

Frammenti di memoria: tre racconti senderiani sulla Guerra di Spagna

Federica CAPPELLI
Università di Pisa

Riassunto

Nella vasta produzione senderiana il tema della guerra civile trova più facilmente spazio nella materia diluita dei romanzi che nella condensazione della narrativa breve. I tre racconti qui studiati rappresentano, infatti, un'eccezione in tal senso; all'origine di un lungo processo di rimozione psicologica del dolore legato al conflitto, essi ci mostrano come il ricordo di quest'ultimo, vissuto in prima persona da Sender sia come soldato al fronte sia come cittadino comune, affiori alla mente per frammenti o brevi istantanee, avvalendosi di una scrittura fortemente intrisa di oralità.

Parole chiave: Guerra Civile, memoria, oralità, distacco, umanità.

Abstract

In the wide literary production by Ramón J. Sender, the theme of the Spanish civil war finds its space rather in the watered-down terrain of the novel than in the condensation of the short stories. The three short stories studied here represent an exception in this sense; being at the origin of a long process of psychological displacement of pain due to the war, they show us how the memory of the latter, experienced personally by Sender both as a soldier and as a common citizen, comes to mind by fragments or brief snapshots, using a writing strongly imbued with orality.

Keywords: Civil War, memory, orality, detachment, humanity.

PREMESSA

In un'intervista rilasciata nel 2009, in occasione dell'uscita di *Partes de guerra*, Ignacio Martínez de Pisón, se da un lato motivava il suo progetto di un "macroromanzo collettivo" in virtù dell'assenza, in Spagna, di una "novela definitiva" sul conflitto fratricida, dall'altro ammetteva altresì che il tema della guerra civile è talmente vasto e complesso che sarebbe impossibile "abarcarlo en su totalidad por medio de una novela. Los cuentos, en cambio, no aspiran a esa totalidad y se conforman con ofrecer algunos destellos parciales del conflicto"¹. E in effetti, la mancanza di quello che Martínez de Pisón definisce il Gran Romanzo, con la

¹ Foro por la memoria, 2009 (ultima consultazione: 9/4/2018).

maiuscola, sullo scontro intestino alla Spagna non si deve sempre alla volontà di rifuggire un argomento doloroso, che non ha cessato di ispirare gli scrittori dai tempi della sollevazione militare del luglio del '36; il fatto è che, pur in presenza di alcuni romanzi notevoli sul tema², a dominare la scena letteraria relativa al conflitto spagnolo è piuttosto la narrativa breve. Per lungo tempo tacciata di “minore” e relegata al rango di “sottogenere” (Baquero Goyanes, 1998)³, essa sembra trovare in questo terreno (e non solo in questo) una forma di riscatto, mostrando di possedere i requisiti chiave per raccontare gli orrori e le miserie del “acontecimiento más importante del siglo XX”⁴ e per giungere, così, al cuore dei lettori con forza, immediatezza e concisione, senza perdersi in divaganti orpelli narrativi, descrittivi o di natura intimista. Ma c'è di più: com'è noto, il racconto resterà una delle forme espressive più sintomatiche e praticate anche nella fase successiva al conflitto, ovvero quella dell'esilio repubblicano, ed è innegabile che, nel loro insieme, i racconti della guerra e dell'esilio, costituiscano un patrimonio letterario imprescindibile per la conoscenza e la comprensione del dramma vissuto dalla Spagna e dal suo popolo.

FRAMMENTI DI GUERRA

Data questa premessa, non dovrebbe essere difficoltoso reperire nella sterminata produzione di Ramón Sender –che ha vissuto, in prima persona, la traumatica esperienza della guerra e che mai ha disdegnato il genere del racconto– materiale d'indagine per uno studio sul conflitto civile nella sua narrativa breve. Ebbene, non è così scontato: Sender, che pure rientra, senza ombra di dubbio, nel novero di autori ‘segnati’ dalla guerra e la cui intera opera mostra in filigrana le ripercussioni dell'abominio che essa rappresentò, raramente esce allo scoperto sul tema in questione, e ancor meno nei suoi racconti. Timidamente controcorrente, se proprio deve toccare l'argomento, sembra prediligere lo spazio diluito del romanzo per farlo⁵, il quale non richiede la repentina e totale immersione nell'orrore o, se vogliamo, lo ‘scontro diretto’ con esso che, invece, presuppone la condensazione di un racconto. Generalmente strutturato attorno a un unico istante drammatico o a un evento catartico, quest'ultimo impone, infatti, a chi scrive, prima ancora che a chi legge, la dolorosa realtà senza preamboli, in tutta la sua crudezza, esigendogli di sperimentarla con un'intensità se possibile maggiore; è come se la scrittura breve puntasse un

² Sul romanzo della guerra civile, si vedano, ad esempio, Bertrand de Muñoz, 1982 e Thomas, 1990.

³ Anche Fernando Valls, nel suo volume *Sombras del tiempo*, dedicato allo studio del racconto spagnolo contemporaneo, dichiara che si tratta di un “género [...] con el que la crítica, nunca he logrado saber por qué, suele mostrarse cicatero [sic]” e ancora che “a pesar de la importancia indiscutible que ha adquirido en España [...] sigue poniéndose en cuestión desde diversas instancias” (Valls, 2016: 18).

⁴ Foro per la memoria, 2009 (ultima consultazione il 9/4/2018).

⁵ Ricordo, a modo d'esempio, *Contrataque* (1938), *El rey y la reina* (1948), *Réquiem por un campesino español* (1960), *Los cinco libros de Ariadna* (1957) e *El fugitivo* (1972); da notare, però, che mentre *Contrataque*, scritto in pieno conflitto, è una sorta di memoria realistica dell'esperienza in guerra dell'autore, nei restanti romanzi la guerra non è resa in modo altrettanto concreto, ma piuttosto resta sullo sfondo oppure è stemperata in una sorta di realismo simbolico.

riflettore su dettagli solitamente trascurati, omessi, su cui è preferibile sorvolare per non voler vedere e dunque soffrire. Da qui, con tutta probabilità, e considerata la tragedia personale di Sender, a cui i falangisti uccisero moglie e fratello, deriva la scelta di eludere il tema del conflitto in generale e nei suoi *relatos* in particolare.

Nonostante ciò, a ben scandagliare la produzione breve senderiana è possibile rintracciare qualche sporadico testo in cui affiora, ora apertamente, ora tra le righe, il ricordo più o meno lontano della contesa. Si tratta di appena quattro o cinque racconti distribuiti nell'arco di poco più di trent'anni: dal faticoso triennio '36-'39 al 1970. Presi nel loro insieme, questi scritti evidenziano chiaramente il graduale processo di allontanamento che ha portato l'autore da una scrittura di urgenza, se non addirittura di militanza, sul tema dello scontro civile, a una scrittura evocativa, dove la materia bellica, dapprima centrale e protagonista –“La lección”, “El piloto arrestado” e, in grado minore, “La viejecita del portal”–, è rimossa, riducendosi, col passare del tempo, a una presenza latente –*El vado*–, quando non accidentale o addirittura a un tabù –“Despedida en Bourg Madame”. Se, infatti, nei primi tre testi la rappresentazione della guerra è parte integrante del processo narrativo, negli altri due essa scompare ufficialmente dalla scena: nel *Vado*, per dare spazio a uno dei suoi più gravi corollari, il fenomeno delle delazioni e delle fucilazioni⁶, con le drammatiche conseguenze ad esso connesse, e in “Despedida en Bourg Madame”, per ricordarne sottotraccia le infime miserie⁷. In questa sede, tuttavia, non prenderemo in esame l'intero percorso a cui abbiamo appena fatto cenno, bensì centeremo la nostra attenzione sulla prima fase, ovvero su quei primi tre racconti composti ‘a caldo’ da Sender –“La lección”, “El piloto arrestado” e “La viejecita del portal”– e pubblicati sul settimanale parigino filorepubblicano *Voz de Madrid*⁸ nel 1938, a distanza di poco tempo gli uni dagli altri: il primo il 18 luglio e i restanti due nel mese di settembre, rispettivamente il 17 e il 24.

Sebbene scritti in pieno conflitto, essi non costituiscono un'autentica manifestazione di propaganda bellica, assai frequente all'epoca fra gli scrittori in trincea; piuttosto, possono considerarsi come esempi di cronaca di guerra o di scrittura di denuncia dell'assurdità, disumanità e atrocità del conflitto, con un piccolo distinguo, però, perché i primi due danno conto dell'esperienza diretta di Sender come soldato al

⁶ Si tratta di un tema caro a Sender (per ovvie ragioni personali a cui abbiamo già fatto cenno) che torna, fra l'altro, in *Réquiem por un campesino español* e in *El fugitivo*; come nel *Vado*, anche in questi due romanzi il peso della guerra è appena percettibile su uno sfondo sfocato e nelle sue miserrime conseguenze nella società rurale. Sul tema delle esecuzioni e delazioni si veda: Cenarro (2002); per uno studio su *El vado* rimando, invece, a Salguero Rodríguez (1994) e Pini (2013).

⁷ Marcato da una forte incidenza autobiografica, il racconto si struttura su due distinti piani narrativi, nel secondo dei quali la retrospezione memoriale prende spesso il sopravvento, dando spazio al ricordo di momenti dolorosi legati al conflitto, come la tragica uccisione della moglie e il suo difficile ricongiungimento coi figli, oppure di aneddoti che rievocano il clima corrotto degli anni della guerra e il suo impegno concreto per la causa repubblicana (si veda in proposito l'introduzione a Aub, Ayala, Sender, 2008: 28-30).

⁸ A proposito dell'eventuale ruolo di Sender nella fondazione e/o direzione della *Voz de Madrid*, Donatella Pini puntualizza che “la consultazione diretta del giornale non consente di confermar[lo], ma neppure di negar[lo] [...]” (Pini, 1994: 65); si veda anche Vived Mairal (1992: 256).

fronte⁹, mentre il terzo si rifà a una vicenda in cui l'io narrante –facilmente identificabile con lo scrittore– vi appare come un civile, testimone della grande *tragedia nacional*. In tutti, inoltre, come spesso accade per questo tipo di scrittura, l'autore tende a fare luce, in mezzo a tanto scempio, su un germe di umanità, di solidarietà, foriero di speranza. Ma l'interesse principale di questi tre testi risiede soprattutto nella loro comune e peculiare modalità del narrare, che li conduce, a mio avviso, verso una deriva più memorialistica o cronachistica che autenticamente narrativa; lo attestano, ad esempio, l'affiorare improvviso di un frammento di ricordo legato alla guerra, l'importanza concessa alla componente orale del racconto resa da uno sdoppiamento della voce narrante, l'impostazione più simile a una cronistoria che a una narrazione canonica, col suo consueto picco di tensione e il successivo scioglimento volto a ristabilire l'equilibrio. Qui non c'è nessuna struttura, non c'è un progetto, non esiste un impianto narrativo, solo il fatto nudo e crudo e la voce che lo riferisce, incalzata a farlo dalla necessità di ricorrere all'unico balsamo possibile per la sofferenza: la parola.

LA GUERRA “POR DE DENTRO”

“La lección”, il primo racconto che prenderemo in esame è ambientato nel '36, ai tempi in cui Sender combatteva nel V Reggimento, agli ordini del generale Lister, ed è un esempio di quella letteratura di testimonianza, di urgenza e di attivismo *desde las trincheras* a cui abbiamo appena fatto cenno. La prospettiva da cui scrive Sender è, infatti, quella dello scrittore-soldato che, impegnato in battaglia, è consapevole del suo essere un'istanza in grado, se non in dovere, di riferire sulle atrocità e le miserie del conflitto e, pertanto, come moltissimi altri colleghi, si consegna scientemente alla cronaca. L'immediatezza e un estremo realismo, unite a un uso cosciente di una terminologia specifica di ambito militare, sono l'essenza e la cifra di questa letteratura, che –si è già detto– spesso si fa *arma de combate*¹⁰ e, al tempo, si è servita della rapidità del giornalismo per diffondersi¹¹.

Nel racconto in questione la guerra è dunque osservata dal suo interno, dal punto di vista di chi la sta combattendo personalmente e che perciò può toccarne con mano le infamie, come quella che, appunto, vi si narra. Ambientato a Peguerinos, sulla Sierra de Guadarrama –dove Sender ha combattuto nell'agosto del '36¹²–, il racconto vuole essere una denuncia di quell'esecrabile fenomeno, frequente in ogni guerra, che è il tradimento, e della conseguente presenza di infiltrati nemici tra le proprie fila: nel caso specifico, quindi, di falangisti tra le fila repubblicane.

⁹ Sul ruolo di Sender nella guerra civile spagnola rimando a Pini (1995).

¹⁰ È José Antonio Pérez Bowie ad aggiungere la *literatura de combate* alle categorie letterarie già esplicitate da Guillermo Carnero, ossia *humana, social e política* (Pérez Bowie, 1985: 156).

¹¹ Pérez Bowie osserva che, specialmente nel caso dei romanzi, questo tipo di letteratura spesso assimila più i toni del reportage giornalistico che dell'opera narrativa, come avviene, ad esempio, in *Contrataque* (Pérez Bowie, 1985: 157), come si è già accennato: una cronaca personale, vibrante e minuziosa, degli esordi del conflitto, frutto dell'urgenza di fissare in diretta il ricordo di quel dramma.

¹² Notizia che Donatella Pini desume da *Contrataque* e da *Milicia Popular* (Pini, 1994: 62-63).

Con stile asciutto, scabro e comunicativo, l'autore ci racconta, in prima persona, della stima, eccessiva, che un gruppo di miliziani repubblicani nutre per il suo capitano –“el único oficial profesional que teníamos en Peguerinos en 1936” (Sender, 1938a: 4)– e della successiva, amara, delusione causata dall'odiosa scoperta dell'effettiva appartenenza del “capitán Hurtado” –questo il nome del superiore– al *bando* nemico; scoperta che, inevitabilmente, costerà la vita a quegli stessi soldati, salvo uno: un anziano telegrafista. Sarà proprio quest'ultimo a riferire il fatto all'autore-narratore, la cui presenza affiora solo nelle ultime righe del racconto –“Pudo llegar a Peguerinos. Allí estaba yo. Me contó todo esto mientras el médico se preparaba para hacerle una transfusión de sangre” (Sender, 1938a: 4)–, dove emerge anche quell'importante elemento di oralità che, come detto, ricorrerà anche nei due testi successivi. In questo caso si tratta, però, di una forma di oralità implicita, sottintesa, non resa attraverso lo sdoppiamento della voce narrante: semplicemente, il lettore viene a sapere che l'aneddoto qui rievocato da Sender è frutto di un resoconto orale fornitogli dall'anziano soldato scampato alla morte.

Venuto dunque a conoscenza di quel penoso episodio, Sender, mosso da dovere di cronaca, forte senso di responsabilità per il suo ruolo di testimone diretto, ma soprattutto dall'impellenza di puntare il dito contro l'ennesima bruttura figlia della guerra, scrive il racconto di getto, offrendoci un'istantanea del conflitto che può considerarsi un esempio di *literatura de combate* nel senso inteso da Pérez Bowie, ossia di scrittura sorta “a raíz de los acontecimientos que son convertidos en materia literaria para ser utilizados como paradigma [...]” (1985: 156). Per rafforzare la sua accusa e rendere il caso presentato ancor più paradigmatico, l'autore mette in atto alcune evidenti strategie narrative, prima su tutto lo stridente contrasto fra la dilatata descrizione del capitano a inizio racconto, dove è dipinto quale modello supremo di scienza militare, dalle cui labbra pende il manipolo di soldati per conoscere i segreti dell'attacco a sorpresa al nemico¹³, e la rapidità con cui, invece, viene liquidata la rivelazione del suo passaggio al fronte avverso, tesa ad esaltare la cinica meschinità del suo tradimento, aggravata dall'uccisione a sangue freddo, da parte dei suoi comparì, degli ignari e sbigottiti soldati. Inoltre, l'ultima frase pronunciata dal capitano lasciata a metà, perché chiamato per un “servicio urgente” (Sender, 1938a: 4), e ripetuta più volte lungo il testo, ha il chiaro scopo di suscitare forte aspettativa tanto nei soldati quanto nel lettore, dando luogo a un crescendo di tensione che viene poi bruscamente interrotto dalla rivelazione finale, beffarda e volutamente spiazzante, perché solo così la letteratura di urgenza può diventare un'arma efficace in mano a chi scrive.

Crollato di colpo, dunque, sotto lo sguardo sardonico dell'autore, il castello di fiducia e di stima costruito attorno alla figura del capitano Hurtado, nella desolazione che resta –insita in ogni guerra– è possibile scorgere, purtuttavia, un flebile barlume di speranza rappresentato dall'unico personaggio che riesce a scamparla: l'anziano

¹³ “La penetración en el campo enemigo tiene por objeto producir la sorpresa y la desorientación. Para eso hay que saber evitar los puestos de observación, y esto se consigue estudiando bien el itinerario y escogiendo también la hora en relación con la posición del sol o de la luna. El itinerario, flanqueando el viejo camino de resineros...” (Sender, 1938a: 4).

telegrafista; e non è tanto il fatto che questi si salvi a veicolare un'idea di positività, quanto, piuttosto, un atto banale che egli compie più volte lungo tutto il racconto, a significare il suo bisogno di normalità. Mi riferisco al suo reiterato tentativo di ritagliarsi, nei momenti morti della 'lezione', un piccolo spazio per sé, per leggere, su un opuscolo sporco e stropicciato, il discorso del suo leader sindacale: “Desde hacía tres días trataba en vano de leer un discurso del líder sindical de su organización, que había sido publicado en folleto y que llevaba consigo todo sucio y arrugado” (Sender, 1938a: 4).

Per ben sei volte, nel testo, ricorre l'immagine del telegrafista che, non appena si presenta l'occasione, ne approfitta per isolarsi dal resto della compagnia, tirare fuori l'opuscolo dalla *cartuchera* in cui è gelosamente custodito e mettersi a leggere: attimi strappati all'orrore della guerra che denotano, nella loro intensa umanità, il forte attaccamento del personaggio alla sua vita oltre la guerra e al suo 'posto nel mondo'; d'altra parte, non è un caso che sia proprio lui l'unico a notare qualcosa di strano nel comportamento del capitano (“Es raro –pensó–. Parece un hombre diferente. Se mueve, se sienta, se levanta, habla como si le dolieran la cabeza o las muelas”¹⁴) e, sempre lui, l'unico a possedere, malgrado l'età, quello slancio vitale necessario a cogliere l'attimo fuggente che gli permette di scappare sotto i colpi di fucile dei nemici e mettersi in salvo: “saltó de un brinco una pequeña cerca de piedra y corrió, corrió, corrió. A sus espaldas oyó varias descargas de fusil” (Sender, 1938a: 4).

Ci pare lecito affermare, dunque, che quello spazio fisico e temporale di cui avidamente si appropria il personaggio del telegrafista per riprendere il contatto con la realtà autentica, estranea al conflitto, sia una chiara proiezione dello spazio vitale che il personaggio sa di possedere nella vita 'reale' e a cui desidera mantenersi saldamente aggrappato per non soccombere al dramma che sta vivendo: ne emerge, appena abbozzato, un tema – quello dell'importanza dell'esistenza di ogni singolo individuo e del suo ruolo nel mondo – che diverrà basilare nella poetica narrativa senderiana e che, come vedremo, troverà già uno sviluppo ulteriore nell'ultimo racconto che commenteremo¹⁵. Ma passiamo adesso all'altro testo di pura ambientazione bellica: *El piloto arrestado*.

Sulla stessa linea narrativa del racconto precedente in quanto all'ottica interna da cui si ricorda la contesa e alla *tarea de urgencia* che ne è alla base, fu pubblicato da Sender con lo pseudonimo di F. Saila e per questo motivo rimase a lungo ignorato dalla critica¹⁶. Rintracciato e ripubblicato da Donatella Pini nel 1994, costituisce un altro esempio di letteratura dell'esperienza vissuta in guerra recuperata dalla memoria.

¹⁴ Sender (1938a: 4).

¹⁵ In proposito si veda Pini (1994: 64, 68).

¹⁶ A proposito della paternità senderiana del racconto, Donatella Pini sostiene che, sebbene a causa del suddetto pseudonimo Rafael Osuna “nel dar conto dei principali contributi apparsi sulla *Voz de Madrid*, non lo incluse tra i testi di Sender che vi appaiono”, non vi sono dubbi, giacché, solo un anno dopo l'autore avrebbe dato quello stesso nome al protagonista pseudoautobiografico del romanzo *Proverbio de la muerte*, sciogliendo altresì l'incognita della *F* puntata, “precisata nel prenome Federico”, in omaggio al grande poeta crudelmente ucciso dai falangisti (Pini, 1994: 103-112).

Il bisogno di raccontare fedelmente la realtà dei fatti si traduce anche qui nell'impiego della narrazione in prima persona, concedendo però uno spazio decisamente maggiore all'oralità, rispetto a "La lección", tanto da suggerire la presenza di un secondo io narrante.

Il testo si apre con la voce del primo narratore, plausibile proiezione dell'autore, che riferisce dell'incontro mancato con un caro amico, il tenente Arieta: questi, un soldato appartenente, come lui, al *bando* repubblicano, non si è presentato al consueto appuntamento settimanale concertato fra i due, lasciando il compagno in preda ai dubbi sulla sua sorte. Le elucubrazioni dell'io narrante sul destino dell'amico proiettano immediatamente il lettore nel contesto bellico che connoterà tutto il resto della narrazione:

En los últimos días había habido combates aéreos muy encarnizados. Arieta estaba en la escuadrilla 17. de caza, y el hecho de haber faltado a nuestra cita semanal hacía temer cualquier percance. Aquella misma mañana había venido el enemigo a bombardear y nuestros cazas se elevaron y derribaron dos Fiats. Nosotros perdimos un Breguet¹⁷.

Quando, il giorno dopo, ormai quasi certo della morte di Arieta, il narratore si recherà all'aerodromo per averne conferma, scoprirà che al compagno non è accaduto niente di grave, salvo essere stato arrestato nel suo stesso alloggio a causa di "una falta de disciplina" (Sender, 1994: 110). Dopo un breve scambio dialogico fra i due, in cui Arieta spiega laconicamente l'accaduto –"Me separé de la escuadrilla en el momento en que virábamos para volver" (Sender, 1994: 110)–, alla richiesta specifica del motivo della sua insubordinazione, il tenente prenderà la parola più decisamente dando l'avvio al suo racconto¹⁸. Lo spazio che Sender concede al dettagliato resoconto di Arieta, intriso di terminologia peculiare di ambito militare, è tale che la sua voce va a sovrastare quella del primo io narrante, prendendo quasi il sopravvento e lasciando credere a chi legge di essere passati a una narrazione di secondo livello: in realtà, il narratore omodiegetico iniziale non scompare mai del tutto, semplicemente, dal momento in cui Arieta inizia a ricostruire i fatti, la sua presenza si riduce soltanto ad alcuni sporadici e concisi interventi volti ora a descrivere i gesti che accompagnano le parole dell'amico, ora a riferirne le pause meditative, ora a limitarne le divagazioni per riportarlo alle ragioni del suo arresto.

La gran parte della narrazione è dunque occupata dalle parole del tenente Arieta, che apre il suo discorso con una lunga premessa in cui rievoca le proprie recenti gesta

¹⁷ Cito dall'edizione inclusa nel volume di Donatella Pini, *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio* (Pini, 1994), dove il racconto occupa le pagine 109-112; da ora in poi le citazioni saranno seguite dalla dicitura "Sender, 1994" e dal numero di pagina.

¹⁸ Non occorre, qui, dilungarsi sull'evidente parallelismo, già ampiamente commentato da Donatella Pini, fra il gesto compiuto dal personaggio del tenente e la "gravissima irresponsabilità militare" di cui, nella realtà, venne accusato lo stesso Sender da Lister e Vidali nell'ottobre del 1936, epoca a cui, tra l'altro, si fa risalire anche l'episodio narrato nel racconto. Piuttosto, interessa sottolineare, sempre con Pini, l'elogio dell'iniziativa personale, quando, come in questo caso, all'origine di un gesto di disubbidienza vi è un atto di compassione e di fratellanza (Pini, 1994: 106-109).

nell'aviazione repubblicana, immergendo così il lettore in un campo di battaglia nuovo rispetto al precedente testo, costituito stavolta dallo spazio aereo. Subito dopo passa a descrivere, con scrittura schietta e mirante all'efficacia espressiva, la spedizione aerea nella zona di Segovia al termine della quale egli prende l'avventata decisione di staccare il suo velivolo dal gruppo, mettendo in tal modo a repentaglio la sua vita e quella dei compagni: "La consigna era de una rigidez absoluta: no deshacer las formaciones, rehuir el combate y defenderse en grupo. En aquellas condiciones separarse era morir, sin ningún género de duda" (Sender, 1994: 111). Ciononostante, Arieta decide di rischiare, contravvenendo agli ordini, per affidarsi a quel minimo di "posibilidades inesperadas" (Sender, 1994: 111) che riserva la guerra: e la ragione che lo spinge a esporre se stesso e il suo squadrone a un così grande pericolo è la volontà di compiere un atto di umanità, plateale e molto poetico, come lo è scendere con l'aereo a pochi metri da terra per sganciare "tres manadas de flores"¹⁹ sui corpi dei fratelli repubblicani massacrati dai nazionalisti e lasciati insepolti a marcire in un cimitero. Terribile, nella sua crudezza, la descrizione, dall'alto, dell'ammasso informe di corpi giallastri, marcati da rivoli neri di sangue addensato dal sole; è l'ordinarietà atroce della morte che irrompe sulla scena, la morte stessa resa tangibile dalle parole:

El espectáculo era espantoso [...]. La tierra estaba ennegrecida de sangre en un espacio de medio quilómetro. Los cuerpos de las últimas víctimas aparecían caídos en grupos, a veces, abrazados. Bajo el sol la carne era amarilla y triste y el suelo tenía brillos metálicos, de la sangre coagulada y acumulada. (Sender, 1994: 111-112)

Il resoconto orale del tenente Arieta diviene dunque l'occasione per ricordare e denunciare l'orrore, avvalendosi di un'immagine, quella della cascata di fiori, di straordinaria forza espressiva e di grande impatto visivo, soprattutto in virtù del suo stridente contrasto con quell'istantanea della morte appena rievocata, con dovizia di dettagli macabri, dall'autore.

LA GUERRA SUBITA

Se nei racconti precedenti la guerra era osservata con gli occhi di chi l'aveva combattuta, nell'ultimo testo che andremo a commentare, "La viejecita del portal", che pure mantiene una focalizzazione interna, l'io narrante non è più un soldato, bensì un civile –di nuovo probabile alter ego dell'autore²⁰– sorpreso da un bombardamento notturno nel centro di Barcellona. Come rileva José Domingo Dueñas Lorente (Sender, 2011: 34), il testo in questione costituisce una delle ultime opere che Sender pubblicò "antes de embarcar [...] con sus hijos, Ramón y Andrea, hacia el exilio americano".

¹⁹ "Me las habían dado unas mujeres en N (la aldea donde estaba el aeródromo) con este fin. Las pobres..." (Sender, 1994: 112).

²⁰ Come l'io narrante anche Sender, come riporta Dueñas Lorente, "pasó una temporada en Barcelona tras dos años de guerra civil" (Sender, 2011: 35).

Pur avendo molti punti in comune con i due racconti già commentati, dalla sede editoriale al periodo di composizione, dall'urgenza di raccontare *a lo vivo* la guerra al realismo descrittivo legato all'uso della narrazione in prima persona, "La viejecita del portal" si distingue dagli altri due soprattutto per un aspetto cruciale, ossia la prospettiva diversa da cui è osservato lo scontro fratricida: non si tratta più della guerra vissuta dai soldati, soggetti attivi, impegnati in prima linea sul campo di battaglia, bensì di quella subita dai cittadini comuni, spettatori diretti, sì, ma passivi e soprattutto inermi di fronte al pericolo costante con cui sono costretti a convivere. Da qui che il conflitto perda di centralità per divenire il *telón de fondo* davanti al quale si dipana una storia in cui l'azione è ridotta ai minimi termini –l'incontro fortuito fra due sconosciuti in un buio androne barcellonese durante una notte di bombardamenti– per concedere maggior spazio al dialogo che si viene a instaurare fra i due: l'io narrante e un'anziana signora. Come l'azione narrativa, così anche le descrizioni sono assai contenute nel testo, dove l'evocazione degli ambienti o dell'atmosfera circostante, che pure, come vedremo, risultano essere fondamentali, si riduce a una serie di parentesi intercalate nel dialogo o fuse con la narrazione stessa, come accade nel passo che segue, in cui Sender descrive la passeggiata dell'io narrante durante una fugace tregua della guerra:

Al nivel del suelo era ya de noche. Arriba, en los remates de la calle [...], todavía resistían las últimas claridades de la tarde. La vida tenía esa simplicidad de los intervalos de la guerra. En ellos la paz se remansa y duerme. Yo volvía a mi hotel despacio. Sonaban mis zapatos sobre la acera como en el interior de una casa. (Sender, 1938b: 4)

È l'oralità, dunque, a dominare in questo testo, che è quasi completamente occupato dal dialogo o, per meglio dire, dal monologo che la *viejecita* riversa sul malcapitato viandante, pressoché incapace di intervenire, tanta è la foga della donna nel raccontare la sua storia: si potrebbe quasi parlare, anche qui, di uno sdoppiamento del primo narratore, costretto quasi ad abdicare al suo ruolo per cederlo alla *viejecita*, autentica protagonista della vicenda evocata.

Nell'interminabile flusso di coscienza della donna, inframezzato solo da qualche balbettio dell'io-narrante²¹ che, nell'oscurità, cerca per quanto può di far sentire la sua presenza, riemerge, in maniera più definita rispetto a quanto accadeva nella "Lección", il tema del *lugar del hombre*: alla base del discorso dell'anziana sta infatti la convinzione del suo ruolo imprescindibile in seno a una famiglia che, in verità, non sembra più dimostrarle molto riguardo: "¿No es verdad que vieja y todo yo soy necesaria, y hasta indispensable para esta desgraciada familia [...]?" (Sender, 1938b: 4). E se il narratore inizialmente si mostra sicuro del contrario, ossia dell'esiguo valore del singolo individuo nel mondo ("Una frase venía a mis labios: –Señora, si muere usted, todo seguirá lo mismo", Sender, 1938b: 4), poco dopo, quando, scampato il pericolo, la donna rientra in casa e da fuori risuona la sua risata argentina, egli è costretto a

²¹ "Yo le decía que sí o que no. Era lo único que podía hacer porque, aunque hubiera querido, ella no me dejaba intervenir" (Sender, 1938b: 4).

ricredersi fuggendo, pertanto, il suo pessimismo e scetticismo iniziali: “Antes de reanudar la marcha oí dentro la voz de la viejecita y también su risa, contenta del peligro vencido una vez más. Una risa casi juvenil en la que cantaba todavía la vida. La vida propia necesaria para los demás” (Sender, 1938b: 4).

A far da sfondo a questa conversazione, se così si può definire, è la guerra, resa attraverso un abile gioco di contrasti sonori e luminosi sin dal suo irrompere sulla scena:

Algunos faroles pintados de azul iban encendiéndose a largos trechos. No iluminaban la calle, pero señalaban por lo menos a lo lejos las perspectivas y permitían conservar la orientación. La calle seguía desierta. En el mismo instante en que yo pensaba que era una hora muy propicia para los bombardeos [...] se extinguieron los faroles. Al mismo tiempo se oyeron algunas explosiones que hicieron vibrar el pavimento. Los primeros reflectores cruzaron el cielo, buscando, vacilantes y entrelazándose. (Sender, 1938b: 4)

Analogamente, anche la sua ‘uscita di scena’, dico, della guerra, sarà contrassegnata da un nuovo gioco di luci e di suoni: “Yo no sabía qué decirle. Me sacaron de mi confusión las sirenas anunciando la desaparición del peligro. Las luces azules volvieron a encenderse en los faroles” (Sender, 1938b: 4). Tra questi due poli – inizio dell’attacco e fine del coprifuoco– si dipana tutto un balletto incessante di luci, di ombre, di rumori assordanti e di pause silenziose che va a intromettersi –lo avevamo accennato poco fa– nel ‘dialogo’ fra i due protagonisti. Da un lato, vi sono, infatti, le esplosioni, i ringtoni e le vibrazioni causati dai bombardamenti, che costringono più volte l’anziana a interrompere il suo fiume di parole, e, dall’altro, i chiaroscuri dati dall’illuminazione intermittente della città, di notte, sotto i riflettori e i bengala, che vanno a cozzare con l’oscurità completa e continua dell’andito in cui si riparano i due personaggi. È come se tutto il racconto fosse calibrato perfettamente su un’alternanza costante fra il dialogo e le evocazioni della situazione circostante, dotate di grande puntualità espressiva, pur nella loro concisione. Ed è proprio il ricordo puntuale e la resa precisa della realtà a costituire un altro canale attraverso cui la guerra fa sentire la sua presenza nel racconto: pur non trattandosi di letteratura dichiaratamente ‘di guerra’, infatti, Sender fa uso, qui, di una terminologia comunque specifica di ambito militare, che è rivelatrice della sua diretta esperienza in battaglia:

Los cañones de la D.C.A. comenzaron a disparar con su estampido característico a «U». Al mismo tiempo, pero más espaciados, los cañones del 15.5. Las últimas explosiones habían sido cerca [...]. La calle se iluminaba débilmente con las explosiones y las bengalas rojas [...]. Seguían las series de los antiaéreos. (Sender, 1938b: 4)

Insomma, sebbene spostata sullo sfondo per conferire centralità ai personaggi, la guerra rimane una presenza costante, direi ingombrante, anche lungo tutto questo testo, a significare la minaccia incombente con cui la popolazione civile si trovava a dover coesistere giornalmente, suo malgrado: “Dios mío, qué infamia de guerra”, dirà l’anziana e, ancora, “Los causantes de esta guerra no pagarían con mil vidas” (Sender,

1938b: 4), lasciando trasparire, così, in maniera decisa la sua deplorazione per un conflitto ingiusto che aveva diviso in due la Spagna.

CONCLUSIONI

Per concludere, questa scelta di Sender di mettere la guerra in secondo piano in un racconto composto quando era in procinto di lasciare la Spagna ci appare piuttosto emblematica, perché sintomatica dell'avvio di un lungo e lento processo di rimozione psicologica dell'argomento. È l'inizio di quella che potremmo definire una 'sindrome del silenzio', che colpirà Sender, e non certo solo lui, conducendolo a un progressivo distacco dal tema del conflitto; un distacco che contrassegnerà la sua futura scrittura, quando la guerra non si dovrà più gridare, spinti dalla necessità di raccontarne la crudeltà: resterà una ferita aperta, sì, ma avrà smesso di sanguinare e allora si eviterà di parlarne per pudore e quel poco che si dirà ancora verrà fuori a frammenti e sarà detto a bassa voce, sommessamente, quasi per caso, per poi passare oltre, nel tentativo non di cancellare del tutto –impossibile per chi ha vissuto certe atrocità–, ma almeno di non rivivere certe emozioni e quella sensazione di trovarsi perennemente sull'orlo di un abisso.

BIBLIOGRAFIA

- AUB, Max; AYALA, Francisco; SENDER, Ramón J. (2008): *Una farfalla sull'orlo dell'abisso. Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, a cura di F. Cappelli, Pisa: ETS.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1998): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia: Universidad de Murcia.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1985): *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, 2 voll., Madrid: Purrúa Turanzas.
- CENARRO, Ángela (2002): "Matar, vigilar, delatar: la quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948)", *Historia social*, n. 44, pp. 65-86.
- FORO POR LA MEMORIA (2009): "Partes de guerra" de Ignacio Martínez de Pisón (ed.), [http://www.foroporamemoria.info/noticia.php?id_noticia=5731; ultima consultazione: 9/4/2018].
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (ed.) (2009): *Partes de Guerra*, Barcelona: RBA Ediciones.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1985): "Teoría literaria durante la guerra civil. Una aproximación", *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, n. III, pp. 155-169.
- PINI, DONATELLA (1994): *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria: Edizioni Dell'Orso.
- PINI, Donatella (1995): "La participación de Sender en la Guerra de España: evidencias y dudas", in Ara Torralba, Juan Carlos; Gil Encabo, Fermín (edd.): *El lugar de Sender. Actas del I congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca/Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses/Instituto Fernando el Católico, pp. 235-251.
- PINI, Donatella (1998): "El lugar de un hombre de Sender: ¿una metáfora del exilio?", in Aznar Soler, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idées-GEXEL, vol. II, pp. 169-178.
- PINI, Donatella (2013): "El guado, simbolo inquietante in un racconto di Sender", in Cassol, Alessandro; Crivellari, Daniele; Gherardi, Flavia; Taravacci, Pietro (edd.): *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento: Università degli Studi di Trento/Dipartimento di Lettere e Filosofia, vol. I-Letteratura, pp. 391-399.
- SALGUERO RODRÍGUEZ, José M^a. (1994): "Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*", *Boletín senderiano*, n. 4, pp. 261-275.
- SENDER, Ramón José (1938a): "La lección", *Voz de Madrid*, I, 1, 18/7/1938, p. 4.
- SENDER, RAMÓN JOSÉ (1938b): "La viejecita del portal", *Voz de Madrid*, n. I, 11, 24/9/1938, p. 4.
- SENDER, Ramón José (1994): "El piloto arrestado", in Pini (1994), pp. 109-112.
- SENDER, Ramón José (1972): "Despedida en Bourg Madame", in Id., *Relatos fronterizos*, Barcelona: Destino, 1972, II^a ed, pp. 107-127.
- SENDER, Ramón José (2001): *El vado*, prólogo de J. D. Dueñas Lorente, Zaragoza: Diputación de Zaragoza.

- SENDER, Ramón José (2011): *Cuentos y leyendas*, edición de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- THOMAS, Gareth (1990): *The Novel of the Spanish Civil War (1936-1975)*, Cambridge: Cambridge University Press.
- VALLS, Fernando (2016): *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- VIVED MAIRAL, Jesús (1992): “La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra”, *Alazet*, n. 4, pp. 231-270.