

Elogio della fuga.

Ramón J. Sender, *Il fuggitivo* (studio introduttivo e traduzione di Federica Cappelli)

Donatella Pini  
Università di Padova

Il recupero della letteratura spagnola dell'esilio, che in Spagna ha trovato solidi spazi di diffusione e riflessione ricostruendo ponti che la dittatura franchista aveva distrutto, ha avuto in Italia pochi coraggiosi cultori tra cui va collocata senz'altro Federica Cappelli, a cui dobbiamo un'operazione davvero benemerita. Iniziata nel 2008 con il volume *Una farfalla sull'orlo dell'abisso* (Pisa, ETS) in cui ha riunito e curato racconti di Max Aub, Francisco Ayala e Ramón J. Sender, questa operazione è proseguita felicemente nel 2014 con la traduzione dei *Relatos fronterizos* di Sender (*Racconti di frontiera* sempre per ETS), e si arricchisce oggi della versione italiana con testo a fronte di un ulteriore romanzo di Sender: *Il fuggitivo*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018. Senza contare che, sulla stessa linea, Federica Cappelli ha pubblicato in questa rivista pagine importanti: "Frontiere dell'esilio in Sender", *Orillas*, 4 (2015) e "Frammenti di memoria: tre racconti senderiani sulla Guerra di Spagna", *Orillas*, 7 (2018).

Lo sfondo su cui si staglia la storia narrata in questo libro è senz'altro riferibile, come nota la curatrice, al paesaggio familiare originario dell'autore (l'alta Aragona); e nell'inseguimento e nella fuga, come pure in altre vicissitudini narrate, sono ravvisabili eventi tragici vissuti da Sender durante la guerra di Spagna e l'esilio, in cui però è stata attenuata la puntualità di un autobiografismo di dettaglio per assumere, invece, una dimensione esistenziale, profonda, assoluta.

Tale caratteristica fa di questo romanzo (che uscì per la prima volta a Barcellona nel 1972) un testo in cui la referenzialità ispanica, a più di trent'anni dalla separazione dalla patria, è sapientemente sfumata rendendolo così capace di provocare e torturare il lettore a qualunque spazio e a qualunque tempo appartenga.

*Il fuggitivo* si presenta fin dall'inizio come un incubo: il soggetto, che racconta la storia della propria fuga, non cerca la compassione rappresentando se stesso come il giusto perseguitato dagli ingiusti; anzi, l'immagine che dà di sé accredita come causa della persecuzione di cui è vittima soltanto una generica irriducibilità: una resistenza di fondo di cui non spiega, perché non comprende, la qualità o il motivo. Angoscia, alienazione, straniamento e assurdo fanno di lui un parente stretto di Meursault, lo 'straniero' di Camus.

E la fuga, che secondo gli stereotipi dei codici di disciplina è considerata come una scelta vile e disonorevole, è presentata e di fatto legittimata come una pura affermazione di libertà.

Un'orda anonima (i *curritos*, termine che giustamente viene mantenuto in spagnolo) lo cerca per ucciderlo e lui si nasconde nella chiesa del paese. Come nei sogni tormentosi che si spera d'interrompere svegliandoci. Il che denota immediatamente l'atmosfera onirica che pervade il libro, nelle cui pagine iniziali quel che più si avverte è il cuore che batte compulsivamente alle tempie della preda fuggitiva.

La scrittura, quando è dedicata al terrore e al pericolo, è tagliente, gelida, sferzante; e si affida ora ai toni balenanti dell'allucinazione ora alle tinte corrusche dell'umor nero, mentre si concede, per contrasto, all'amenità quando si apre alla rivisitazione trasognata della natura (la campagna aragonese attorno alla chiesa e alla città di Fraga, ricreata attraverso la sensibilità pittorica dell'amico Viladrich) oppure alla fantasia indotta dalle letture più amate (i romanzi cavallereschi, il *Don Chisciotte*). Toni e sfumature per cui bastano pochi esempi. Ecco lo sguardo dal campanile:

Sopra di noi, le campane. Più su, i crepitacoli e, ancora oltre, sul peduccio superiore, all'esterno del campanile, le cicogne crocidanti col loro nido accortamente sistemato su un angolo che guarda a mezzogiorno e ad est. (pp. 72-73)

E la visione umanizzata dalle finestre del castello di Fraga:

In lontananza, le luci dell'alba sembravano scaglionate: l'orizzonte blu, il fiume grigio argento, la piana verde piena di fichi prestigiosi, e poi la città, coronata di cornicioni e terrazze con i fili e i panni stesi. Panni onesti di persone meritorie, che sapevano giocare. Mettevano in gioco tutto quello che avevano: la loro vita, la loro morte e pure quei calzoncini e quelle mutande bagnate che stendevano al sole (striscioni di segnali<sup>1</sup> che indicavano gli interstizi tra la vita e la morte). (pp. 282-283)

La vicenda è ancorata a tre dimore successive: la prima, la più lunga, nella cella campanaria della chiesa tra gli ingranaggi di un antico orologio; la seconda nella sala delle riunioni municipali, dove il protagonista, una volta scovato, viene processato e condannato a morte; la terza nel castello di Fraga, dove ha chiesto di essere trasferito mentre attende l'esecuzione. Attesa su cui si chiude il libro, che prende forza da una singolare alternanza tra il solenne e il grottesco: da una parte l'assedio che il tempo della paura subisce dall'incalzare delle ore, dall'altra l'impossibilità di scandirlo compiutamente poiché il meccanismo che doveva far affacciare le parche destinate a ricordare ai fedeli l'implacabilità della morte, si è inceppato. Le sagome delle parche, abbozzate in modo rudimentale e deteriorate dal tempo e dall'incuria (sul volto di una di esse dorme un pipistrello), richiamano al fuggitivo le immagini ridicole di tre donne

<sup>1</sup> Una maggior attenzione all'estetica e allo spirito del testo avrebbe suggerito forse altre soluzioni: *escalonadas*: "digradanti"; *prestigiosas bigueras*: "rinomate piantagioni di fichi"; *personas meritorias*: "persone meritevoli"; *calzoncillos y bragas*: "mutande e mutandine"; *banderolas de señales que marcaban...*: "bandierine che segnavano...".

amate in passato, che sorprendentemente torneranno a fargli compagnia – e a infastidirlo – durante l’attesa della condanna.

Due avvenimenti cambieranno il suo atteggiamento: un plateale tentativo di suicidio e poi la comparsa di una giovane – una mendica che arriva al castello zoppicando – di cui s’innamorerà perdutamente.

La finzione narrativa situa la scrittura non in un unico presente a partire dal quale traguarda un unico passato, bensì essenzialmente in due presenti: uno nel campanile e l’altro nel castello di Fraga. Rispetto a questi differenti piani la traduttrice ha lavorato agilmente sui tempi verbali emancipando il testo da quei calchi sintattici che troppo spesso disturbano le traduzioni fra due lingue prossime, e facendosi carico di una modulazione che investe il testo nella sua globalità. Non mi convincono, invece, altre scelte traduttive, soprattutto lessicali, di cui metto in nota una breve campionatura<sup>2</sup>. Inoltre dissento da alcune osservazioni che trovo nelle parti, per così dire, di curatela. Nella prima nota al testo, pur dicendosi giustamente che il termine *currito* “sta a indicare i persecutori del protagonista”, viene fornita una spiegazione a mio avviso dissonante dal contesto: “lavoratore, che svolge mansioni di poco conto”. *Currito* è diminutivo di *Curro*, forma familiare del nome *Francisco*, ed evoca pertanto il nome del dittatore, Francisco Franco; inoltre, come insegna María Moliner, *curro* indica colui che ostenta soddisfazione per il proprio aspetto o per un vestito nuovo a suo giudizio elegante; pertanto significa ‘presuntuoso, borioso’, esattamente come l’ipocoristico *señoritos* riferito a coloro che inseguono e uccidono Paco el del Molino in *Réquiem por un campesino español*, e indica quelle squadre che, come le camicie nere italiane, sequestravano, torturavano e uccidevano i dissidenti politici. Con questo carico di richiami, dunque, *curritos* vale ‘franchisti’ o ‘squadristi’.

Inoltre, il nome di Maurín, grande amico che subì una carcerazione lunghissima durante la guerra civile e con cui Sender stabilì uno stretto sodalizio durante l’esilio, viene indicato nella prima nota all’introduzione, e poi a p. 12, come Jorge invece che come Joaquín, il vero nome. Il che ha fatto sfuggire alla curatrice la possibilità che il nome attribuito al fuggitivo (Joaquín, appunto) si ispirasse all’amico che era stato una grande vittima del franchismo<sup>3</sup>. Su di lui Sender scrive a lungo ne *La vida comienza ahora*,

<sup>2</sup> *Sospechosos* tradotto “sospettosi” invece di “sospetti” o “sospettati” (pp. 60-61); *veía* (seguito da *que iban a condenarme*) tradotto “vedeva” invece di “vedevo” (pp. 240-241). *Con* tradotto “per” invece che “per mezzo di” oppure “attraverso” oppure “mediante” in *un mensaje con Martina o con Pelagia* (pp. 304-305). *Mendigar* tradotto “fare l’elemosina” invece di “chiedere l’elemosina” (pp. 316-317, 346-347). *Pretendía* (seguito da *hacer de nuestras conversaciones coloquios ejemplares*) tradotto “pretendevo” invece di “cercavo di” (pp. 340-341). *Iglesia mayor* tradotto “chiesa più grande” invece di “chiesa principale” o, meglio nel caso di Fraga, “chiesa parrocchiale” (pp. 348-349). *Dar a entender* tradotto “dare ad intendere” (cioè ‘ingannare’) invece di “far capire” (pp. 350-351). *Sanatorio* calcolato in “sanatorio” (pp. 354-355) malgrado il differente significato tra lo spagnolo (‘luogo di cura generico’, qui forse ‘infermeria’) e l’italiano (‘ospedale per le malattie tubercolari’).

<sup>3</sup> Aragonese come Sender, affiliato in gioventù alla CNT (la centrale anarchica denominata Confederación Nacional de Trabajo), cofondatore del POUM (Partido Obrero de Unidad Marxista) di cui era stato segretario generale, Maurín fu imprigionato nel 1934 per la sua partecipazione alla rivoluzione delle Asturie; eletto deputato a Barcellona nel 1936 in rappresentanza del Fronte Popolare, allo scoppio della

(ultimo quaderno di *Crónica del alba*) celandolo sotto i nomi di Julio Bazán e Alberto Guinard; e lo ritrae come un personaggio dotato di un'altissima statura morale che trova, come qui, una valvola di salvezza interiore in una fantasia centrata in un personaggio della tradizione cavalleresca, la maga Urganda la Desconocida, che abitò secondo la leggenda nel castello di Fraga; e narra la tortura morale costituita dall'interminabile processo a cui viene sottoposto, situandolo in un ambiente caratterizzato in modo straordinariamente simile: castello come luogo di reclusione, Urganda come maga protettrice, sala municipale dalle poltrone di velluto rosso come luogo del processo.

I temi della privazione della libertà, della condanna a morte e della sua attesa da parte del recluso costituirono per Sender delle vere ossessioni, che ricorrono non solo nelle pagine dedicate all'estenuata attesa della morte sofferta da Joaquín Maurín-Bazán-Guinard, ma anche nel *Verdugo afable* e nelle narrazioni (tra cui una inclusa nei *Racconti di frontiera* curati della stessa Cappelli) che dedicò a Caryl Chessman, l'americano divenuto scrittore durante i lunghissimi anni trascorsi nel braccio della morte prima di essere giustiziato. Temi che già prima della guerra Sender aveva trattato in chiave libertaria (per esempio in *Orden público*) combattendo un sistema sociale coercitivo fondato sulla reclusione, sulla condanna a morte e sul carnefice, ruolo istituzionalmente deputato ad infliggerla. Di qui l'inopportunità di qualificare come *reo* (cioè colpevole, in italiano) chi è semplicemente condannato (cfr. "Introduzione", p. 19). Nel sistema di valori messo al centro del testo, *reo* significa colpevole solo per i giudici e per il boia (cfr. pp. 272-273), ma non per il narratore-protagonista che discute reiteratamente questo concetto, come quando afferma con sarcasmo di non capire di cosa è accusato:

Era fuor di dubbio che il giudice straordinario mi avrebbe condannato a morte. Io mi sento colpevole però non sono in grado di definire esattamente il tipo di delitto che ho commesso. Chi, per un motivo o per un altro, non è colpevole in questa vita? (pp. 200-201).

Di questi ingredienti etici, politici e filosofici, è fatto *El fugitivo*, che, pur avendo molti tratti in comune con *Réquiem por un campesino español*, ne è però ormai molto lontano per via di una complessa transcodificazione dal realismo all'irrealismo simbolico e al surrealismo; pertanto, riguardo al paesaggio, il lettore non può fermarsi a constatarne i tratti aragonesi, ma è sollecitato a riconoscere la trasfigurazione subita non solo nel passaggio dalla realtà esterna al testo ma anche da testo a testo. La trama persecutoria, che prende le mosse dalla vicenda di un uomo braccato –un perdente della guerra civile spagnola– si presenta come un incubo per poi trasformarsi in una consapevolezza nuova. E svela che non è la sconfitta, e nemmeno la morte, il motivo della paura che pervade il romanzo, bensì la marginalità, l'isolamento, che nella finzione trova il suo corrispondente simbolico in una cavità nell'alto di un campanile (ricordo de *La donna*

---

guerra si trovava in Galizia; cercò di passare alla zona repubblicana attraverso l'Aragona, ma venne catturato a Jaca e imprigionato dai franchisti. Carcerato a Salamanca, passò tutta la guerra civile in prigione e fu processato soltanto nel 1944. Fu poi condannato da un consiglio di guerra a trenta anni di prigione, pena che gli fu condonata nel 1946. Durante l'esilio americano stabilì con Sender una stretta collaborazione umana e letteraria, come testimoniano il lungo carteggio e il fitto lavoro per l'agenzia letteraria ALA fondata e diretta da Maurín, a cui Sender contribuì con moltissimi articoli.

*che visse due volte?*) mentre la muta assetata di sangue si avvicina pericolosamente giù in basso. È il gioco terribile del nascondino che torna nel mondo dei grandi e costringe a tremare chi si nasconde finché non viene catturato. Poi, con il suicidio tentato – e frustrato – impiccandosi alle corde dei contrappesi dell’orologio, il terrore svanisce. Svoltata *anímica* repentina da cui scaturisce una rivelazione e un’epifania:

Con il peso del mio corpo la corda iniziò a scendere e, mentre io stavo soffocando a metà, perché con le mani riuscivo ad afferrare la corda sopra la mia testa e a tirarmi su di forza piegando le braccia, in alto, nello stanzino delle bambole dell’orologio, sentii un autentico trambusto. A quanto pare, il peso del mio corpo corrispondeva esattamente al meccanismo e così le porte dello stanzino di Euphemia, Martina e Pelagia si aprirono e loro uscirono tutte e tre allegramente, una con la sua falce, facendo i movimenti di quando si falciano le messi in estate, l’altra col suo martello, a battere sull’incudine, e Pelagia, con le sue braccia aperte, nel tentativo di abbracciare qualcuno, forse me. (pp. 182-183)

In seguito, per quanto le autorità municipali cercheranno di rimettere in funzione l’orologio appendendogli un peso identico a quello di Joaquín, tutto risulterà vano. Il peso dell’anima non è misurabile. E quello del corpo non basta da solo a rimettere in moto le parche. Platonismo? Non so; certo, clamorosa insufficienza del razionalismo: dalla frustrazione del suicidio scaturisce una carica nuova di vitalità e una sensazione d’immortalità che corrisponde all’insopprimibile libertà dell’uomo e del suo pensiero, che nessun carcere riesce a limitare. L’arte (Viladrich), la follia creatrice (Urganda, i romanzi cavallereschi) e lo stesso amore prorompente che la mendica suscita in Joaquín, tornano ad alimentare in lui la voglia di vivere: desiderio spasmodico che, se agli occhi dei persecutori potrebbe dar senso ora all’esecuzione della condanna fin qui dilazionata, di fatto non dà luogo al suo compimento. Anzi, arte e amore alimentano una nuova e più intensa carica interiore che si prolunga indefinitamente nelle pagine finali configurando simbolicamente, nella dimensione del sogno e dell’allucinazione, la condizione umana tutta, con le sue cadute atroci e le sue rimonte sublimi.