito patto, tra l'autore e il pubblico, secondo cui il tempo che si protrae tra un capitolo e un altro continua a scorrere anche nelle apparenti pause, e tale fluire del tempo risarcisce le omissioni temporali nella rappresentazione. La novella applica lo stesso procedimento: l'azione, priva di interruzioni, un *continuum* temporale, pare rallentata, diluita nello svolgersi degli avvenimenti, nell'approssimarsi lento, titubante dell'uccello al corpo, il che conferisce alla vicenda un effetto di astrazione dalla realtà, situandola in una dimensione sua propria. Il flusso cronologico è, però, intercalato da "atti di meraviglia", causati dal conflitto che si pone tra la percezione contingente e l'insieme dei concetti e delle convinzioni consolidate nella psiche del protagonista. L'esperienza dell'avvoltoio, ormai lunga, gli ha insegnato che trovare un uomo alla sua mercé, morto, abbandonato, in un territorio aperto, è un avvenimento eccezionale. L'animale è incredulo davanti alla scoperta sconcertante del corpo, mentre nel comune e condiviso immaginario umano non dovrebbe apparire insolito il fatto di incontrare cadaveri derelitti in un contesto bellico:

El zopilote, con la cabeza entre las patas, el pico entreabierto, los ojos encendidos, veía a sus pies al ser increíble: ¡al hombre! [...] El zopilote se lanzó sobre él, pero antes de llegar se contuvo y quedó flotando en el aire. Tenía miedo. – Tú, el rey de los animales y de los árboles, el triunfador de los mares y las selvas. Tú, el invencible. ¿Estás, verdaderamente, muerto? [...] El olfato seguía diciéndole que aquella carne le pertenecía, pero era tan difícil hallar al hombre roto y acabado... (p. 215)

Focalizzando l'attenzione sull'aspetto linguistico della novella, si riscontrano casi in cui l'effetto di sorpresa e stupore viene veicolato anche sul piano formale. La lingua poetica dei brevi stralci di canti citati, qui semplice e per nulla ampollosa né ricercata, è peculiare di canzoni popolari o rituali e viene abbinata alla prosa, predominante, contribuendo a provocare l'effetto di straniamento. Il linguaggio poetico può, in un certo modo, essere considerato un impedimento, un indugio e un allontanamento rispetto alla narrazione, in quanto ne ostacola e rallenta l'azione². La prosa è, di contro,

² Cfr. Šklovskij (1976: 23).

una forma espressiva regolare, atta a sviluppare l'intreccio. Sono diversi i casi in cui in *El Zopilote* il ritmo narrativo viene infranto dall'inserimento apparentemente stonato, estraneo di qualche verso:

Batió las alas para subir, remontando las cimas próximas. Cuando llegó a lo alto se sintió ágil. ¡No soy viejo todavía! Y para demostrárselo resbaló otra vez sobre la brisa, velozmente. Trató de cantar:

*La luna tiene un cuchillo
para hacerles a los muertos
una cruz en la frente
y ese cuchillo lo esconde
durante el día
en el fondo de los pantanos azules.*

Las alturas eran cada vez más suaves y descendían sobre otro valle (p. 214)

L'effetto di straniamento è dato, sul finale, da un ulteriore contrasto: l'apparizione del cavallo. Insanguinato, sudato, stremato, ma fiero, sprigiona energia e rabbia, irrompe sulla scena creando un rapporto fortemente antitetico con il cadavere. L'immobilità, la resa, la *débâcle* contrastano con la potenza indomabile dell'animale, che "no llevaba rumbo pero correría hasta caer en tierra para no levantarse. Corría, piafaba, venteaba, porque necesitaba dar antes de la muerte toda la medida de su juventud, como una protesta", p. 219. Rabbiosi, vigorosi attimi di vita contrapposti all'immobilità eterna. Un contrasto toccante, anomalo, perché solitamente l'uomo è il protagonista delle vicende, non la preda: è lui a essere soggetto pensante di una narrazione in cui valori e prospettiva gli corrispondono e gli si adeguano, anziché venire utilizzato come termine di paragone negativo in confronto all'animale. Tuttavia, l'immedesimazione del pubblico nella psiche del rapace è ormai realizzata. La conclusione della novella, che vede l'avvoltoio apprestarsi a divorare il cadavere, è una sorta di "lieto fine" anche agli occhi del lettore, che ha assunto la prospettiva straniata dell'uccello e introiettato le sue categorie mentali e comportamentali, quasi compiacendosi per il raggiungimento dello scopo a lungo inseguito.

ECHI DEL RACCONTO EL PILOTO ARRESTADO

Sender pubblica il racconto *El piloto arrestado*³ (da qui in avanti P) sotto lo pseudonimo di F. Saila nella "Voz de Madrid" il 17 settembre 1938. Esso narra un caso di indisciplina militare risalente all'ottobre del 1936. Il pilota Arieta, il protagonista, a bordo di un caccia repubblicano, infrange l'ordine di rimanere unito al gruppo. Cosciente di mettere a repentaglio la sua stessa vita, d'improvviso, impulsivamente si stacca dallo stormo per lanciarsi in picchiata in zona nemica, verso un cimitero, dove compie un gesto di notevole spessore civico e morale, per quanto inutile in termini di successo militare: lancia tre fasci di fiori su un ammasso di corpi

³ Il testo è riprodotto in Pini (1994: 109-112); a esso mi rifaccio per quanto concerne la numerazione delle pagine delle citazioni.

trucidati dai nazionalisti. Tale atto azzardato e in apparenza insensato viene solo formalmente punito con una detenzione di qualche giorno (“está arrestado en su cuarto”, p. 109); in realtà, i suoi superiori ricompenseranno con una promozione la generosità dell’eroe.

Gli scenari di guerra di entrambe le narrazioni sono quasi interscambiabili. Ne *El Zopilote* (d’ora innanzi Z) viene reiterata la descrizione delle vallate, degli aridi canali, delle distese brulle costellate di sparuti cespugli ricoperti di cenere, che sono resi ancor più desolati e inquietanti dal rombo dei cannoni in lontananza, interrotto solo da intermittenti sventagliate di mitra. La descrizione in P è più rarefatta, indiretta e intuibile. Fin dalle prime righe, infatti, il lettore viene condotto nella realtà quotidiana di Arieta, che lo informa, tramite lo stratagemma della conversazione con un amico, circa gli avvenimenti più recenti che ha vissuto, bellici e personali. La sua è una desolazione percepita che si concreta nello squallore dei luoghi da lui sorvolati: “El espectáculo era espantoso. No lo olvidaré nunca”, p. 111. Una contestualizzazione, questa, che funge da stadio preparatorio per l’effetto più netto di *déjà vu* che colpisce il pubblico che abbia già letto Z nel momento in cui il volo del pilota ricrea il moto e la condizione dell’avvoltoio, librato nell’aria, in quanto la visuale che si prospetta innanzi ai due protagonisti è analoga: la morte. Un cadavere riverso su una terra deserta e cinerea in Z, mezzo chilometro disseminato di sangue e resti umani in P.

Ad accomunare i due testi è anche l’impressione che suscita in entrambi la presenza dei cadaveri. La sensazione di resa, di desolazione è palese, ma, nello specifico, anche la descrizione fisica dei corpi viene tracciata in modo analogo, utilizzando le medesime immagini. I capelli sono mossi da una brezza leggera (Z: “Los cabellos del hombre, si el viento los agitaba, eran ahora como las ramillas de un arbusto”, p. 220; P: “el viento de la hélice sacudía los cabellos de nuestros mártires y algunas manos cambiaron de posición”, p. 112), la decomposizione che abbruttisce, deforma e consuma i corpi, i volti viene descritta minuziosamente (Z: “podía caer prisionero de aquellas manos amarillas”, p. 216; P: “Bajo el sol la carne era amarilla y triste”, pp. 111-112; Z: “La sombra que se cobijaba debajo de sus cabellos se prolongaba en una mancha negruzca de sangre”, p. 220; “El sol había ido reptando por los pantalones, se había detenido en un objeto de metal que había en la cintura”, p. 221; P: “el suelo tenía brillos metálicos, de la sangre coagulada y acumulada”, p. 112).

Si assiste, poi, a un parallelo e opposto effetto di metamorfosi di cui sono oggetto i protagonisti, suggestiva applicazione della teoria *ganglionare* senderiana⁴, che provoca un umanizzarsi dell’animale e un approssimarsi allo stadio istintivo e al volo dell’uccello del pilota. Sono svariati i riferimenti all’antropomorfizzazione dell’avvoltoio, le cui parti del corpo vengono nominate come si trattasse di un essere umano: “veía a sus pies”, p. 215; “la impaciencia le hacía abrir la boca”, p. 216; “el

⁴ Secondo tale concezione, i gangli, organi preposti alle funzioni del subconscio, permettono all’uomo di porre in essere un rapporto empatico con gli altri elementi pertinenti alla sfera naturale, facendo emergere in lui i caratteri atavici e istintuali che costituiscono l’anello di congiunzione tra uomini e animali.

zopilote las sentía a veces en el estómago antes que en los oídos”, p. 216; “se rascó con el pico en un hombro”, p. 218. L’uccello, inoltre, assume caratteristiche umane quali la capacità di parlare, cantare, riflettere, dedurre e associare diverse istantanee della realtà circostante a esperienze precedentemente vissute, sfruttando capacità logiche che non contraddistinguono, nella realtà, la psicologia animale: “Si estuvieras vivo hubieras ido a recoger tu caballo, porque te es más útil un caballo que un zopilote”, p. 220; “Hijo del hombre, ¿lloras? Sí, pero no lloras lágrimas, sino gusanos. [...] El zopilote se decía: «quizá si me atrevo a tocarlo despertará”, p. 221. Dimostra, così, di riflettere e agire in base all’esperienza, che si sedimenta in un cervello primitivo⁵ e induce l’avvoltoio ad attendere prima di avventarsi sulla preda, a prendere tempo per verificare i possibili segnali di una morte reale, e non solo apparente, dell’uomo. In fondo sono anche una caratteristica dell’essere umano la spietatezza e l’assenza di emotività e di *pietas* che il rapace dimostra quando scorge il proprio nemico, il carnefice subdolo che in qualunque momento lo può cogliere alla sprovvista, ferendolo mortalmente. Pur temendo una reazione da parte del supposto cadavere dell’uomo, l’animale lo schernisce, lo provoca, quasi che l’accanirsi dell’avvoltoio sul morto non sia solo una mera conseguenza dello spirito di sopravvivenza, come comunemente avviene tra bestie, ma rappresenti il frutto di una crudeltà più meditata, di una sottile cattiveria più complessa e beffarda, più umana: “–Grazna ahora, ronca, habla, hijo del hombre. ¡Todo es inútil!””, p. 222; “¿Ya le miras? ¿Ya te atreves a mirarla, la luz?””, p. 222. Anche il linguaggio utilizzato dal rapace è molto “umano”: è gergale, spontaneo, di registro basso, il che conferisce un’ulteriore sfumatura di realismo al suo agire da rapace antropomorfizzato: “al hombre roto y acabado”, p. 215; “Veamos si ahora las sombras te defienden”, p. 217; “¡Aleluya!””, p. 221.

Di contro, per quanto concerne la metamorfosi subita dall’uomo, indizi della teoria *ganglionare* si rilevano, in P e in numerose opere senderiane⁶, negli esempi di rapporto empatico che permette ai personaggi, scervi del fardello della razionalità e delle limitazioni del consorzio umano moderno, di fondersi con la natura che li circonda, di percepire pienamente gli istinti primordiali, atavici che congiungono senza soluzione di continuità l’uomo con l’intera vita organica e inorganica⁷. Ciò si riconosce nell’irrazionale lanciarsi in picchiata di Arieta, nell’*azar* che gli permette di compiere un gesto inaspettato, sospinto da un impulso istintivo ineludibile, e di uscirne vivo e, a suo modo, vincente. Tale azione è emblematica della posizione che Sender pare assumere nei confronti di un concetto eccessivamente rigido della disciplina militare, che egli sperimentò in prima persona nel periodo in cui fu attivo sul fronte comunista durante la guerra civile spagnola. La conseguenza è il distacco da parte di un animale dominante (rappresentato da Saila nel testo e da Sender nella realtà) al fine di

⁵ Cfr. Jung (1968).

⁶ Gli esempi forse più evidenti e significativi sono forniti da *Proverbio de la muerte* del 1939 (la cui rielaborazione, *La esfera*, viene data alle stampe nel 1947) ed *El lugar del hombre*, sempre del ’39 e pubblicato con il titolo *El lugar de un hombre* a partire dal 1958.

⁷ Cfr. l’introduzione di Pini in Sender (1998: 50).

differenziarsi dalla massa dei gregari, attuando una ideale ribellione contro regole e ordini assoluti e posti come indiscutibili. Il protagonista sembra assumere i connotati di una qualche forma di animale volante nel suo volo sospeso, in cui si libra, pare, privo dell'involucro esterno costituito dall'aereo, che egli quasi non percepisce, modulando andatura e altezza così come fa l'avvoltoio (Z: "Bajó de nuevo con ese movimiento que los zopilotes han aprendido de las águilas, pero se quedó en el aire, a una distancia mayor que dos veces la altura del hombre", p. 220 – 221; P: "Pasé tres veces, descendiendo hasta menos de veinte metros", p. 112). In tutta l'evoluzione del suo volo fino alla discesa in direzione del cimitero e del suo rallentare per sorvolare lentamente il suolo, si pone chiaro il parallelo con il prolungato ed estenuante approssimarsi del predatore al cadavere.

La considerazione riguardo lo spirito gregario è simile per i due protagonisti, entrambi critici nei confronti degli uomini che non agiscono in modo indipendente. In Z: "Lo que no concebía era que el hombre anduviera siempre en compañía de otros hombres. Las fieras desprecian a los animales de rebaño, a los que viven y andan en manada", p. 213; in P: "La consigna era de una rigidez absoluta: no deshacer las formaciones [...] y defenderse en grupo", p. 111; ma nella realtà il comportamento del militare va a coincidere con quello del volatile, che per sua stessa natura è autonomo e disprezza gli animali che si muovono in gruppo. Lo stesso fa il pilota, che afferma: "yo me separé y fui descendiendo en dirección al cementerio", p. 111.

Similmente, le considerazioni che il rapace esprime nei confronti della guerra potrebbero essere proferite, nel finale, da Arieta stesso. Sembra prendere forma una sorta di condanna sociale del narratore, che riporta le amare meditazioni del protagonista e le fa proprie ("la guerra se ha marchado más adelante porque a este hombre ya lo han matado y ahora buscan a otro para matarlo también", p. 218). Qui si intravedono l'indignazione e l'incomprensione del *zopilote* nei confronti dell'uomo, l'unico animale in grado di uccidere ripetutamente i suoi simili per motivi diversi da quelli legati alla salvaguardia della specie. È la stessa indignazione di Sender, che, in un'intervista, commenta di aver sparato un'unica volta durante il conflitto e di non aver permesso a nessuno di coloro i quali gli erano vicino di farlo⁸. L'*alter ego* dello scrittore, Arieta, nonostante conosca bene i meccanismi della guerra, abbia appena bombardato l'aerodromo e innescato due bombe nel padiglione dei piloti avversari, dimostra di ribellarsi agli obblighi militari a cui è tenuto a sottostare, compiendo quell'unico atto di insubordinazione. La presa di coscienza delle conseguenze tragiche della lotta armata lo inducono a esprimere un elogio simbolico e straziante alla vita e alla dignità umane.

Tuttavia, il *pathos* che raggiunge il suo climax nella conclusione di entrambi i racconti esplicita una reazione diversa dei protagonisti davanti alla morte, come se il processo di antropomorfizzazione dell'uccello e di immedesimazione del pilota nell'animale si arrestassero bruscamente per lasciare emergere, nell'ultimo spaccato, la loro vera natura, chiudendo in qualche modo il cerchio che fa ricongiungere i

⁸ Cfr. Peñuelas (1970: 88-98).

protagonisti con lo *status* originale da cui si erano distanziati nel corso della narrazione. Il timore dell'avvoltoio alla vista del corpo, talvolta espresso esplicitamente, talaltra celato dietro atteggiamenti di scherno e sfida, è vinto nella conclusione. Rincuorato dalla certezza di trovarsi in presenza di un cadavere e sopraffatto da una fame atavica, dall'istinto di sopravvivenza, l'animale si avventa, esaltato ed estasiato, sulla *carne* a lungo bramata; la raggiunge, infine (“Y el zopilote comenzó a devorarlo”, p. 222). Il pilota, al contrario, finisce per mostrare tutta la sua umanità, descrive lo spettacolo di tale ecatombe come spaventoso, incancellabile nella sua memoria, ma non si limita a questo, avvalorando le sue emozioni con un gesto tanto simbolico quanto toccante. In effetti, in qualche modo anche nel racconto del '38 avviene un contatto tra il protagonista e i cadaveri; è un incontro drammatico e mediato dai fiori che lui lancia dall'aereo e che malinconicamente si posano sulle spoglie di “nuestros mártires”, p. 112.

È significativo evidenziare che il periodo in cui si situa la narrazione, il mese di ottobre del 1936, ha una valenza autobiografica per lo scrittore, come pure autobiografico è il contesto militare durante uno scontro bellico. Nel 1936 Sender, Capo di Stato Maggiore della I Brigada Mixta del V Regimiento, abbandonò il campo di battaglia. Tale reazione polemica fu provocata da Líster, il suo comandante, il quale gli aveva impedito di combattere nella prima giornata di guerra che poteva risolversi positivamente per Sender e i suoi compagni, la cosiddetta “giornata del contrattacco di Seseña”. Il suo gesto venne considerato dalle gerarchie del V Regimiento un atto di insubordinazione e irresponsabilità e fu spacciato per tale; si disse, inoltre, che aveva comportato la sua radiazione dal Regimiento e la degradazione militare. In realtà, tale tesi viene smontata da Pini (1994: 106), che documenta come tale declassamento non si realizzò. Piuttosto, ciò che emerge dall'episodio sono l'autonomia e l'indipendenza di giudizio che lo scrittore dimostra anche in tale circostanza. In questo comportamento è inevitabile individuare un parallelismo tra l'atteggiamento e il ruolo di Sender e la figura del pilota Arieta, il quale si fa portatore degli stessi ideali di libertà, discrezionalità e autonomia di giudizio in cui si rispecchia l'autore.

EL ZOPILOTE ED *EL BUITRE* A CONFRONTO⁹

Qualche ragguaglio utile per inquadrare le raccolte a cui *Z* ed *El buitre* (d'ora in avanti B) appartengono e il contesto in cui si inseriscono.

⁹ Lo strumento adottato per sviluppare uno studio che sia il più possibile esaustivo e rigoroso consiste nell'applicazione della metodologia della critica delle varianti. La ricerca e la giustapposizione in una lista ordinata delle generiche “differenze” riscontrate in *Z* e nella sua seconda stesura, siano esse espunzioni, interpolazioni o modifiche, mi permettono di mettere a punto un sistema organico di varianti, il cui orientamento precipuo risulta evidente a ogni livello – contenutistico, stilistico, linguistico – e di trarre conclusioni che, interpretando i risultati emersi, definiscono l'evoluzione della scrittura senderiana. Tale metodo d'indagine prende spunto da quello applicato in Sender (1998: IX – XXXIV) ed esposto da Pini nella sua introduzione a *El lugar de un hombre*.

Mexicayotl, la prima raccolta, viene pubblicata nel 1940 proprio in Messico. Come il titolo in lingua *nahuatl* suggerisce, consta di nove “canzoni” di argomento messicano (l’ottava delle quali è Z), la cui disposizione prevede l’alternanza di leggende eziologiche autoctone e brevi racconti aventi come protagonisti degli animali. Sei di tali novelle, seppur modificate tanto nel titolo quanto nell’intreccio, vengono riprese da Sender (1961) e intervallate ad altre sei brevi narrazioni in *Novelas ejemplares de Cíbola*, raccolta pubblicata negli Stati Uniti a una ventina d’anni di distanza.

Le ragioni che spingono l’autore aragonese, ormai esule, a recarsi in Messico e a intraprendere un’opera che apparentemente poco si confà alla sua produzione precedente sono molteplici. Nel momento in cui appronta la redazione di *Mexicayotl*, lo scrittore è reduce da una serie di avvenimenti traumatici: lo scoppio della guerra civile nella sua Spagna, la fucilazione della moglie Amparo, il rifiuto da parte dei comunisti dei servizi che lo scrittore intendeva offrire loro per *desconfianza* – una sfiducia ostile – nei suoi confronti. Nel marzo del 1938, esiliato, si imbarca per dirigersi in Messico, dove risiederà fino al 1942. Durante la sua *estancia* messicana, egli si cala nella realtà locale come in un universo lontano, rasserenante, più puro e autentico rispetto a quello occidentale, al fine di rimarginare le profonde ferite inflitigli dal conflitto vissuto in prima persona in Spagna, dando prova, in questo modo, dell’incipiente *inflexión neohumanista*, come viene definita da Mainer (1983: 16), verso cui tende. Tra l’altro, è comprovato che, nel suo periodo messicano, Sender si trova obbligato ad abbandonare il giornalismo e decide, quindi, di incanalare le sue energie verso la creazione letteraria¹⁰. In questo modo, ha la possibilità di dare forma al fascino che quella cultura suscita in lui, per quanto la tematica della guerra civile continui a emergere velatamente nella collezione di nostro interesse, soprattutto nell’accezione di una lotta riconducibile a processi e meccanismi atavici tipici dell’animale-uomo, ma ben più nettamente in opere successive¹¹. In particolare, le narrazioni i cui protagonisti sono esseri umani paiono finalizzate a un sarcastico attacco all’uomo, ritratto in tutta la sua fragilità, in tutta la sua violenza, e sono intervallate, in una struttura contrappuntistica, da quattro racconti che vedono come soggetti principali gli animali¹². Essi rappresentano, al contrario dell’uomo, peculiarità positive, quali la riflessione, lo spirito di osservazione, la dignità, come ben esemplificato da Vásquez (1997: 185).

Lo iato esistente tra le due diverse raccolte si esplicita già nell’ordine in cui Sender organizza *Novelas ejemplares de Cíbola*. Sei testi brevi, tra cui B, apparsi precedentemente in *Mexicayotl*, di tema genuinamente indio e mitico, si alternano a sei più lunghi, i cui protagonisti sono qui uomini occidentali inseriti in una realtà contemporanea, i quali, nella maggior parte dei casi, hanno contatti con altre dimensioni culturali e psicologiche, rappresentate in generale dall’elemento indio o ispanoamericano, in una stimolante relazione di contrasto e incontro tra realtà diverse

¹⁰ Cfr. Caudet (1995: 12).

¹¹ Si pensi, ad esempio, a *El rey y la reina: Novela* (1948), *El verdugo afable* (1952), *Mosén Millán* (1953), successivamente pubblicato con il titolo *Réquiem por un campesino español* (1960).

¹² Cfr. Loro, in corso di stampa.

e lontane, in una mediazione tra leggendarietà a-temporale e modernità. Per Sender, infatti, la terra di Cíbola, città di confine tra le due Americhe, rappresenta un luogo di unione e di opposizione tra diverse culture e razze: Messico e Stati Uniti, occidentali e indios. La motivazione di questo cambio di prospettiva si collega alle vicende esistenziali dello scrittore, che nel 1942 si trasferisce negli Stati Uniti, dove diventa docente universitario ad Albuquerque, nel Nuovo Messico. La presa di coscienza dell'esilio, dato di fatto ormai da lui accettato, e la forte presenza dell'elemento ispanico nella zona sud-occidentale degli USA stimolano Sender a intraprendere un progetto di integrazione tra istanze messicane autoctone e occidentali, da cui nasce, per l'appunto, *Novelas ejemplares de Cíbola*¹³.

La novella si snoda con continuità per dodici pagine in Z e per otto in B¹⁴. Già da tale mero dato oggettivo si intuisce che nella prima redazione è dato ampio spazio a frammenti di testo che si potrebbero impropriamente definire “accessori” rispetto alla vicenda principale:

Z: En el último horizonte había una neblina de tierra y humo. Barruntaba sorpresas. Y aquel presentimiento tenía un olor de ceniza. Hacía tiempo que no encontraba sino los restos, ya secos, que le dejaban los cuervos. A su edad no era fácil acercarse de día a los poblados y de noche no se atrevía a salir de su agujero porque tenía miedo a la luna. Aquel olor de batalla lejana le daba la impresión de hallarse cerca de una aldea. Sin embargo, todo estaba desierto. Pensando en aquella aldea a donde solía ir de joven, graznaba: – Ya no, ya no (p. 212)] B: –¹⁵

In effetti, nella prima versione il ritmo appare più lento, la narrazione più circostanziata e lirica, mentre la riscrittura denota un ricorso massiccio alla soppressione di informazioni non strettamente necessarie, in particolare di inserti descrittivi e meditativi a scapito dell'aspetto narrativo:

Z: Las manchas amarillas del sol habían ido extendiéndose y ahora cubrían el desierto. Las sombras del muerto que al principio se alargaban por la tierra, buscaban ya cobijo bajo su espalda, detrás de sus botas. El sol había ido reptando por los pantalones, se había detenido en un objeto de metal que había en la cintura y ahora iluminaba el rostro de plano, incluso las aberturas de la nariz cuyas sombras se escondían también más adentro (p. 221)] B: –

In questo modo, nella seconda versione Sender orienta il testo in modo più diretto e immediato, focalizzando la propria attenzione sull'aspetto fattuale, poiché la narrazione acquisisce un ritmo più veloce e un peso preponderante all'interno del testo:

Z: Fue subiendo, agarrándose a los salientes, avanzando con torpeza por los repalmes hasta alcanzar la mancha amarilla. Aquellas rocas soleadas, con el zopilote en lo alto, eran como un joyel de oro caído del cielo. El zopilote sentía el calor del sol en el cuello, que iba pasando del

¹³ *Ibid.*

¹⁴ I numeri di pagina delle citazioni si riferiscono a Sender (1975: 191 – 198).

¹⁵ In questa citazione e negli esempi a seguire si utilizza il simbolo “[]” per separare i frammenti di testo corrispondenti di Z e B. Nel caso in cui uno stralcio del primo testo non sia presente nella seconda stesura, tale lacuna si esprime con “–”.

color gris al rojo vivo (p. 218)] B: Fue trepando despacio hasta alcanzarla y se instaló en ella (p. 196)

Z: Tratando de variar la dirección se advertía a sí mismo, con la alarma quebrada de los zopilotes: – ¡Ya, ya, ya! Batió las alas para subir, remontando las cimas próximas. Cuando llegó a lo alto se sintió ágil (p. 214)] B: Halló por fin la brecha en la montaña y se lanzó por ella batiendo las alas: – Ahora, ahora... – se dijo (p. 193)

In Z è chiaro l'intento dell'autore: concedere al lettore un accesso alla psiche del protagonista, rendendone espliciti i pensieri. Tale aspetto si perde in buona parte dei casi in B, che risulta essere un testo decisamente più obiettivo, con minori implicazioni soggettive:

Z: ¿Por qué un viejo zopilote como él había tenido miedo? El aire entraba en su cuerpo vacío como en un fuelle viejo, de cueros agrietados y enfermos. Quiso cantar aquella canción de su juventud, pero solo se acordaba del principio (p. 217)] B: La brisa entraba en el cuerpo del buitre como en un viejo fuelle (p. 195)

Un'ulteriore differenza è l'atmosfera magica, meravigliosa che pervade Z e che invece risulta molto attenuata in B. È da sottolineare, ad esempio, il rapporto viscerale che si instaura tra il protagonista e le entità superiori in qualche modo riferibili a un ordine panteistico e sovranaturale, presenze che punteggiano la narrazione conferendogli un'aura evocatrice, quasi mistica. Il passaggio a B funge da filtro che vaglia i riferimenti onirici e trascendenti, sostituendoli con altri immanenti; in tal modo viene garantita maggiore credibilità alla vicenda (Z: “Desde lo hondo de las sombras cada disparo le decía”, p. 211] B: “Cuando se oían disparos por la noche las sombras parecían decirle”, p. 191; Z: “Otro olor más dulce llegó hasta sus entrañas. Una voz lejana, que había oído ya una vez en su juventud, le gritó: – El hombre”, p. 215] B: “Con la brisa llegó un olor que el buitre reconocía entre mil. Un olor dulce y acre: – El hombre”, p. 194). L'immagine delle ombre ritorna poco oltre. Esse, dotate in Z di poteri magici positivi (“pequeñas sombras defendiendo al hombre”, p. 216), permangono in B, ma prive della componente animica, convertendosi in semplici “sombras sospechosas”, p. 195.

Una sfaccettatura legata alla componente evocativa che differenzia le due stesure della novella è costituita dall'antinomia trascendenza/fisicità. L'intento del *zopilote* di innalzarsi nel cielo sempre più in alto è lo stesso del *buitre*, ma le espressioni utilizzate per esternare tale anelito sono rese in termini diversi. Nel primo caso, la finalità è avvicinarsi al sole, inteso quasi come fosse una presenza superiore e benefica in diversi passaggi: “quería elevarse por encima, para encontrar al sol”, p. 211. Si discosta la seconda redazione, nella quale si evidenzia una partecipazione prettamente fisica del protagonista: la sensazione di benessere che i raggi del sole avrebbero procurato all'uccello riscaldandolo (“le habría gustado ganar altura y sentir el sol en las alas”, p. 191).

Nella seconda stesura si constata un predominio di altri riferimenti alla realtà materica e a giustificazioni plausibili e motivate razionalmente a scapito della componente irrazionale o superstiziosa. Ciò avviene con particolare riferimento alla

luna, presenza funesta e malaugurante in Z nel momento in cui un animale da preda deve cacciare. Essa non viene neppure nominata in B, testo nel quale l'unico avvertimento che l'avvoltoio dà e si dà è di prestare attenzione affinché il luogo in cui si caccia sia ben esposto e non permetta agli uomini di tendere imboscate (Z: “ten cuidado que no haya luna llena”, p. 217] B: “que sea en tierra firme y descubierta”, p. 195). La figura della luna piena torna poco oltre, in un canto ricordato dall'animale, in cui il protagonista afferma che è consigliabile evitare di cibarsi dell'uomo quando essa splende in cielo, in quanto l'ultima volta che si era nutrito di carne umana lo aveva fatto alla sua luce e da allora la temeva. Di contro, il *buitre* non giustifica il motivo del suo timore, vergognandosi, piuttosto, di averlo provato, privo com'era di una valida motivazione (Z: “cuando comió del hombre había luna llena y desde entonces tenía miedo a la noche”, p. 217] B: “la última vez que comió carne humana había tenido miedo también. Se avergonzaba de su propio miedo él, un viejo buitre”, p. 196).

Si nota, poi, un episodio particolare in cui viene espressa, ancora sotto forma di canzone, la leggenda riguardante il collo glabro degli avvoltoi, “la legge dei suoi avi”, come viene definita dall'uccello. Gli spiritelli che dormivano nel corpo di un cadavere erano freddi ma vivi, il suo avo aveva divorato il cadavere senza rendersene conto e, come conseguenza, le piume del collo gli erano cadute senza crescere mai più. La leggenda giustifica in modo fiabesco una peculiarità fisica di tale specie animale e può simboleggiare una sorta di maledizione contro gli animali che si cibano di carogne, profanando i corpi di uomini morti. Risiede in tale esempio la componente magica del pensiero primitivo che concatena i fatti “post quem” – agire, per poi subire gli esiti della propria scelta – e non “propter quem”, per cui, prima di seguire l'istinto, si ponderano le azioni che possono provocare conseguenze nefaste.

È significativo constatare che l'unica interpolazione considerevole nella seconda versione della novella consista nel seguente paragrafo, il solo riferimento, seppur indiretto, alla presenza dell'uomo in vita, al di là della sua partecipazione al conflitto che avanza progressivamente:

B: Las puertas estaban cerradas. En una de ellas, en la del corral, había un ave de rapiña clavada por el pecho. Clavada en la puerta con un largo clavo que le pasaba entre las costillas. El buitre comprobó que era un esparver. Los campesinos hacen eso para escarmentar a las aves de presa y alejarlas de sus gallineros. Aunque el buitre odiaba a los esparveres, no se alegró de aquel espectáculo. Los esparveres cazan aves vivas y están en su derecho (pp. 192-193)

La finalità della sopravvivenza accomuna il mondo animale e quello umano, ma la pratica appartenente a quest'ultimo qui descritta evidenzia una crudeltà ancora maggiore rispetto all'agire dell'avvoltoio e dei suoi simili: l'uomo, infatti, non si limita a sopprimere i rapaci, ma, con astuzia e spietatezza, ne espone le carcasse come monito per gli altri predatori.

In accordo con la tendenza che caratterizza la scrittura senderiana nel passaggio dalla novella del '40 a quello del '61, anche a livello stilistico e linguistico le modificazioni consistono principalmente in soppressioni e sostituzioni, mentre il numero di interpolazioni è minimo. È abbastanza frequente, ad esempio, la

sostituzione di una preposizione (Z: “Por las chimeneas no salía humo”, p. 213] B: “De las chimeneas no salía humo”, p. 192). Al fine di evitare ridondanze e il rallentamento del ritmo narrativo, Sender espunge singoli elementi linguistici o interi sintagmi che percepisce come superflui (Z: “los dos rompientes del abismo”, p. 211] B: “las dos rompientes”, p. 191). Nella seconda redazione si nota una tendenza alla semplificazione linguistica, all’utilizzo di termini e di locuzioni fraseologiche di livello medio e di comprensione immediata, meno ricercati, che vanno a sostituire espressioni idiomatiche o vocaboli più inusuali (Z: “removió las plumas del vientre facilitando la entrada del sol hasta la piel”, p. 218] B: “apartó las plumas del pecho para que el sol le llegara a la piel”, p. 196; Z: “mirando con un ojo impar”, p. 218] B: “mirando con un solo ojo”, p. 196).

Si constata, quindi, che l’evoluzione dello stile senderiano si articola su due livelli diversi, ma strettamente correlati: sul piano formale, tramite l’adozione di una scrittura più essenziale, di contenuti e avvenimenti, anziché verbosa, lirica e di impronta più leggendaria e fiabesca; sul piano contenutistico, attraverso il ricorso alla componente materialistica e all’attenzione rivolta a un insieme di valori occidentali esacerbati, a scapito di una dimensione mitica e di una prospettiva a-temporale.

L’analisi qui esposta testimonia come la novella e la sua riscrittura siano la tappa iniziale e finale di un processo ben più esteso e profondo che lo scrittore sperimenta e che pervade la sua opera. I due testi sono, per l’appunto, rappresentativi di due diverse esigenze intime avvertite dall’autore, di due stadi differenti della sua evoluzione personale e della sua scrittura, di due modi distinti di “fare letteratura”. In Z e in tutto *Mexicayotl*, la materia trattata, pura, esotica, originale si presta a venire indagata come paradigma della cultura spontanea, del primitivismo, e viene tracciata e approfondita tramite l’applicazione del cosiddetto *realismo mágico*, mutuando la definizione che ne dà Carrasquer (1994: 508). Assumendo come sostrato un “qui e ora” universale, Sender propone una novella punteggiata di riferimenti al sovrannaturale. Tale universo viene da lui minuziosamente analizzato al fine di identificare i meccanismi che soggiacciono alle azioni dell’animale-uomo. Egli fa propria la voce del popolo e la cultura autoctona, dedicando al pubblico messicano la sua opera; non è un caso, dunque, che sia così massiccio il riferimento alla dimensione leggendaria e metafisica di Z. Esemplificativo in tal senso è anche un aspetto in apparenza marginale, cioè il titolo della novella che identifica il protagonista. Mi rifaccio alla definizione che Francisco J. Santamaría (1942: 490), nel suo *Diccionario general de americanismos*, fornisce: “*Zopilote*: (del azt. *zopilotl*) m., mejicanismo con que se designa el conocido vultúrido negro, de cabeza pelada y pico encorvado, que lleva multitud de nombres a través de América”.

La redazione di B e di tutta *Novelas ejemplares de Cibola*, invece, si motiva ricorrendo alla definizione dell’orientamento metodologico ed estetico seguito da Sender al suo arrivo negli Stati Uniti, coincidente con una propensione all’essenzialità, come dichiarato da lui stesso nell’intervista rilasciata a Marcelino Peñuelas (1970: 102) qualche anno dopo la pubblicazione della raccolta. Alla domanda se fosse solito modificare la trama dei suoi racconti, l’autore risponde:

Lo que hago es trabajar de manera más cómoda. Escribo unas cien páginas más de las necesarias en cada una de las novelas, porque prefiero tachar a añadir. Yo sé que sobra algo, pero no me cuido mucho de la composición y al final sé que quitando una página aquí, tres allá, media página en otro lugar, y tal, queda mejor. Es decir, prefiero que la prosa o la emoción sea *overflowing* y que luego se ajuste sin dificultad a mis gustos.

È sempre Sender, qualche battuta dopo, a dare a Peñuelas (1970: 105) la chiave di lettura della sua mutazione di indirizzo:

¿Tú sabes lo que es estar, como te digo, seis u ocho años no solo escribiendo cada día, sino corrigiendo materiales que te enviaban a la mesa; que tú debías limpiar de redundancias y de repeticiones y dejarlos reducidos a la pura esencia informativa? Con lo cual llega un momento en que has asimilado por lo menos una virtud. La de discriminar y no decir sino cosas interesantes.

B riflette chiaramente l'essenza di tali affermazioni. Il registro della novella muta: al lirismo di Z subentra uno stile più incisivo, diretto, chiaro, che conferma il recupero dell'*estilo periodístico* da parte dello scrittore in concomitanza con un ritorno al giornalismo al suo arrivo nel Nuovo Messico. B si spiega anche alla luce dei propositi politici e sociali sottesi al processo correttivo. Come risulta chiaro dalla corrispondenza tra Sender e Joaquín Maurín, vagliata e data alle stampe da Caudet (1995: 13), l'obiettivo perseguito dallo scrittore è concorrere alla creazione di una mentalità pluralista e progressista. Lo strumento che adotta è la narrativa, di cui si avvale per delineare la fisionomia del suo nuovo destinatario: un lettore dalla "coscienza ispanoamericana". La sua raccolta funge da mezzo per il superamento del confine che separa realtà storica e istanza mitica, da veicolo ideale per commentare allegoricamente, da una distanza mitigatrice del dolore¹⁶, le recenti esperienze vissute da Sender, che tanto hanno segnato lui come l'intero mondo occidentale. È proprio l'Occidente, ora, il suo pubblico, l'unico in grado di leggere oltre la leggenda, acquisendo il senso più profondo e attualizzato della novella. Dunque, un testo di argomento messicano, ma fruibile da un pubblico tanto americano quanto europeo, il quale può recepire, comprendere e apprezzare pienamente B e l'intera *Novelas ejemplares de Cibola*. E la stessa definizione, generica e panispanica, di *buitre* ("genéricamente, cóndor y otros vultúridos de gran talla") presente in Santamaría (1942: 45), non è che un indizio di tale aspirazione all'interculturalità.

¹⁶ Cfr. Vásquez (1997: 189).

BIBLIOGRAFIA

- ALCALÁ GALVE, ÁNGEL (2004): *Testigo, víctima, profeta: los trasmundos literarios de Ramón J. Sender*, Madrid: Pliegos.
- BIZZARRI, GABRIELE (2008): *La rappresentazione del sovrannaturale nelle letterature ispaniche tra Ottocento e Novecento. Tradizioni, leggende, racconti fantastici, assurdità surrealiste e "realismi magici"*, Padova: Cleup.
- CARRASQUER LAUNED, FRANCISCO (1994): *La integral de ambos mundos: Sender*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CAUDET, FRANCISCO (1995): *Correspondencia Ramón J. Sender/Joaquín Maurín (1952 – 1973)*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- COLLARD, PATRICK (1987): "En torno a las *Novelas ejemplares de Cíbola*", in Vásquez, Mary S. (ed.): *Homenaje a Ramón J. Sender*, Newark, DE: Juan de la Cuesta, pp. 111 – 130.
- CONTINI, GIANFRANCO (1970): *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-68)*, Torino: Einaudi.
- EOFF, SHERMAN H. (1965): "El desafío de lo absurdo: Jean Paul Sartre, Ramón Sender", in Eoff, Sherman H. (ed.): *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona: Seix Barral, pp. 235 – 256.
- ESPADAS, ELIZABETH (2002): *A lo largo de una escritura: Ramón J. Sender: guía bibliográfica*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- JUNG, CARL GUSTAV (1968): "L'inconscio personale e l'inconscio sovraperonale", in *Psicologia dell'inconscio*, Torino: Boringhieri, pp. 113 – 133.
- LORO, ILARIA: "Da *Mexicayotl* a *Novelas ejemplares de Cíbola*. La trasformazione di un'opera attraverso i confini temporali e culturali", in *Atti del XXVI Congresso AISPI (Trento, 27 – 30 ottobre 2010)*, in corso di stampa.
- MAINER, JOSÉ CARLOS (1983): *R. J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, Aragón y Rioja, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
- PEÑUELAS, MARCELINO C. (1970): *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid: E.M.E.S.A.
- PINI, DONATELLA (1994): *Ramón J. Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- PRINCE, GERALD (1982): *Narratology: the form and functioning of narrative*, Berlin: Mouton.
- SANTAMARÍA, FRANCISCO JAVIER (1942): *Diccionario general de americanismos*, Méjico: Editorial Pedro Robredo.
- SENDER, RAMÓN J. (1939): *El lugar del hombre*, Méjico: Quetzal.
- SENDER, RAMÓN J. (1939): *Proverbio de la muerte*, Méjico: Quetzal.
- SENDER, RAMÓN J. (1940): *Mexicayotl*, Méjico: Quetzal.
- SENDER, RAMÓN J. (1947): *La esfera*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte (Coll.: *La rosa de los vientos*).
- SENDER, RAMÓN J. (1948): *El rey y la reina: Novela*, Méjico: Editorial Jackson de Ediciones Selectas.

- SENDER, RAMÓN J. (1952): *El verdugo afable*, Santiago de Chile: Nascimento.
- SENDER, RAMÓN J. (1953): *Mosén Millán*, Méjico: Aquelarre.
- SENDER, RAMÓN J. (1958²): *El lugar de un hombre: Novela*, Méjico: CNT.
- SENDER, RAMÓN J. (1960): *Réquiem por un campesino español*, New York: Las Américas Publishing Company.
- SENDER, RAMÓN J. (1969): *La esfera*. Ed. definitiva, Madrid: Aguilar (Coll.: *Novela nueva*, 18).
- SENDER, RAMÓN J. (1975²): *Novelas ejemplares de Cíbola*, Barcelona: Destino (Coll. *Áncora y Delfín*). 1^a ed. (1961): *Novelas ejemplares de Cíbola*, New York: Las Américas Publishing Company.
- SENDER, RAMÓN J. (1998): *El lugar de un hombre*, Pini, Donatella (ed.), Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses – Barcelona: Ed. Destino.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR B. (tr. it. 1976): *Teoria della prosa*, Torino: Einaudi.
- TOLSTOJ, LEV N. (tr. it. 2005): *Tutti i racconti*, vol. I, Milano: Mondadori.
- VÁSQUEZ, MARY S. (1997): “América como texto y contexto de la cuentística del exilio senderiano de Ramón J. Sender”, in Ara Torralba, Juan Carlos e Gil Encabo, Fermín (eds.): *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3 – 7 abril 1995)*, Huesca – Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses – Institución Fernando el Católico.
- VIVED MAIRAL, JESÚS (2002): *Ramón J. Sender: biografía*, Madrid: Páginas de espuma.