

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, n. 4 (2015), pp. 389-430
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-17714>

Ramón J. Sender tra verità e finzione, con epilogo cinematografico

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze (<arianna.fiore@unifi.it>)

Abstract

The Spanish cultural renaissance of the first three decades of the 20th century was interrupted in 1936, when intellectuals abandoned their aesthetic ambitions to describe war. However, some writers were immune to the aesthetic charm of the period. Ramón J. Sender in the 20s used a testimonial style in his journalistic collaborations and in the 30s approached reality for militant purposes, thus anticipating the hybridization of reality and fiction. He narrated the Casas Viejas anarchist revolt in his news reports (1933) and in two narrative reworks, *Casas viejas* (1933) and *Viaje a la aldea del crimen* (1934). Fifty years later, the meeting of fiction and reality and the hybridity of genres will also characterize the narrative approach adopted by cinema in narrating the same facts.

Keywords: *Casas Viejas*, literary Avant-garde, Ramón J. Sender, social literature, the Thirties

1. Introduzione: la Spagna letteraria degli anni Trenta e Sender

Parlando dell'attività letteraria dell'intellettuale falangista Rafael Sánchez Mazas, uno dei protagonisti di *Soldados de Salamina* (2001; Soldati di Salamina¹), Javier Cercas rammenta che verso la fine degli anni Venti del secolo scorso il panorama letterario spagnolo aveva iniziato a radicalizzarsi, di pari passo con gli sconvolgimenti che stavano scuotendo la fragile politica del paese e quella ancor più fragile del contesto europeo. "Un joven puede ser comunista, fascista, cualquier cosa, menos tener viejas ideas liberales"² (Un giovane può essere comunista, fascista, qualunque cosa tranne coltivare ancora le vecchie

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni in italiano sono di chi scrive.

² <<http://www.upf.edu/ensayoliterario/diccionario/munoz-arconada.html>> (09/2015).

idee liberali), pare abbia affermato César Arconada nel 1927, secondo quanto si può leggere nel noto romanzo. Il riferimento di Arconada era naturalmente rivolto ai giovani intellettuali del paese; l'affermazione sottintendeva tra le righe l'avvento della fine di un'epoca, gli albori di un qualcosa di nuovo. Se vogliamo spostarci da un piano politico a un piano letterario, lasciando quindi da parte comunisti, fascisti e liberali per occuparci degli intellettuali, alla fine degli anni Venti si stava assistendo in Spagna all'abbandono dell'avanguardismo e quindi al rifiuto, da parte di alcuni scrittori della nuova generazione, di un'arte *deshumanizada* ed estetizzante come quella descritta e auspicata da Ortega.

Negli anni Venti, infatti, gli intellettuali spagnoli, in parte raggruppati intorno alla *Revista de Occidente*³, avevano subito in maniera più o meno intensa il fascino delle avanguardie e l'influenza di José Ortega y Gasset: il risultato era stato un'opera d'arte caratterizzata da una forte stilizzazione, soprattutto nel romanzo, dal ricorso alla formalizzazione, dalla minima importanza conferita al contenuto, da sperimentalismo, affettazione, artificiosità e dalla massima preoccupazione estetica, con il ricorso a tecniche fondamentalmente anti-narrative.

... una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en el que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico. (Ortega y Gasset 2005, 167)

... un'eliminazione progressiva degli elementi umani, troppo umani, che trionfavano nella produzione romantica e naturalista. E in questo processo si arriverà a un punto in cui il contenuto umano dell'opera sarà così minimo da non vedersi quasi. Allora avremmo un oggetto che può essere percepito solo da chi possiede il dono peculiare della sensibilità artistica. Sarà un'arte per artisti, e non per la massa degli uomini; sarà un'arte di casta, e non demotica.

La situazione cominciò a mutare agli albori degli anni Trenta, quando si assistette al principio di un radicale cambiamento: alcuni scrittori avevano iniziato a percepire disagio nel considerarsi intellettuali rinchiusi in una torre d'avorio, scrittori rivolti a una *minoría selecta* (minoranze egregie), considerata da Ortega l'unico referente capace di cogliere e assaporare il piacere dell'arte per l'arte, dell'arte inutile, politicamente e socialmente. La storia che stavano vivendo – la dittatura di Primo de Rivera era finita nel 1930 e aveva lasciato velocemente il passo alle speranze insite nella nuova avventura repubblicana, caratterizzata fin da subito da laceranti divisioni ideologiche che si sarebbero rivelate nella loro drammaticità

³ La *Revista de Occidente* venne fondata da José Ortega y Gasset nel 1923. Fin da subito attrasse le menti più lucide del paese ed ebbe un ruolo fondamentale nella modernizzazione e internazionalizzazione della cultura iberica.

nel 1936 – non si conciliava con un altero isolamento delle migliori menti del paese. Imponeva piuttosto di intervenire, prendere parte alle decisioni, immergersi nelle vicende e farne parte, stare al passo con i tempi e con la rapidità dei mutamenti. E per farlo, alcuni intellettuali iniziarono a pensare di scrivere qualcosa di utile, di avvicinare la loro arte alla società. Ragionando orteguianamente, erano cambiate le circostanze. Bisognava abbandonare la tensione alla purezza e scendere per strada, rivolgersi alle masse, quelle masse incolte finora volutamente ignorate⁴; per farlo, era necessario abbracciare una letteratura di tipo appassionato, militante, impegnato, sporcarsi le mani. E quindi bisognava tagliare i ponti con il passato recente e avviare un cambiamento che doveva riguardare stile, propositi, contenuti e *modus pensandi*: alcuni intellettuali decisero di mutare il loro rapporto sia con la società circostante che con la propria concezione di arte, opponendo concretamente “el arte puro” al “arte social”, la “deshumanización” alla “rehumanización”⁵ (“l’arte pura” all’“arte sociale”, la “disumanizzazione” alla “riumanizzazione”). I mutamenti politici che la Spagna visse negli anni Trenta, con la radicalizzazione dei conflitti e una maggiore partecipazione popolare, furono accompagnati da analoghi cambiamenti in ambito artistico.

Ma era stato per tutti così? Fu una data condivisa da tutti la fine degli anni Venti e l’inizio della decade dei Trenta come spartiacque tra l’abbandono dell’arte pura e la scoperta dell’arte sociale? In realtà, all’interno del panorama letterario spagnolo possiamo riscontrare alcune eccezioni, in cui questa esigenza di ritorno al realismo, di denuncia dell’arte sociale era stata sentita come un’impellenza con un certo anticipo rispetto agli altri scrittori, ossia, già a partire dagli anni Venti. Ciò vuol dire nel pieno dell’epoca delle avanguardie, quando in generale la cultura aveva sentito il bisogno di allontanarsi dal realismo ottocentesco proponendo un’arte di segno opposto, come abbiamo visto, rifugiandosi concretamente nella categoria estetica promossa da Ortega. Già dagli anni Venti, infatti, un numero esiguo di scrittori aveva iniziato a muoversi controcorrente⁶. All’interno di questo

⁴ Nel 1921, in *España invertebrada* (Spagna invertebrata), Ortega propone che sia una *minoría selecta* a governare il paese in decadenza. Nel 1930, con *La rebelión de las masas* (La ribellione delle masse), Ortega esce dai confini spagnoli ed estende a livello europeo la necessità di una gerarchia superiore capace di sostituirsi a un sistema completamente democratico.

⁵ Ovviamente, anche se alcuni scrittori si allontanarono dall’influsso e dal magistero orteguiano per imbracciare una penna militante, altri rimasero invece fedeli all’arte pura ed estetizzante. Il panorama letterario dell’epoca, riassunto per sintesi in questa dicotomia tra “arte puro”, rivolta all’*élite*, e “arte social”, destinata al proletariato, è in realtà molto più ricco di sfumature: in questi anni si pubblicano in Spagna numerosi romanzi tipicamente borghesi con contenuti costumbristi, opere di indagine psicologica, molte avventure galanti, libri rivolti quindi a un tipo di lettore medio che non si riconosceva nelle due categorie estreme a cui abbiamo appena accennato.

⁶ Altri scrittori condivisero l’impegno di Sender fin da prima della guerra, andando a formare un insieme eterogeneo di stili e nomi. Tra le figure principali si ricordano: José Díaz Fernández (1898-1941), Joaquín Arderius (1885-1869), César M. Arconada (1898-1964), Manuel Benavides (1895-1947), Rafael Alberti (1902-1999), ma è opportuno ricordare anche Emilio Prados (1899-

gruppo, il caso di Ramón J. Sender (1901-1982) è in questo senso esemplare. Il suo rifiuto, in ambito letterario, era ad ampio raggio: si opponeva sia alla tradizione letteraria di stampo ottocentesco che ai dettami condivisi dagli scrittori della sua generazione, ancora in buona parte ligi alle norme dell'arte estetizzante ed elitaria. Questo rifiuto si concretizza inizialmente nel ricorso a un genere ibrido con caratteristiche peculiari: da una parte accoglie fin da subito il desiderio di protagonismo delle masse e dei temi sociali riflesso dalla storia, conferendo loro la priorità e un ruolo protagonista per quanto riguarda i contenuti. Dall'altra, non rifiuta le innovazioni formali proposte dalle avanguardie, ma le confina a un livello di secondo piano, riducendole in modo tale da non ostacolare la diffusione del messaggio e la comprensione da parte del grande pubblico. Ciò vale a dire che anche Sender si allontana dalla purezza del genere romanzo inteso in senso classico, pur tuttavia non intendendo fare della sua arte un'arte disumanizzata, quanto piuttosto declinarla verso l'impegno sociale, improntandola, almeno in parte, come una scrittura di stampo realista, contraria all'intellettualismo eccessivo. Questo atteggiamento accomunerà anche altri importanti scrittori dell'epoca, come Max Aub (1903-1972) e Francisco Ayala (1906-2007), che intrapresero la stessa traiettoria di Sender, ma solo successivamente, durante la guerra o alla sua fine. Lo spiega con chiarezza Max Aub:

Cuando describe lo que ha vivido puede hombrearse con el primero. En este aspecto es el escritor de nuestra generación que más cuenta. (Sender tiene algo que nos une totalmente: ambos quisiéramos ser poetas y no lo somos. Nos falta el sentido del verso). Sin embargo mi obra tiene poco a que ver con la de ellos⁷. Me encuentro mucho más ligado a la de Paco Ayala o a la de Segundo Serrano Poncela. No digo que sea mejor o peor, de ninguna manera. Pero me eduqué literariamente en el ambiente, digamos, de la "Revista de Occidente". Sender, no.

Quando describe quello che ha vissuto non può competere con nessuno. In questo aspetto è lo scrittore della nostra generazione che più conta. (Sender ha qualcosa che ci unisce totalmente: entrambi vorremmo essere poeti e non lo siamo. Ci manca il senso del verso). Ciò nonostante, la mia opera ha poco a che fare con la loro. Sono molto più vicino a quella di Paco Ayala o a quella di Segundo Serrano Poncela. Non dico che sia migliore o peggiore, in nessun modo. Ma sono stato educato letterariamente nell'ambiente, diciamo, della "Revista de Occidente". Sender, no.

1962), Arturo Serrano Plaja (1909-1979), Andrés Carranque de Ríos (1902-1936), Luis Cernuda (1902-1963) e María Teresa León (1903-1988), scrittori che vennero ricordati da Rafael Alberti nel 1934 durante il Primer Congreso de Escritores Soviéticos come intellettuali al servizio "de la revolución" (Dueñas Lorente 1994, 270).

⁷ Il plurale si riferisce a Ramón J. Sender e ad Arturo Barea (1897-1957).

Lo que se marca de manera definitiva en nuestras primeras obras. Son mucho más conocidas las de Sender – anteriores a las mías y al treinta y seis –, obras muy duras, muy violentas, muy periodísticas, como *Siete domingos rojos*, *O.P.*, etc. Era una literatura puramente política. En cambio, lo mismo Ayala que yo escribíamos textos puramente literarios. Tuvo que venir la guerra para que nos interesáramos literariamente en la política. Desde entonces, nuestra obra, sobre todo la mía, está mucho más atada a la actualidad. Sender hizo un viraje distinto. El que era más o menos anarquista, se hizo comunistoide y escribió una novela sin importancia sobre la guerra y luego, cuando se fue a México y a los Estados Unidos se desentendió en gran parte de la política. No se lo echo en cara. Mosé Millán es un cuento de primer orden – como cuando se atiene a la realidad –, pero *El rey y la reina* o *Los cinco libros de Ariadna* son – por apartarse de ella – muy inferiores. Ahora bien: siempre se juzga a un escritor por sus escritos, dejando a parte a sus amigos. (Tratto da Embeita 1967, 12)

Cosa che ha un peso definitivo nelle nostre prime opere. Sono molto più note quelle di Sender – precedenti alle mie e al trentasei –, opere molto dure, molto violente, molto giornalistiche, come *Siete domingos rojos*, *O.P.*, ecc. Era una letteratura puramente politica. Io e Ayala, invece, scrivevamo testi puramente letterari. È dovuta arrivare la guerra per farci interessare letterariamente alla politica. Da allora, la nostra opera, soprattutto la mia, è molto più legata all'attualità. Sender ha vissuto un'evoluzione diversa. Lui, che era più o meno anarchico, divenne comunistoide e scrisse un romanzo senza importanza sulla guerra e poi, quando andò in Messico e negli Stati Uniti, si disinteressò in gran parte della politica. Non glielo rinfaccio. Mosé Millán è un racconto di primo ordine – come quando si attiene alla realtà – ma *El rey y la reina* e *Los cinco libros de Ariadna* sono – proprio perché se ne allontana – molto inferiori. Ebbene: uno scrittore lo si giudica sempre per i suoi scritti, lasciando da parte i suoi amici.

Aub affronta l'argomento con molta sincerità e sottolinea almeno due cose: da una parte che Sender era partecipe del discorso culturale dell'epoca e dall'altra che, attraverso la sua opera, si inseriva in una precisa coordinata estetica, quella della "novela social de preguerra" (romanzo sociale prebellico)⁸, secondo la definizione coniata da Eugenio de Nora o, come preferisce definirla invece Fulgencio Castañar nel suo saggio del 1992 *El compromiso en la novela de la II República*, la "novela del compromiso" o la "novela comprometida" (il romanzo dell'impegno o il romanzo impegnato), con romanzi caratterizzati dalla denuncia sociale e intesi come armi e strumenti di cambiamento e di lotta. Anche Marcelino C. Peñuelas mette in luce la diversità di Ramón J. Sender rispetto alla classe intellettuale dell'epoca:

⁸ Secondo Eugenio García de Nora all'interno di questa categoria rientrerebbe anche Pío Baroja, che nel 1925 replicò nel prologo de *La nave de los locos* (La nave dei folli) a Ortega y Gasset e alle sue *Ideas sobre la novela* (1925; Sul romanzo).

Entre ellos [miembros de la Generación del 27], Sender era una excepción. Escritor revolucionario, comprometido de lleno con el hombre y con los problemas sociales del momento, su obra traía nuevos y saludables aires, opuestos a las tendencias dominantes que Ortega define en *La deshumanización del arte*. (Peñuelas 1970, 17)

Tra loro [membri della Generación del 27], Sender era un'eccezione. Scrittore rivoluzionario, impegnato totalmente verso l'essere umano e i problemi sociali del momento, la sua opera portava aria nuova e salutare, opposta alle tendenze dominanti che Ortega definisce in *La deshumanización del arte*.

La differenza tra Sender e i membri della Generación del 27, praticamente quasi suoi contemporanei, risulterebbe essere, a tutti gli effetti, evidente: se questi propendono, almeno in una prima fase, verso uno stile anti-narrativo, lo scrittore aragonese dà invece vita a un'ibridizzazione che vede confluire narrazione e cronaca, volta principalmente alla comprensione, alla chiarezza espositiva in favore dei fatti narrati. Già negli anni Venti s'iniziano a vedere i primi passi tesi in questa direzione: il giovane Sender si faceva conoscere con collaborazioni giornalistiche e racconti pubblicati nelle principali testate madrilene, come *El Imparcial*, *España Nueva*, *La Tribuna* ed *El País*. L'esordio romanzesco avviene a partire dagli anni Trenta: *Imán* (1930) è, non a caso, un *reportage* della guerra del Marocco in cui lo stesso Sender aveva prestato servizio militare tra il 1923 e il 1924. Pur non essendo pienamente né un romanzo autobiografico né un racconto di finzione, è però già un testo profondamente narrativo, finalizzato però alla propaganda del messaggio antibellicista e antimilitarista.

L'avvicinamento alla narrativa di Sender avviene quindi con preoccupazioni estetiche assolutamente opposte rispetto a quelle che muovevano i suoi compagni di generazione, ovvero, subordinando la preoccupazione formale ed estetica al contenuto e al messaggio etico. Nella sua intensa produzione prebellica, Sender s'immerge nel sociale, nella denuncia, nella critica, ma prova a farlo – almeno in parte – anche attraverso la narrazione, la finzione narrativa, e non solo attraverso i contributi giornalistici. Cosciente della semplificazione estrema e della povertà di contenuto artistico di tanta letteratura di massa, Sender rifiuta di subordinare la forma al messaggio, l'arte alla propaganda. Nella sua narrazione prebellica infatti, nell'esigenza documentativa che origina l'ispirazione di Sender, si fondono in un insieme armonico la componente realistica, quella sociale e quella storica. In Sender tutto ciò avviene, soprattutto negli anni Trenta, in una dimensione fortemente poetica e fantastica, prendendo quindi le distanze sia dal realismo obiettivo tipicamente ottocentesco, sia da tante "novelas" nate a fine Ottocento, che negli anni Trenta, con la radicalizzazione delle tensioni politiche della Seconda Repubblica, erano tornate nuovamente in auge.

La sua è pertanto una prosa rivoluzionaria non solo per quanto riguarda i contenuti ma anche per le scelte artistiche e stilistiche compiute: da una parte l'impegno, dall'altra la dignità artistica. Un esempio di quest'apparente dicotomia felicemente armonizzata nella realtà è la sua narrazione dei fatti di Casas Viejas: i contributi che Ramón J. Sender scrisse a proposito di quel nefasto episodio della Seconda Repub-

blica si inseriscono pienamente nel panorama sociale, politico e letterario appena accennato. Lo scrittore rinunciò all'individualismo dei suoi coetanei e si addentrò completamente nella storia: si diresse nei luoghi, intervistò le persone coinvolte, diventò parte attiva dell'evento. I vibranti "reportajes" e le "crónicas noveladas" che ne nacquerono sono una dimostrazione della principale caratteristica della nuova sensibilità artistica degli anni Trenta: la confluenza di vita – intesa sia individualmente che collettivamente – e arte e la necessità che iniziavano a provare gli intellettuali di entrare a contatto con le masse, soggetto e oggetto della loro arte.

2. I fatti e le conseguenze di Casas Viejas

Quanto accadde tra il 10 e il 12 gennaio 1933 a Casas Viejas, piccolo paese del comune di Medina Sidonia, nella provincia di Cadice, viene ancora ricordato oggi come uno degli episodi più tragici della Seconda Repubblica e come un evento che già conteneva in sé i prodromi del conflitto civile che si sarebbe scatenato solo tre anni più tardi⁹. Il paese era abitato prevalentemente da contadini a giornata, obbligati

⁹ Sui fatti di Casas Viejas esiste un'immensa bibliografia storica, giornalistica, romanzesca e cinematografica. Per quanto riguarda l'indagine storica, i principali intellettuali che si sono confrontati con la fase repubblicana e le cause della Guerra civile spagnola hanno dovuto fare i conti anche con il sollevamento di Casas Viejas. Si veda in particolare modo: Bollati, Del Bono 1937, 32-33; Thomas 1963, 48-49 e 65-67; Jackson 1967, 84-85 e 118-143; Brenan 1970, 236-237 (pubblicato per la prima volta in inglese nel 1943 e tradotto in castigliano nel 1962); Ranzato 1975, 40-43; Tuñón de Lara 1976, 132-136; Preston 1994, 44-50; Hermet 1999, 103-111; Avilés Farré, Elizalde Pérez-Gruoso, Sueiro Seoane 2002, 318-345-351; Ranzato 2004, 169-208. Propongono invece un approfondimento più specifico sul background socio-economico e politico in cui si svolse la rivolta andalusa, secondo diversi punti di vista, i seguenti studi: Gómez Casas 1975, 271-278; Casanova 1997; Bookchin 1977; Cobo Romero 2004, 59-124. Il primo lavoro di ricostruzione storica dedicato esclusivamente all'episodio di Casas Viejas risale invece agli anni Cinquanta ed è un prodotto influenzato fortemente dall'ideologia franchista. Eduardo Comín Colomer, poliziotto e giornalista, cattolico e tenace sostenitore del regime, propone una lettura conservatrice dell'evento nel saggio intitolato *De Castilblanco a Casas Viejas* (1954; Da Castilblanco a Casas Viejas). Il primo testo storicamente più obiettivo dedicato ai fatti di Casas Viejas risale invece al 1965. Si tratta del lavoro di Manuel García Ceballos, un avvocato dell'Audiencia de Cádiz, che ricostruisce la vicenda attraverso la pubblicazione delle carte processuali, come si può evincere fin dal titolo del suo lavoro: *Casas Viejas. (Un proceso que pertenece a la historia)* (Casas Viejas. (Un processo che appartiene alla storia). Gérald Brey e Jacques Maurice hanno scritto un saggio intitolato "Casas Viejas: réformisme et anarchisme en Andalousie (1870-1933)" (Casas Viejas: riformismo e anarchismo in Andalusia) [1870-1933]), pubblicato in *Le Mouvement social* (1973, 95-134), articolo ampliato successivamente in uno studio monografico che non apporta molte novità dal punto di vista storico alla vicenda ma che contiene numerose appendici testimoniali, tra cui molti estratti de "los informes parlamentarios" e le testimonianze rese dai sopravvissuti di Casas Viejas (Brey, Maurice 1976). Durante il franchismo è stato realizzato un lavoro molto documentato grazie alle ricerche dell'antropologo statunitense Jerome R. Mintz, che nel 1965 si trasferì a Casas Viejas (ribattezzata Benalup in seguito alla mattanza) intervistando i sopravvissuti e i testimoni (Mintz 1982, traduzione in spagnolo *Los anarquistas de Casas Viejas*, 1994). Nel 1984 Antonio Ramos Espejo ha dato alle stampe un saggio intitolato *Después de Casas Viejas* (Gli anarchici di Casas Viejas), in cui vengono intervistati nuovi importanti testimoni e in

all'inattività perché i proprietari terrieri, un esiguo numero di latifondisti che concentravano nelle loro mani la quasi totalità delle terre, ritenevano oppor-

cui l'autore tenta un parallelismo con la situazione degli anni Ottanta, quando i socialisti tornarono nuovamente al governo. Tano Ramos ha recentemente pubblicato un'approfondita ricostruzione storica degli eventi usando come fonte la stampa dell'epoca e nuovo materiale inedito, come ad esempio alcuni atti processuali dei due processi che si celebrarono dopo i fatti (Ramos 2012). I fatti di Casas Viejas hanno ispirato anche numerose cronache narrative, sia di tipo giornalistico sia di tipo più romanzato. Si può provare a dividere questo materiale con un criterio temporale: le prime fonti sono quelle coeve ai fatti, e faccio riferimento soprattutto alla produzione giornalistica dell'epoca, *in primis* alle cronache romanzate di Ramón J. Sender. Tra i primi giornalisti accorsi a Casas Viejas, oltre a Sender inviato de *La Libertad* e a Eduardo de Guzmán inviato de *La Tierra*, bisogna ricordare gli articoli scritti da Miguel Pérez Córdón per il giornale della Confederación Nacional del Trabajo, *CNT*. Questo giornalista si legò successivamente a una delle protagoniste della vicenda, María Cruz detta "La Libertaria", ed ebbero un figlio. Entrambi i genitori morirono durante la guerra civile. Altre cronache romanzate relative all'episodio pubblicate contemporaneamente ai fatti sono due testi d'ispirazione anarchica: Vicente Ballester, *Han pasado los bárbaros. La verdad sobre Casas Viejas* (1933; Sono passati i barbari. La verità su Casas Viejas) e Federico Urales, *La barbarie gubernamental* (1933; La barbarie del Governo). Risale invece al periodo dell'esilio postbellico il testo di Federica Montseny, *María Silva La Libertaria* (1951), ricostruzione della vicenda della nipote di Seisdedos. Alla sua storia d'amore con Miguel Pérez Córdón è dedicato invece il volume di José Luis Gutiérrez Molina, *Casas Viejas. Del crimen a la esperanza, María Silva "Libertaria" y Miguel Pérez Córdón: dos vidas unidas por un ideal (1933-1939)* (2008; Casas Viejas. Dal crimine alla speranza, María Silva "Libertaria" e Miguel Pérez Córdón: due vite unite da un ideale [1933-1939]), testo in cui viene anche riprodotta una sezione antologica delle cronache scritte dal giornalista nel 1933. Frutto del franchismo revisionista è invece il romanzo *Casas Viejas. Palenque de sicarios* (Casas Viejas. Recinto di sicari), di Joaquín Pérez Madrigal (1956), autore che iniziò la sua militanza nel 1931 come deputato del Partito Radicale Socialista, schierandosi dalla parte di Lerroux nelle file del più fervente anticlericalismo di sinistra, per passare poi nel 1936 dalla parte della CEDA, la *Confederación Española de Derechas Autónomas*. Nel 1955 si convertì a un cattolicesimo ortodosso e fanatico e la sua ricostruzione dei fatti di Casas Viejas risente di questa prospettiva di stampo integralista, anche se ha il pregio di alternare la finzione narrativa con numerose citazioni tratte dalla stampa dell'epoca dei fatti. Ultimo frutto in ordine cronologico dei romanzi sorti dalle ceneri di Casas Viejas è *La memoria muda* (La memoria muta) di Miguel Sen (2005) in cui, dopo molti anni, un'anziana ricorda dall'esilio francese i fatti di Casas Viejas a cui avrebbe assistito quando era ancora una bambina. Lo shock le avrebbe causato la perdita della voce. A proposito delle ricostruzioni letterarie dei fatti di Casas Viejas si veda il saggio di Brey, Forgues in García Delgado 1976, 329-361, e soprattutto Brey, Gutiérrez Molina 2010. Si veda inoltre la rassegna bibliografica: <<http://www.iescasasviejas.net/1.web/cviejas2/inform.htm>> (09/2015). La produzione cinematografica risale invece quasi esclusivamente all'epoca postfranchista, se si esclude il "guión cinematografico" (la sceneggiatura) firmato da Tomás Pando Fernández e Lorenzo Irazabaleta Molina intitolato *Casas Viejas* (1974, 135 pagine, consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Madrid), che molto probabilmente si basa sulla versione romanzata di Ramón J. Sender, per il ruolo protagonista che viene assegnato a Curro Cruz, il vecchio Seisdedos. Sempre nella Biblioteca Nazionale è conservato anche un altro "guión cinematografico", scritto da Ricardo Palacios e Javier Maqua, intitolato *1933: Casas Viejas*, pubblicato a Madrid nel 1976. Le ricostruzioni cinematografiche vere e proprie risultano essere quindi sostanzialmente due. Il primo è *Casas Viejas*, con la regia di José Luis López del Río, film indipendente uscito nel 1983 interpretato anche da sopravvissuti ai fatti, pellicola che ha goduto di una distribuzione minima. La seconda ricostruzione cinematografica riguarda invece il documentario di Basilio Martín Patino, opera del 1996 che s'intende approfondire nel presente studio.

tuno non metterle a coltivo. I contadini aspettavano da tempo l'applicazione della Ley de Reforma Agraria (Legge di Riforma Agraria) – approvata nel settembre del 1932 – per porre fine alla fame secolare, ma questa promessa, inclusa nelle priorità dell'agenda repubblicana, tardava a essere attuata. Il 10 gennaio 1933, convinti che fosse finalmente scoppiata la rivoluzione in tutto il paese, i giornalieri di Casas Viejas proclamarono il trionfo del comunismo libertario, destituirono il primo cittadino, isolarono il paese tagliando la linea telefonica e si diressero verso la caserma delle *Guardias civiles* per convincerle pacificamente ad accettare il nuovo *status quo*. Avevano intenzione di spiegare che la ripartizione delle terre avrebbe giovato a tutti, e quindi anche a loro. Le forze armate, decise a resistere, si trincerarono nella caserma e chiamarono i rinforzi. Fu in quel momento che le due parti iniziarono a usare le armi. L'insurrezione venne sedata con la forza dalle *Guardias civiles* chiamate a rinforzo e soprattutto da una compagnia di *Guardias de Asalto*, che rispondeva agli ordini del capitano Manuel Rojas Feijespán. L'azione ebbe una grande valenza simbolica: la *Guardia de Asalto* era una forza creata dalla Repubblica, che avrebbe dovuto ergersi come paladina delle masse contadine e operaie. Nella realtà, i ribelli furono uccisi in modo brutale e il sollevamento fu domato con molto spargimento di sangue. La repressione continuò però anche dopo che era stato ristabilito l'ordine pubblico. L'intero paese di Casas Viejas fu razzato dalle forze dell'ordine che, la mattina dopo i fatti, fucilarono seduta stante quattordici persone prelevate dalle loro case. Si trattava degli anziani e dei malati che non erano riusciti a scappare per rifugiarsi nelle campagne all'arrivo delle forze armate e che non avevano avuto nessun ruolo nella vicenda. I loro corpi vennero buttati man mano sopra i carboni fumanti degli insorti, a cui dopo lunghe ore di assedio era stato deciso di dare fuoco. Due donne morirono pochi giorni dopo in seguito alle percosse ricevute, aggravando ulteriormente il numero delle vittime. Le operazioni si svolsero come se si fosse trattato di un'azione di guerra. La carneficina¹⁰ si chiuse con un bilancio di più di una ventina di morti da parte civile, più due *guardias civiles* cadute nella prima fase del sollevamento. Anche una *guardia de asalto* era stata uccisa dai ribelli

¹⁰ Prendo a prestito il termine "carneficina" dalla prima allusione di Azaña ai fatti di Casas Viejas riportata nelle pagine del suo diario in data 13 gennaio 1933: "... y antes de salir yo al despacho, había venido Casares, que me contó la conclusión de la rebeldía de Casas Viejas, de Cádiz. Han hecho una carnicería, con bajas en los dos bandos" (Azaña 1997, 134; ... e prima che io uscissi dall'ufficio, venne Casares, che mi raccontò la conclusione della ribellione di Casas Viejas, di Cadice. Hanno fatto una carneficina, con perdite nelle due parti). I fatti narrati da Azaña si riferiscono al giorno prima, il 12 gennaio. Il capitano Rojas il 1° marzo 1933 dichiarò ad Azaña: "Al que corría y no alzaba los brazos a nuestra intimación le hicimos fuego; al que se asomaba a una ventana le hacíamos fuego; cuando nos tirotearon desde las chumberas respondimos con las ametralladoras" (*ibidem*; A chi correva e non alzava le mani alla nostra intimidazione abbiamo fatto fuoco; a chi si affacciava a una finestra abbiamo fatto fuoco; a chi ci sparava dai fichi d'india abbiamo risposto con le mitragliatrici).

mentre cercava di introdursi nella casa del vecchio Seiseddos, dove oltre a lui si erano rifugiati i suoi figli, i nipoti e altri paesani e da cui riuscirono a scappare solo un bambino e la nipote María Silva, a partire da quel momento definita dalla stampa “la Libertaria”. Da parte civile non era stato fatto nessun ferito. Molti altri contadini, ignari e sostanzialmente innocenti, vennero arrestati e tratti in carcere senza giusta causa.

Le notizie della barbarie si diffusero rapidamente in tutto il paese e giunsero a Madrid; alle *sesiones del Congreso* i fatti assunsero fin da subito una valenza politica che risultò poi essere fatale alla Repubblica. Mesi più tardi il capitano Rojas¹¹ dichiarò al presidente Manuel Azaña di aver ricevuto dal Director General de Seguridad Arturo Menéndez, intimo collaboratore dello stesso Azaña, l'ordine di “no hacer heridos ni prisioneros” (non fare né feriti né prigionieri), e in seguito si seppe che era stata applicata anche la “ley de fugas” (legge di fuga; Azaña 1997, 134 e 201). Ci fu chi sostenne che era stato dato l'ordine di sparare ad altezza uomo, anche se questa voce non fu mai verificata.

La totale incapacità di prevedere e di gestire lo scoppio di simili episodi e la reale conduzione dei fatti da parte delle forze dell'ordine fecero perdere molto prestigio alla Repubblica e rappresentarono la causa principale della caduta del governo di Manuel Azaña¹², responsabile formale della conduzione degli eventi in quanto Presidente del Governo e Ministro della Guerra. Nel febbraio del 1933, non appena ricevette le prime notizie, egli sostenne infelicitamente che “En Casas Viejas no ha ocurrido, que sepamos, sino lo que tenía que ocurrir” (a Casas Viejas non è successo, per quel che ne sappiamo, più di quanto doveva succedere)¹³, probabilmente ignorando il reale svolgimento dei fatti che venne a conoscere nei dettagli solo durante il dibattito parlamentare durato molti mesi¹⁴. I partiti di sinistra fecero fatica a giustificare la mattanza, mentre la de-

¹¹ Nel 1934 il capitano Manuel Rojas venne processato a Cadice e condannato a ventun anni di carcere per la conduzione dei fatti di Casas Viejas. Nel gennaio del 1936 la sua pena fu ridotta a tre anni. Liberato all'inizio della Guerra civile, prestò servizio con gli insorti distinguendosi ancora una volta per la sua ferocia. Nel 1936 fu nominato *jefe de las milicias de la Falange* (capo delle milizie della Falange) di Granada, città nella quale ebbe un ruolo importante nell'uccisione di Federico García Lorca.

¹² Durante l'ultimo anno di presidenza di Manuel Azaña, dal 22 luglio 1932 al 26 agosto 1933, oltre ai fatti di Casas Viejas si succedettero il tentativo di colpo di Stato del generale Sanjurjo, la Riforma Agraria e lo Statuto di Autonomia della Catalogna. I diari di Azaña sono una testimonianza diretta e sufficientemente fedele della vita politica degli anni che precedettero lo scoppio della guerra e l'inizio della dittatura.

¹³ Dichiarazione del 2 febbraio 1933 pronunciata da Manuel Azaña alla Camera (Casanova 1997, 113).

¹⁴ Tano Ramos, nel suo saggio del 2012 intitolato *El caso Casas Viejas. Crónica de una insidia (1933-1936)* (Il caso Casas Viejas. Cronaca di un'insidia [1933-1936]), sostiene la tesi secondo la quale l'errore di Azaña fu di non aver potuto credere che a Casas Viejas fosse davvero successo un massacro di tale crudeltà, anche se riconosce al Primo Ministro il merito di non aver ostacolato in nessun caso le indagini, cosa che avallerebbe anche la sua sostanziale buona fede.

stra seppe utilizzare abilmente la situazione per la propria campagna elettorale. Ossia, la strage di Casas Viejas non rappresentò un singolo e isolato episodio di malcontento contadino. Si trattò piuttosto di un evento che si era intrecciato profondamente con le sorti della Seconda Repubblica e della storia spagnola, rappresentando l'insuccesso di una fase politica e determinandone la fine. Segnò quindi l'inizio di un momento di profondo cambiamento storico, che possiamo interpretare come una sorta di preludio della guerra civile¹⁵.

3. *Le cronache giornalistiche di Ramón J. Sender*

In quei drammatici giorni di gennaio del 1933, non appena si diffuse a livello nazionale la notizia della rivolta del piccolo paese gaditano che aveva proclamato la rivoluzione libertaria con l'intenzione di collettivizzare i latifondi del duca di Medinaceli, Ramón J. Sender venne mandato a Casas Viejas come inviato speciale del quotidiano repubblicano madrileno *La Libertad*¹⁶ in qualità di reporter insieme a Eduardo de Guzmán, come abbiamo ricordato precedentemente corrispondente de *La Tierra*. Dovevano redigere la cronaca del sollevamento e della successiva repressione a cui, in parte, riuscirono ad assistere. I due giornalisti partirono in aereo da Madrid per Siviglia e arrivarono in paese tre giorni dopo il compimento della mattanza¹⁷.

Sender negli anni Trenta aveva iniziato ad assumere una certa notorietà come giornalista¹⁸, alternando questa attività a quella del romanziere, cosa abbastanza

¹⁵ Il 10 novembre 1933 il noto quotidiano spagnolo *ABC* fece uscire un supplemento monografico dedicato ai fatti di Casas Viejas, introdotto dalla dicitura "los motivos del sufragio" (i motivi del suffragio): in questo modo veniva apertamente esplicitata la responsabilità di questo episodio nelle sorti politiche della Seconda Repubblica dalla principale testata spagnola. Il 19 novembre 1933 le elezioni alle *Cortes* furono vinte dalla CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), coalizione della destra monarchica e nazionalista.

¹⁶ Si vedano i lavori di Marcelo González Rodríguez 1985, 313-322 e Rafael Osuna 1986.

¹⁷ Nel maggio del 1934 la fase processuale di Casas Viejas che si svolse presso la Audiencia Provincial de Cádiz fu seguita per *La Libertad* da Víctor de la Serna. Il processo riprese nel giugno del 1935 presso la Audiencia de Cádiz per ordine del Tribunal Supremo.

¹⁸ Sender fu uno scrittore assolutamente precoce. I suoi primi interventi apparvero sulla stampa: iniziò a scrivere per *Crónica* di Saragozza a soli tredici anni. A diciassette anni scappò di casa e andò a vivere a Madrid, dove per mantenersi iniziò a collaborare con diverse testate, come *El Imparcial*, *La Tribuna*, *El País*, *España Nueva*, che gli pubblicarono articoli e racconti (si veda Sender 1993, XLI-LVI). A Huesca collaborò poi attivamente per *La Tierra* (1919-1923), per cui svolse il ruolo di caporedattore. Nel 1924, al ritorno dal servizio militare in Marocco, iniziò a scrivere per la più prestigiosa testata madrilena dell'epoca, *El Sol*, collaborazione che durò fino al 1930 e che gli permise di acquisire molta dimestichezza con l'arte della narrazione e che probabilmente influenzò in un senso pragmatico e realista la sua scrittura. Abbandonò la testata per motivi politici. Dal 1930 al 1932 scrisse per *Solidaridad Obrera*, mentre risalgono al periodo 1930-1936 i suoi contributi a *La Libertad*. Di minore importanza è la sua partecipazione al giornale comunista *La Lucha* (1934) e a *Tensor*, che fondò e diresse nel 1935. Nel 1938, a Parigi, collaborò con *Voz de Madrid*. Si vedano Peñuelas 1971, 21-23 e Dueñas Lorente, Martínez Vargas in Ara Torralba, Gil Encabo 1995, 45-64.

comune tra i giovani intellettuali spagnoli negli anni della Seconda Repubblica (Dueñas Lorente, Martínez Vargas 1995, 45-64). L'attività giornalistica permise a Sender di approfondire il suo rapporto con la letteratura anche in chiave critica, giacché intervenne molto spesso a mezzo stampa a proposito del ruolo degli intellettuali e della loro produzione nel contesto sociale, intendendo la loro opera come uno strumento di lotta e di cambiamento. Inoltre, negli anni Trenta, il giornalismo era un genere che stava acquisendo man mano sempre maggior prestigio, tanto da arrivare a vantare una propria categoria artistica. Già da qualche anno, infatti, mentre la letteratura si avvicinava alla realtà e alla cronaca, la cronaca tendeva a perseguire presupposti estetici che prima non venivano perseguiti¹⁹.

In questa fase della sua vita, Sender scriveva prevalentemente per la stampa militante, lavorando come articolista per pubblicazioni rivoluzionarie e libertarie, come ad esempio il periodico anarchico *Solidaridad Obrera*, di Barcellona, con cui aveva iniziato a collaborare nel 1929, e il madrileno *La Libertad*, a cui affidava articoli più elaborati a livello letterario rispetto a quanto destinato invece all'organo della Confederación Nacional del Trabajo (CNT), che ospitava testi dal carattere più militante²⁰.

¹⁹ Intorno al 1912 la Asociación de la Prensa (Associazione della Stampa) di Madrid affrontò un dibattito sulla necessità di distinguere i giornalisti dai letterati. Ramón Pérez de Ayala intervenne affermando che “hoy en día no hay literato que no tenga algo de periodista, ni periodista que no tenga algo de literato” (oggi giorno non esiste letterato che non abbia un qualcosa del giornalista, né un giornalista che non abbia un qualcosa del letterato), in Martínez Arnaldos en Hernández Guerrero *et al.* 2004, 64; <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/retorica-literatura-y-periodismo-actas-del-v-seminario-emilio-castelar-0/>> (09/2015).

²⁰ In meno di due anni Sender vi pubblicò quasi duecento interventi, intitolati *Postales políticas*. Già verso il 1932, ma soprattutto dopo la repressione di Casas Viejas e poi con l'inizio della guerra civile, Sender aveva abbandonato l'anarchismo dimostrando una maggiore affinità con gli ideali comunisti, attestata anche in questo caso da pubblicazioni su testate ideologicamente orientate con le idee marxiste. In uno scambio epistolare con il giornale comunista *Mundo Obrero*, Sender scrisse a proposito del suo rapporto con la dottrina comunista il 7 febbraio 1933, alludendo probabilmente alla delusione provata di fronte all'irresponsabilità dimostrata dai vertici anarchici nella conduzione della rivolta di Casas Viejas (Dueñas Lorente 1994, 266): “He leído vuestros comentarios a mi carta. Veo que responden como todos vuestros escritos y actos de algún tiempo a esta parte, a una línea firme, compacta y perfectamente orientada, y que si la mantenéis frente a tantas maniobras desorganizadoras y mixtificaciones, habrá que reconocerlos como los únicos capaces de dirigir al proletariado por cauces seguros en el campo de la lucha de clases. Esta declaración me evitaré añadir que si políticamente no estoy dentro de vuestros cuadros, prácticamente estoy a vuestro lado. Para llegar a esta conclusión no tengo que rectificar nada. Ni en lo literario ni en las actuaciones de otro género” (Ho letto i vostri commenti alla mia lettera. Vedo che rispondono come tutti i vostri scritti e tutte le vostre azioni da qualche tempo a questa parte a una linea ferma, compatta e perfettamente orientata, e che se la mantenete di fronte a tante manovre disorientanti e a tante mistificazioni, bisognerà riconoscervi come gli unici capaci di dirigere il proletariato verso lidi sicuri nel campo della lotta di classe. Questa dichiarazione mi eviterà di aggiungere che pur non rientrando politicamente nei vostri ranghi, praticamente mi trovo al vostro lato. Per arrivare a questa conclusione non devo rettificare nulla. Ne in ambito

Gli articoli che Sender scrisse nel 1933 a Casas Viejas venivano trasmessi quotidianamente per telefono alla redazione del giornale. Le informazioni che riscontriamo nelle sue cronache sono quelle che lo scrittore riuscì a ottenere grazie alle prime indagini condotte sul campo, intervistando i sopravvissuti. Si mise talmente in vista da mettere a rischio la vita e da essere costretto a lasciare il paese prima del previsto²¹.

L'unità narrativa dei suoi articoli è rappresentata dalla "cronaca", che a sua volta raccoglie un numero variabile di episodi. Nella prima decina di cronache che scrisse e che sarebbero state pubblicate con il titolo *Tormenta en el sur*²² (Tormenta nel sud) su *La Libertad* a partire dal 19 fino al 29 gennaio 1933, quindi dieci giorni dopo la carneficina, egli non si limita a descrivere dettagliatamente lo svolgimento dei fatti, approfondendo l'ambiente geografico, l'*humus* sociale da cui erano scaturite le proteste popolari e la rigida suddivisione in classi che dominava nell'Andalusia dei latifondi, ma solleva anche dei forti dubbi sullo svolgimento dell'azione da parte delle forze governative. Sostanzialmente arriva a interrogarsi sulla necessità di una risposta così violenta da parte della Repubblica, responsabile d'inadempienza nei confronti della promessa riforma agraria rimasta fino a quel momento inattesa nel programma dell'agenda repubblicana. È quindi un giornalismo d'opinione, in cui Sender prende una posizione e la difende; non si tratta solo di cronaca oggettiva dei fatti quanto piuttosto di intervenire attraverso l'informazione nella politica del Paese.

Alla fine del febbraio del 1933 Sender raccolse questa prima serie di dieci cronache per la Editorial Cénit, che la pubblicò in un volume intitolato *Casas Viejas*, come vedremo in seguito. Parallelamente si stava portando avanti il dibattito alle Cortes.

Dopo questa prima serie di dieci articoli e la pubblicazione del libro, Sender continuò a scrivere sui fatti di Casas Viejas ancora per tutto il 1933: nel corso di questo anno pubblicherà altri dodici interventi, sempre per *La Libertad*. In questi nuovi articoli Sender, oltre a seguire gli sviluppi politici e processuali della vicenda, ebbe anche modo di rispondere alle accuse mossegli da Azaña durante il dibattito parlamentare che nel frattempo ne era scaturito. Il primo ministro aveva affermato che Sender era stato influenzato ideologicamente dalla CNT²³; nella

letterario ne nelle azioni di altro genere). Nel corso della guerra civile Sender si distanzierà anche dal comunismo, in seguito alla condotta seguita dai vertici del Partito Comunista nei confronti della linea trotskista del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM).

²¹ "Yo intervine involuntariamente en el declinar republicano al denunciar los hechos de Casas Viejas con pelos y señales. Por cierto, jugándome la piel, porque fui a Casas Viejas y los reaccionarios querían incendiar la casa donde dormía. La guardia civil, que en aquel desventurado episodio se condujo noblemente, me respetó y protegió" (Peñuelas 1970, 87; Io intervenni involontariamente al declino repubblicano denunciando i fatti di Casas Viejas per filo e per segno. Sicuramente a mio rischio e pericolo, perché andai a Casas Viejas e i reazionari volevano appiccare fuoco alla casa dove dormivo. La guardia civil, che in quello sventurato episodio si comportò correttamente, mi rispettò e mi protesse).

²² Le prime cronache giornalistiche di Sender vennero pubblicate su *La Libertad* il 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28 e 29 gennaio 1933.

²³ In realtà, come già affermato, i fatti di Casas Viejas allontanarono Sender dall'ideale libertario, o meglio, dalla prassi rivoluzionaria della CNT, perché a suo parere il sindacato anarchico ebbe la

realità, contrariamente a quanto affermato dal Primo Ministro, era stata proprio la conduzione dei fatti di Casas Viejas da parte del movimento libertario ad aver spinto lo scrittore ad allontanarsi dalla loro strategia rivoluzionaria:

Pero las octavillas estaban escritas por unos hombres que no tenían la conciencia plena de su repsonsabilidad ante los hechos... Eso sucedía con los que redactaron las octavillas, con los que aprobaron los manifiestos. El error – una frase, un juicio, una afirmación ligera – se multiplicaba por mil en la realidad. Los campesinos de Casas Viejas, después de su derrota, recordaban aquellas frases, aquellas afirmaciones, y no comprendían nada. Claro es que no tienen la obligación de saber medir y aquilatar. Este deber estaba en sus inspiradores. (Sender 2000, 156)

Ma i volantini erano stati scritti da degli uomini che non erano pienamente coscienti della loro responsabilità nei confronti dei fatti... Questo avvenne con quelli che redassero i volantini, con quelli che approvarono i manifesti. L'errore – una frase, un giudizio, un'affermazione leggera – si moltiplicava per mille nella realtà. I contadini di Casas Viejas, dopo la loro sconfitta, ricordavano quelle frasi, quelle affermazioni, e non capivano nulla. È chiaro che non hanno l'obbligo di saper appurare e valutare. Questo dovere spettava ai loro ispiratori.

Il reciproco scambio di accuse mette però contemporaneamente in luce due aspetti della vicenda: se da una parte questi nuovi articoli scritti da Sender al suo rientro a Madrid testimoniano l'importanza politica che avevano assunto i fatti di Casas Viejas e l'intensità delle critiche sollevatesi da più parti nei confronti della condotta del governo, le accuse di Azaña confermano a loro volta il successo e la diffusione che avevano avuto a livello nazionale le cronache di Sender.

grande responsabilità di aver fatto esplodere la rivolta con estrema superficialità senza poi assumersi il compito di arrestarla in tempo o piuttosto di condurla e tentare di evitare il massacro. I contadini di Casas Viejas erano stati abbandonati alle loro sorti. Inoltre, la stampa intera si schierò contro la condotta del Governo (ad esempio *ABC*, *El Debate*, *La Nación*, *El Sol*, *Luz*, *La Voz*) e Azaña perse anche la fiducia degli intellettuali più in vista del paese da cui aveva sempre ricevuto appoggio e sostegno, come Unamuno e Ortega y Gasset (si veda Cruz Seoane, Saiz 1966, 440-442). Sempre nelle pagine del suo *Diarios* (1997, 136), Azaña afferma che i primi dissensi della stampa risalirebbero già a partire dal 13 gennaio 1933, fotografando l'inizio del dibattito nell'ambiente politico spagnolo: "Casares nos habla del orden público. Todo está ya tranquilo. Algunos periódicos empiezan a decir que el Gobierno se excede (?) en la represión. *El Socialista* trae un artículo, en el galimatías que usa Zugazagoitia, tomando posiciones sobre el particular. No piensan lo mismo sus ministros, en particular Prieto. Fernando de los Ríos me dice que lo ocurrido en Casas Viejas es muy necesario, dada la situación del campo andaluz y los antecedentes anarquistas de la provincia de Cádiz. Por su parte, Largo Caballero declara que mientras dura la refriega, el rigor es inexcusable" (Casares ci parla dell'ordine pubblico. Ormai è tutto tranquillo. Certi giornali iniziano a dire che il Governo eccede (?) nella repressione. *El Socialista* riporta un articolo, scritto con il linguaggio incomprensibile che usa Zugazagoitia, in cui si prende posizione sul particolare. Non pensano lo stesso i suoi ministri, in particolare Prieto. Fernando de los Ríos mi dice che quanto avvenuto a Casas Viejas è molto necessario, data la situazione della campagna andalusa e gli antecedenti anarchici della provincia di Cadice. Da parte sua, Largo Caballero dichiara che fino a quando dura la confusione, il rigore è imperdonabile). Il dibattito parlamentare sui fatti di Casas Viejas durò dal 2 febbraio al 16 marzo 1933, durante il quale Azaña pronunciò sette discorsi.

I primi sette articoli di questa seconda fase giornalistica, intitolata “Después de la tragedia” (Dopo la tragedia), furono scritti tra il 3 febbraio e il 15 marzo 1933, quindi in contemporanea con la pubblicazione del testo *Casas Viejas*, di cui rappresentano anche un aggiornamento: negli articoli del 9, 12 e 15 marzo 1933 si affronta infatti la prima fase del dibattito parlamentare. Con questi articoli Sender voleva intervenire nel dibattito che nel frattempo si era sviluppato attorno alla conduzione della repressione da parte governativa. Le restanti cinque ultime cronache, che compongono quindi la terza e ultima fase giornalistica dello scrittore sulla rivolta andalusa chiamata “Regreso a Casas Viejas. Pormenores de la ‘razzia’” (Ritorno a Casas Viejas. Particolari della “razzia”), vennero invece redatte da Ramón J. Sender tra il 28 ottobre 1933 e l’8 novembre 1933, al suo ritorno da un viaggio in Unione Sovietica, ove aveva soggiornato tra il maggio e l’ottobre del 1933²⁴, che rimarca al contempo il progressivo avvicinamento verso il comunismo a cui ha accennato Aub in una citazione precedente.

In Spagna negli anni Trenta il giornalismo stava vivendo il suo momento di maggior splendore e affermava man mano la propria dignità al livello di altri generi di scrittura. Se nel resto d’Europa prevaleva un giornalismo di tipo informativo, in Spagna aveva trovato una collocazione migliore il giornalismo d’opinione, di tipo ideologico. Dopo il disastro del 1898, erano proliferate riviste e pubblicazioni periodiche volte a soddisfare il bisogno d’informazione di un pubblico poco avvezzo alla dimensione del saggio e del trattato e alla concentrazione che la lettura di questi generi richiedono: il pubblico di massa spagnolo vantava un’alfabetizzazione relativamente recente e, almeno per la stampa, gli intellettuali sentivano nei suoi confronti un compito educativo. Questa particolare situazione diede vita alla diffusione di un genere ibrido, caratterizzato, come abbiamo intravisto nelle cronache di Sender, da una forte componente informativa che conviveva contemporaneamente con una ugualmente forte componente interpretativa e argomentativa (Dueñas Lorente, Martínez Vargas 1995, 61). Inoltre ogni narrazione giornalistica comporta sempre un atto di

²⁴ Lo afferma in un cappello introduttivo nella cronaca del 28 ottobre 1933, intitolata “Regreso a Casas Viejas. Pormenores de la ‘razzia’”, *La Libertad*, n. 4.247, Madrid (28.10.1933). Nel maggio del 1933 Ramón J. Sender andò in Unione Sovietica invitato dall’Unione Internazionale degli Scrittori Rivoluzionari, dove partecipò alle prime Olimpiadi Internazionali del Teatro Rivoluzionario di Massa. In questo viaggio s’intravedono i primi segni di una sorta di avvicinamento verso il programma comunista, come abbiamo visto motivata anche dalla forte delusione provata nei confronti della strategia rivoluzionaria della CNT e della sua condotta durante i fatti andalusi. Si allontanerà completamente dall’ideale comunista durante la guerra. Le cronache di Sender sul suo viaggio moscovita vennero pubblicate su *La Libertad* tra il 27 maggio 1933 e il 18 ottobre 1933. La rielaborazione di queste cronache, insieme ad altre scritte dopo il suo ritorno e con l’aggiunta di altro materiale, diede vita al diario di viaggio *Madrid-Moscú: notas de viaje (1933-1934)* (1934; Madrid-Mosca: appunti di viaggio). Cfr. Sender 2001, 30. Sender al suo ritorno dall’URSS pubblicherà anche un diario dell’esperienza sovietica: *Madrid-Moscú notas de viaje (1933-1934)* nel 1934 e *Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)* (1934; Lettera da Mosca sull’amore [a una ragazza spagnola]).

persuasione, più o meno implicito, che nasconde o mette in evidenza il punto di vista, sempre soggettivo, di chi scrive: Sender aveva presenziato ai fatti, aveva intervistato i testimoni e si era prefissato di raccontare la realtà oggettiva intervenendo però soggettivamente con una denuncia, un giudizio, una presa di posizione, ossia, con il suo punto di vista. Lo stesso Sender, in una lettera datata 4 luglio 1933, aveva ammesso il suo schieramento nella vicenda andalusa:

Poco tiempo antes de mi viaje a la Unión Soviética, estuve en Andalucía, donde visité Casas Viejas, esa aldea donde la República socialdemócrata de España defendía a tres señores feudales y asesinaba a veintiséis campesinos que habían cometido el crimen de querer conquistar la tierra para trabajarla. Conozco bien el hambre de los campesinos españoles y la miseria donde se hunde la vida de los obreros de la ciudad española. He luchado con ellos y con ellos he sufrido persecuciones; por ellos estuve en la cárcel.²⁵ (Aznar Soler 2001, 55-59)

Poco tempo prima del mio viaggio in Unione Sovietica, ero in Andalusia, dove visitai Casas Viejas, quel borgo dove la Repubblica socialdemocratica della Spagna difendeva tre signori feudali e assassinava ventisei contadini che avevano commesso il reato di voler conquistare la terra per lavorarla. Conosco bene la fame dei contadini spagnoli e la miseria in cui affonda la vita degli operai della città spagnola. Ho lottato con loro e con loro ho subito persecuzioni; per loro sono stato in carcere.

Inoltre, secondo José Domingo Dueñas Lorente, nel Sender di questa prima fase giornalistica il soggetto narrante giocherebbe proprio un ruolo fondamentale, costituendo l'asse della narrazione sia nei testi più descrittivi, come le cronache, che in quelli di tipo romanzesco, intervenendo con un fine estetico in entrambi i casi.

... en los textos de rango periodístico un 'yo' confesional y testimonial, argumento de autoridad de lo dicho pero también instrumento de persuasión y, como tal, despegado del autor para transformarse en personaje de ficción; en los escritos de corte más literario, el "yo" aparece también como emisor, pero sobre todo como objeto de indagación y exploración de acuerdo con el extendido gusto del modernismo por la introspección y el autoanálisis... (Dueñas Lorente, Martínez Vargas 1995, 57)

... nei testi di tipo giornalistico un "io" confessionale e testimoniale, argomento di autorità di quanto detto ma anche strumento di persuasione e, in quanto tale, staccato dall'autore per trasformarsi in personaggio di finzione; negli scritti di taglio più letterario, l'"io" appare anche come emittente, ma soprattutto come oggetto di indagine ed esplorazione in accordo con il gusto diffuso del modernismo per l'introspezione e l'autoanalisi...

²⁵ Lettera di Ramón J. Sender datata 4 luglio 1933, in Aznar Soler "El secreto", una obra de teatro revolucionario ("El secreto", un'opera del teatro rivoluzionario), in *Trébede* 47-48 (febrero), 55-59.

José R. Marra López, a sua volta, ha messo in luce il forte intreccio tra il romanzo e la cronaca nei romanzi scritti da Sender nel periodo che precedette la guerra civile. A suo parere, i suoi primi romanzi “resultan un gran reportaje sobre diversos momentos del país, cumpliendo además unos requisitos estéticos de forma incuestionable” (1964, 5; risultano essere un grande reportage su diversi momenti del paese, rispettando inoltre in maniera indubbia alcuni requisiti estetici). Come ha sostenuto Roger Duvivier a proposito degli articoli pubblicati in *La Tierra*, nei suoi interventi giornalistici Sender oscilla continuamente nel “dilema entre la relevancia del mensaje y la voluntad del estilo” (1987, 35-36; dilemma tra la rilevanza del messaggio e la volontà dello stile): la critica pare concorde sul fatto che Sender non subordini quindi la componente estetica al messaggio sociale, ma faccia procedere i due elementi uno accanto all’altro. Lo scrittore aragonese sarebbe mosso pertanto da una tensione letteraria presente non solo nei suoi primi romanzi ma anche nella sua fase più prettamente giornalistica. Ossia, un’arte utile, ma sempre di arte si trattava. Per questa ragione, potremmo azzardare a definire il Sender di questa prima fase come un “periodista literario” (giornalista letterario). Riguardo agli articoli su Casas Viejas, Patrick Collard ha messo in luce, contrariamente a quanto sostiene molta parte della critica, che “la construcción del marco novelesco con que se abre el volumen [*Viaje a la aldea del crimen*], así como los momentos líricos o los excursos fantásticos, proveían ya de los artículos publicados en *La Libertad*”²⁶ (Dueñas Lorente 1994, 275; la costruzione della cornice romanzesca con cui si apre il volume [*Viaje a la aldea del crimen*], così come i momenti lirici o gli excursus fantastici, provenivano già dagli articoli pubblicati su *La Libertad*). Vediamo quindi nel concreto con quali modalità Sender decise di raccontare, attraverso la cornice del romanzo, la rivolta andalusa di Casas Viejas.

4. I “reportajes novelados” di Sender

Il grande spazio concesso dalla stampa all’episodio e, nello specifico che ci riguarda, gli articoli di Sender, che furono più di una ventina (dieci scritti inizialmente a Casas Viejas, seguiti da altri sette scritti al suo ritorno a Madrid tra il febbraio e il marzo del 1933, più gli ultimi cinque, usciti al ritorno dal viaggio in Unione Sovietica), dovettero colpire profondamente l’opinione pubblica, tanto che Sender decise per ben due volte – e a breve distanza – di rimetterci le mani e di pubblicare i suoi interventi nella veste di libro. Come abbiamo affermato poc’anzi, nel febbraio del 1933 a Madrid era uscito *Casas Viejas (Episodios de la lucha de clases)* (Casas Viejas [Episodi della lotta di classe]), una sorta di prima rielaborazione romanzesca delle prime dieci cronache giornalistiche senderiane²⁷.

²⁶ Si veda anche Collard 1980.

²⁷ Sender era già ricorso a questa formula. Il *folleto* di 64 pagine *La República y la cuestión religiosa*

Questo libro segna il primo passaggio dalle “crónicas periodísticas” (cronache giornalistiche) alle “crónicas noveladas” (cronache romanzesche)²⁸.

Nonostante i numerosi impegni letterari e il lungo viaggio in Unione Sovietica, Sender non riuscì evidentemente a liberarsi dei fatti di Casas Viejas, che nel frattempo, grazie all’indagine parlamentare e giudiziaria, avevano assunto una dimensione sempre più cruciale a livello nazionale. Lo scrittore aveva infatti continuato, come abbiamo visto, a intervenire a mezzo stampa, pubblicando altre cinque cronache – le ultime – scritte al ritorno dalla Russia. L’anno dopo, nel febbraio del 1934, tornò sui fatti rimettendo mano alle sue cronache giornalistiche e alle pagine del primo elaborato romanzesco *Casas Viejas*: risultato di questa esigenza di riscrittura dal complicato processo redazionale è la seconda “crónica novelada” dedicata all’episodio, intitolata *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas* (1934; Viaggio al paese del crimine. Documentario di Casas Viejas)²⁹. Questo testo rappresenta quindi una rielaborazione sia degli articoli sia della prima versione romanzesca, a cui aggiunse altro materiale, come ad esempio le dichiarazioni processuali rilasciate dai contadini di Casas Viejas³⁰.

En el *Viaje*, rectificó y completó la primera versión, aludiendo a las detenciones arbitrarias y ejecuciones del amanecer del día 12 y dedicando algunas páginas a los debates parlamentarios de febrero y marzo 1933. (Brey, Maurice 1976, 187)

Nel *Viaje*, rettificò e completò la prima versione, alludendo agli arresti arbitrari e alle esecuzioni dell’alba del giorno 12 e dedicando alcune pagine ai dibattiti parlamentari del febbraio e marzo 1933.

(1932a; La repubblica e la questione religiosa) raccoglieva una rielaborazione di cinque riflessioni sulla questione religiosa pubblicate su *La Libertad* tra il gennaio e il marzo del 1932 con l’aggiunta di materiale inedito (si veda Barreiro, *Un opúsculo olvidado de Ramón J. Sender* [Un opuscolo dimenticato di Ramón J. Sender] consultabile su < dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/573072.pdf >, 09/2015). Lo stesso era avvenuto con *Teatro de masas* (1932c; Teatro di massa), altra ricompilazione di articoli pubblicati precedentemente su *La Libertad*. Successivi rispetto ai fatti di Casas Viejas ma che rispecchiano un iter compositivo analogo sono il diario di viaggio in Unione Sovietica (*Madrid-Moscú notas de viaje (1933-1934)*, 1934) e *Proclamación de la sonrisa: ensayos* (Proclamazione del sorriso: saggi), in cui Sender raccoglie articoli di interesse antropologico, letterario e sociale.

²⁸ La definizione di “crónica novelada” è stata introdotta anche da Víctor Fuentes (1980, 101). Fuentes sostiene che l’incremento della commistione tra finzione e realismo giornalistico di *Viaje a la aldea del crimen* rispetto a *Casas Viejas* dipenda dal tempo intercorso tra lo svolgersi dei fatti e la pubblicazione della seconda opera.

²⁹ Le due versioni romanzate delle cronache di Casas Viejas sono state ripubblicate solo molto recentemente (si vedano Sender 2000, 2004), come è accaduto con molte sue opere anteriori all’esilio.

³⁰ Il 24 maggio 1934 pubblicò su *La Libertad* una riflessione sui fatti di Casas Viejas, “Hechos y palabras. Casas Viejas y los delincuentes”, articolo che non rientra in *Viaje a la aldea del crimen* (Viaggio al paese del crimine). Oggi si può leggerlo integralmente nella prima appendice della nuova edizione di *Casas Viejas* (Sender 2004, 111-113).

L'episodio aveva avuto uno sviluppo molto rapido e per lo scrittore era necessario aggiornare il racconto con l'indagine che ne era scaturita e la successiva crisi di governo che ne era nata. Nello specifico, utilizza "el informe parlamentario de la primera Comisión investigadora" (l'indagine parlamentare della prima Commissione d'indagine) e la terza serie di articoli, quelli redatti al ritorno dal viaggio dall'Unione Sovietica, raggruppati sotto il titolo di *Regreso a Casas Viejas. Pormenores de la razzia*.

Molti critici, affidandosi al termine "Documental" che Sender sceglie come sottotitolo della propria opera e ai contenuti realisti in essa espressi, hanno ritenuto le due pubblicazioni monografiche del 1933 e del 1934 due completi "reportajes" giornalistici, e nello specifico il secondo sarebbe stato motivato solo dal proposito di aggiornare il primo, considerati i successivi sviluppi. In realtà, nel 1934, con la pubblicazione di *Viaje a la aldea del crimen*, Sender conferma la scelta compiuta l'anno precedente e opta ancora una volta per una versione che armonizza l'esigenza informativa del *reportage* giornalistico – come sottolinea buona parte della critica – con lo stile narrativo della finzione del romanzo, aggiungendo "detalles complementarios que servirían para dar un carácter literario documental a las informaciones" (particolari complementari che servirebbero a conferire un carattere letterario documentale alle informazioni), come afferma lo stesso Sender nelle sue "crónicas noveladas". Con parole di Rafael Bosch, *Viaje a la aldea del crimen* si configurava come "la crucial contribución de Sender a la fundación de la novela-reportaje española" (1970, 269; il cruciale contributo di Sender alla fondazione del romanzo-reportage spagnolo). Sovrappone quindi i due generi, che arrivano nel contempo a fondersi, coniugando in un certo qual modo vita e narrazione, realtà e finzione, in una contaminazione continua. Se stile, fine e contenuti della narrazione sono infatti giornalistici, le pretese sono letterarie, cosa che diventa ancora più evidente nel secondo testo romanzesco, *Viaje a la aldea del crimen*. Questo fu evidente sin dalle prime recensioni che uscirono sulla stampa spagnola. Su *El Heraldo de Madrid*, ad esempio, un anonimo recensore riportò il 22 febbraio del 1934:

No es esta sección ni página de polémica política, sino de información literaria. Es así en lo que el periodista tiene de escritor, de literato, en suma, en lo que se trata de elogiarle, porque lo merece: en su estilo, en su fibra, en su visión como tal escritor, como tal literato... en este caso no es el fin sino el medio, la forma, la expresión, el instrumento periodístico, lo que se elogia. (Tratto da Dueñas Lorente 1994, 272)

Non è questa la sezione né la pagina della polemica politica, quanto piuttosto di informazioni letterarie. È così in quello che il giornalista ha di scrittore, di letterato, insomma, in cui si cerca di elogiarlo, perché se lo merita: nel suo stile, nella sua fibra, nel suo punto di vista da scrittore, da letterato... in questo caso non è il fine ma il mezzo, la forma, l'espressione, lo strumento giornalistico, quello che si elogia.

Ci troveremmo di fronte non a un semplice *reportage*, quanto piuttosto a un esempio di “literatura documental, reportaje interpretativo, nuevo periodismo” (*ibidem*; letteratura documentale, reportage interpretativo, nuovo giornalismo) o, come sostiene Marcelino C. Peñuelas nel suo saggio del 1971, a un “reportaje novelado” (*reportage* romanzato):

Al tratar de los relatos en que Sender fue testigo de los hechos se ha hablado con demasiada frecuencia de que se trata de reportajes o crónicas. Pero ninguna de sus narraciones es estrictamente un reportaje. La única que se acerca, sin serlo del todo – se trata más bien de un reportaje novelado – es *Viaje a la aldea del crimen*. (Peñuelas 1971, 87)

Affrontare i racconti in cui Sender fu testimone dei fatti si è detto con troppa frequenza che si tratta di reportage o cronache. Ma nessuna delle sue narrazioni è rigorosamente un reportage. L'unica che gli si avvicina, pur senza esserlo completamente – si tratta piuttosto di un reportage romanzato – è *Viaje a la aldea del crimen*.

Anche Juan Luis Alborg riscontra in *Viaje a la aldea del crimen* le due componenti, quella giornalistica e quella romanzesca, pur conferendo alla prima un ruolo predominante rispetto alla seconda, che ha però il suo peso:

Literariamente... el libro acreditaba la maestría del escritor para la dinámica del reportaje, trazado a punta de buril con impresionante fuerza y plasticidad. Con muy severa concisión, Sender dibuja el cuadro que se propone, tenso y apretado. Aquí encontramos a la vez al periodista ejercitadísimo y al novelista que aporta los recursos de un arte superior para acrecentar la calidad del retablo. Pero fundamentalmente es el periodista – tanto por el tema como por el pulso literario – quien está presente en todo el libro. Sin embargo, el fondo dramático del relato, así como la mano puesta por el autor, hacen del *Viaje a la aldea del crimen* un verdadero episodio de novela. (Alborg 1962, 36)

Letterariamente... il libro testimoniava la maestria dello scrittore per quanto riguarda la dinamica del *reportage*, tracciato in punta di cesello con impressionante forza e plasticità. Con estrema e severa concisione, Sender disegna il quadro che si propone, teso e circoscritto. Qui troviamo contemporaneamente il giornalista esperto e il romanziere che apporta le risorse di un'arte superiore per aumentare la qualità dell'affresco. Ma fondamentalmente è il giornalista – tanto per il tema quanto per il polso letterario – a essere presente in tutto il libro. Indubbiamente, lo sfondo drammatico del resoconto, così come la mano dell'autore, rendono *Viaje a la aldea del crimen* un vero episodio romanzesco.

L'approccio ai fatti di Casas Viejas comporta quindi per Sender un processo di creazione che si muove a cavallo tra due generi narrativi, *reportage* e narrazione, che tendono a convogliare in una nuova personale forma che riassume le migliori caratteristiche di entrambi. Con parole di José María Salguero Rodríguez:

Otra razón que avala el interés de *Viaje a la aldea del crimen* es que se trata de una obra maestra. Sender ejerce aquí con la frescura y el nervio propio del reportaje periodístico del momento y con la depuración posterior de la reelaboración literaria. (Salguero Rodríguez in Sender 2000, 8)

Un'altra ragione che avalla l'interesse di *Viaje a la aldea del crimen* è che si tratta di un capolavoro. Sender esercita qui con la freschezza e il polso necessario del *reportage* giornalistico del momento e con la depurazione successiva della rielaborazione letteraria.

Per avere più ampi margini di movimento, Sender decide quindi di muoversi all'interno di un genere ibrido, debitore sia dell'obiettività richiesta alla cronaca sia della soggettività più consona al romanzo³¹, in cui, secondo Pablo Gil Casado, che identifica l'opera come un libro di viaggi, "aparecen los típicos recursos del nuevo romanticismo, lo fantástico y lo simbólico involucrado en lo cotidiano y objetivo" (1975, 416; appaiono le tipiche risorse del nuovo romanticismo, del fantastico e del simbolico inseriti nel quotidiano e nell'obiettivo)³². Sono questi i generi in cui Sender si muoveva già a partire dagli anni Trenta con provata agilità e maestria, cosa che continuerà a fare nel corso di tutta la sua carriera³³. Le due narrazioni su Casas Viejas rientrerebbero quindi nel genere del romanzo, visto che narra dei contenuti storici e informativi con un proposito artistico che in più di un'occasione lo allontana dal realismo consono alla cronaca:

³¹ All'epoca dei fatti Sender aveva già pubblicato i romanzi: *Imán* (1930b; Calamita), *O. P. (Orden Público)* (1931b; O. P. [Ordine Pubblico]), *El Verbo se hizo sexo* (1931a; Il Verbo si fece sesso. Teresa di Gesù), *Siete domingos rojos* (1932b; Sette domeniche rosse) e i saggi *El problema religioso en México* (1928; Il problema religioso in Messico), *América antes de Colón* (1930; L'America prima di Colombo), *La República y la cuestión religiosa* (1932a; La Repubblica e la questione religiosa) e *Teatro de masas* (1932c; Teatro di massa).

³² Concorda anche Ángel Alcalá Galve, il quale, riferendosi alle cronache *noveladas* di *Viaje a la aldea del crimen*, ritiene che "Errorá quien, sin haberlas leído, crea con no pocos servetistas que son mero reportaje de periodista observador con el doblete de truculento y desatinadamente revolucionario. Sender acierta a construir auténticas obras de arte, de un arte que la televisión pronto reemplazó con su verismo y echó a la cuneta del desuso. El detalle estremecedoramente realista sabe remojarlo en la salsa de cierto aliento poético y ahondarlo en atisbos de una eventual construcción novelística" (2004, 121; Sbaglierà chi, senza averle lette, crederà con non pochi servetiani che si tratta di un mero reportage da giornalista osservatore, allo stesso tempo truculento e sragionatamente rivoluzionario. Sender centra il bersaglio costruendo autentiche opere d'arte, un'arte che la televisione ha sostituito presto con il suo verismo e ha buttato da una parte in disuso. Il particolare struggentemente realista sa intingerlo nella salsa di un certo profumo poetico e affondarlo in vista di un'eventuale costruzione romanzesca).

³³ "El reportaje periodístico como género literario ha muerto. Lo ha matado la televisión. Hoy de cualquier noticia – de la guerra de Chechenia al racismo en Almería – lo que engancha al interesado es la imagen. Esa función la cumplían aún de forma literaria los periódicos en los años treinta y Sender era un maestro en ese oficio" (Salguero Rodríguez 2000, 8; Il reportage giornalistico come genere letterario è morto. Lo ha ucciso la televisione. Oggi di qualunque notizia – dalla guerra in Cecenia al razzismo ad Almería – è l'immagine che conquista l'interessato. Questa funzione la compivano ancora in modo letterario i giornali negli anni Trenta e Sender era un maestro in questo ambito). Si veda anche José Domingo Dueñas Lorente (1994, 272).

“... aunque hay unos hechos que responden a realidades históricas concretas, lo primordial ha sido la manipulación artística que el novelista ha dado a todos los elementos fusionanándolos y reorganizándolos en una realidad aparente, la novelesca” (Castañar 1992, 160-161; ... anche se ci sono dei fatti che rispondono a realtà storiche concrete, la cosa primordiale è stata la manipolazione artistica che il romanziere ha dato a tutti gli elementi fondendoli e riorganizzandoli in una realtà apparente, quella romanzesca).

I due testi di Sender vengono definiti esempi di “reportaje novelado” non solo dai critici letterari ma anche dagli storici: Gérard Brey e Jacques Maurice sostengono ad esempio che lo scrittore avrebbe peccato nelle sue cronache di aver romanzato troppo il personaggio di Seisdedos. Nel corso della narrazione, infatti, lo scrittore interviene assegnando un ruolo protagonista ad alcuni personaggi, come effettivamente l’anziano Curro Cruz, chiamato il Seisdedos per avere appunto sei dita in una mano, e la nipote María Cruz Silva, la Libertaria, dando loro un peso maggiore rispetto a quello che ebbero nello svolgimento reale dei fatti. In questo caso, Sender dipinge il vecchio libertario come il principale leader del movimento sindacale anarchico di Casas Viejas: dal suo ritratto ne esce un vero e proprio eroe epico, che avrebbe ricevuto il volantino della CNT, proclamato il comunismo libertario, distribuito le armi alla popolazione, sparato al sergente e alla *guardia civil* asserragliati nella caserma e condotto una resistenza eroica nell’assedio della sua capanna, provando a salvare la vita dei suoi familiari e immolando la sua come avevano fatto i celtiberi a Numancia. Nella ricostruzione storica, in realtà, sembra che il ruolo del vecchio anarchico fosse stato molto inferiore rispetto a quanto raccontato da Sender, che avrebbe deciso di alterare l’ordine del reale creando un personaggio romantico e al contempo popolare, un vero e proprio eroe letterario. Lo stesso avviene con la nipote María Silva e con l’intera famiglia dei “libertarios”: sono personaggi che appartengono alla storia ma, attraverso la narrazione, grazie al punto di vista del narratore, diventano leggendari.

... la obra está concebida no como mera información, sino como creación de los personajes y sucesos, por muy reales que sean, por medio del esfuerzo de comprensión y la presentación estilística fundada en la comunicación emocional. (Bosch 1970, 270-271)

... l’opera è concepita non come mera informazione, ma come creazione di personaggi e fatti, per quanto reali possano essere, attraverso lo sforzo di comprensione e la presentazione stilistica basata sulla comunicazione emozionale.

Nel 1930 Sender aveva già avuto modo di intervenire sulle intersezioni tra storia e letteratura, soffermandosi sulla letterarietà degli eventi storici: “La historia contemporánea registra hechos que por sí solos poseen una categoría artística. No es necesaria la mano del poeta para darles naturaleza literaria, porque ya son bastante elocuentes” (Sender 1930a, 9; La storia contemporanea registra fatti che di per sé possiedono una categoria artistica. Non è necessaria

la mano del poeta para dar loro natura letteraria, perché sono già abbastanza eloquenti). Nelle cronache di Sender non prevarrebbe quindi l'aspetto di denuncia, quanto piuttosto la dimensione umana dei personaggi coinvolti, che diventa l'asse principale della narrazione, l'elemento a cui viene data dall'autore la maggiore enfasi. Secondo Peñuelas, infatti,

La postura de protesta y denuncia, presente en muchas de sus mejores novelas, no es esencial en ellas, sino marginal y contingente. Lo social, las cuestiones políticas y sociales, le atraen como medio de exponer la "circunstancia" en que los personajes están inmersos. (Peñuelas 1971, 82)

La posizione di protesta e denuncia, presente in molti dei suoi migliori romanzi, non ne è un elemento essenziale, quanto piuttosto marginale e contingente. Il tema sociale, le questioni politiche e sociali, lo attraggono come un mezzo per esporre la "circostanza" in cui i personaggi sono immersi.

E questa è la questione: Sender non si avvicina alla narrazione da politico, ma da poeta; il suo è un "reportaje" in cui prevale l'uomo in rivolta, l'eroe civile, non il fatto storico nel suo svolgimento di causa ed effetto. Non scrive un pamphlet di partito, ma lascia parlare il poeta che è in sé: "Cuando me he acercado a la política me he conducido como poeta (resultaba así un animal indefinible)..." (Sender 1957, VIII; Quando mi sono avvicinato alla politica l'ho fatto da poeta (risultando così un animale non identificabile...), cosciente che però "antes que ser poeta hay que ser hombre" (Sender in Castañar 1992, 80; Prima di essere poeta si deve essere uomo). Sempre secondo Peñuelas, questa sarebbe una delle caratteristiche più comuni della narrativa di Sender:

... la fusión de elementos narrativos externos (observación y fijación de hechos y cosas), internos (psicológicos, subjetivos, alegórico-poéticos), y de proyección conceptual (siempre más implícita que expresa y en todo caso libre de intención normativa) constituye la característica destacada de las obras más ambiciosas y representativas de Sender. (Peñuelas 1971, 56)

... la fusione di elementi narrativi esterni (osservazione e fissazione di fatti e cose), interni (psicologici, soggettivi, allegorico-poetici), e di proiezione concettuale (sempre più implicita che espressa e in ogni modo priva di intenzione normativa) costituisce la caratteristica più rilevante delle opere più ambiziose e rappresentative di Sender.

5. *L'intreccio tra finzione e realtà e gli scrittori del tempo*

La questione dell'intreccio tra finzione e realtà aveva una certa importanza nella critica letteraria dell'epoca, tanto da coinvolgere i principali scrittori della scena letteraria iberica. Non riguardava solo gli intellettuali delle nuove gene-

razioni ma anche quelli che erano i loro maestri, i membri della Generación del 98, e nello specifico Ramón del Valle-Inclán, che Sender considerava un esempio. Egli riteneva imprescindibile l'unione tra letteratura e storia, ma l'individuo doveva cedere il passo a un eroe collettivo, rappresentato dalla massa:

Creo que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo no me parece que pueda ser el individuo el héroe principal de la novela sino los grupos sociales. La Historia y la novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes. (Castañar 1992, 52)

Credo che il romanzo cammini parallelamente con la Storia e con i movimenti politici. In questo momento di socialismo e comunismo non mi pare che possa essere l'individuo l'eroe principale del romanzo quanto piuttosto i gruppi sociali. La Storia e il romanzo si affacciano con la stessa curiosità sul fenomeno delle folle.

Anche Pío Baroja, altro membro della Generación del 98, era entrato nella polemica della produzione letteraria della modernità. Egli aveva affermato in un articolo intitolato "El héroe y el aventurero" che non era più possibile scrivere romanzi "a la antigua" proprio perché gli scrittori contemporanei non erano più in grado di creare i tipici eroi letterari ottocenteschi, differenziando questi dagli "eroi" della politica:

... la sociedad moderna no produce el héroe literario ni el aventurero. Sin estos dos elementos, no hay gran novela a la antigua. El héroe literario no es el héroe político o social; tiene otros caracteres y otros matices. Si hubiera exactitud y justeza en el lenguaje, no se denominaría lo mismo al uno y al otro. El héroe político es un caso de exaltación de pasiones idealistas y sociales; el héroe literario es, sobre todo, una personalidad, un tipo psicológico de interés. De aquí – aunque parezca una paradoja – se desprende que es más fácil que se dé el héroe político en la realidad que el héroe literario en la obra del escritor (Baroja 1948, 778).

... la società moderna non produce l'eroe letterario né quello d'avventura. Senza questi due elementi, non c'è un grande romanzo come quelli di una volta. L'eroe letterario non è l'eroe politico o sociale; ha altri caratteri e altre sfumature. Se ci fosse precisione ed esattezza nel linguaggio, non si chiamerebbero entrambi con lo stesso termine. L'eroe politico è un caso di esaltazione di passioni idealiste e sociali; l'eroe letterario è, soprattutto, una personalità, una figura psicologicamente interessante. Da qui – anche se può sembrare un paradosso – s'intuisce che è più facile trovare un eroe politico nella realtà piuttosto che un eroe letterario nell'opera dello scrittore.

Lo scrittore basco terminava l'articolo sostenendo che:

Hay mucha gente que supone que la vida no tiene gran cosa que ver con la literatura. La literatura siempre ha sido un espejo de la vida, ahora y antes, y, probablemente, lo seguiré siendo. La vida actual no tiene misterio, no da la aventura ni el aventurero, no da la posibilidad del héroe, y por eso la novela no puede reflejarlo. El intento a la moda antigua, más que creación, sería hoy un caso de arqueología literaria. (Ivi, 781)

C'è molta gente convinta che la vita non abbia molto a che vedere con la letteratura. La letteratura è sempre stata uno specchio della vita, ora e nel passato e, probabilmente, continuerà a essere così. La vita attuale non ha misteri, non offre avventure né avventurieri, non dà possibilità all'eroe, e per questo il romanzo non può rifletterlo. Il tentativo di seguire le mode di un tempo, più che creazione, oggi sarebbe un caso di archeologia letteraria.

Secondo Baroja, a questo stato di cose nel 1933 si era opposto proprio l'eroe letterario dipinto da Sender nei suoi *reportajes* giornalistici, il vecchio Seisdedos, realmente vissuto e realmente morto, che andava aldilà della cronaca e della politica per convertirsi – proprio grazie alla cronaca – in un personaggio eroico e letterario. Lo scrittore basco lo metteva in luce pochi giorni dopo la pubblicazione dell'articolo precedentemente citato in un nuovo articolo, intitolato *La literatura culpable*:

El jefe anarquista de Casas Viejas, el Seisdedos, con sus hijos y la muchacha que preparaba las armas para que el hombre hiciera fuego sin interrupción. Esos tenían madera de héroes como los de Numancia o los de Zaragoza. Los políticos nos dirán que en lo malo no puede haber heroísmo. No nos convencerán. Ya se sabe que es más práctico y sensato que andar a tiros seguir el ejemplo de Fulano republicano y socialista y tener varios sueldos y una posición sólida. En esta sensatez no hay sospecha de heroísmo. Sí la hay en la acción de Seisdedos y en la muchacha que le acomañaba en la choza trágica. Hay en ellos valor y una idea grande, aunque sea utópica. (Ivi, 782)

Il leader anarchico di Casas Viejas, Seisdedos, con i suoi figli e la ragazza che prepara le armi per permettergli di sparare senza sosta. Loro hanno la tempra dell'eroe, come quelli di Numanzia e quelli di Saragozza. I politici ci diranno che dal male non può venire l'eroismo. Non ci convinceranno. Ormai si sa che è più pratico e sensato di iniziare sparatorie seguire l'esempio di Tizio Caio repubblicano e socialista e avere diversi stipendi e una posizione solida. In questa sensatezza non c'è alcuna traccia di eroismo. C'è invece nelle azioni di Seisdedos e nella ragazza che stava con lui nella capanna tragica. In loro c'è coraggio e un'idea grande, anche se utopica.

Terminava l'articolo collegando eroi politici ed eroi letterari, esattamente come si era verificato con i personaggi di Casas Viejas:

Los españoles y España sienten todavía así: más humana que políticamente, más en hombre que en leguleyo; y aunque nuestros políticos, palabreros y un poco mediocres, crean que hechos como el de Casas Viejas, de Medina Sidonia, de violencia, desacreditan a los españoles rebeldes ante el mundo, muchos creemos que los acreditan como esforzados y como idealistas. Si para algunos esto es culpa de la literatura, para otros – es culpa de los cuales me cuento – es parte de su gloria. (Ivi, 785)

Gli spagnoli e la Spagna sentono ancora così: in modo più umano che politico, più nell'uomo che nel burocrate; e anche se i nostri politici, parolai e un po' mediocri, fanno in modo che fatti come quelli di Casas Viejas, di Medina Sidonia, di violenza, gettino discredito sugli spagnoli ribelli agli occhi del mondo, in molti crediamo che in realtà contruibiscano a farli vedere come dei coraggiosi e degli idealisti. Se per qualcuno questo è colpa della letteratura, per altri – tra cui il sottoscritto – è parte della loro gloria.

6. *Novità dei romanzi di Sender e confronto tra le due versioni*

Il vecchio Seisdedos aveva assunto quindi per la società spagnola – e grazie a una narrazione romanzata della storia – un'aura mistico-romantica: è un anti-eroe della storia che attraverso il racconto s'innalza sopra la drammaticità dei fatti, diventando un eroe letterario. Sender, nel corso di una narrazione "storica", focalizza il suo interesse sulla dimensione umana della vicenda. E la dimensione umana della realtà prevarica quella del reale in sé, quella storica, pur non limitandosi esclusivamente alla letterarietà ma sconfinando nel sociale. Con una differenza però rispetto a tanta "novela social" o proletaria, giacché qui il protagonista non è la massa anonima, il proletariato in lotta: Sender si concentra su una famiglia, ne chiama i membri per nome, li innalza a eroi da epopea classica. Numerose dichiarazioni di Sender ci spingono a credere che fosse in realtà assolutamente consapevole di questa nuova concezione della letteratura che avanzava nei suoi articoli e nei suoi romanzi:

Mi modesta opinión es que los hombres somos los únicos hasta ahora capaces de crear mitos artificiales (no necesariamente históricos) y de subordinar a ellos con éxito formas de acción creadora... Parece que la más alta tarea de los hombres desde los tiempos más remotos consistía en la creación de mitos capaces de arraigar y de extenderse. Es decir que nuestra más alta facultad es la de mentir inteligentemente e interesadamente. En este sentido, la capacidad de creación de nuevos mitos en nuestro tiempo es mayor que nunca con el cine, la televisión, la prensa, el libro. (Tratto da Peñuelas 1971, 10-11)

La mia modesta opinione è che noi uomini siamo gli unici fino a oggi a essere capaci di creare miti artificiali (non necessariamente storici) e di subordinare a loro con successo forme d'azione creatrice... Sembra che il più alto compito degli uomini dai tempi più remoti consista nella creazione di miti capaci di radicarsi e di diffondersi. Ciò vuol dire che la nostra più alta facoltà è mentire intelligentemente e in modo interessato. In questo senso, la capacità di creazione di nuovi miti nel nostro tempo, con il cinema, la televisione, la stampa, il libro, non è mai stata così grande.

La finzione narrativa della cronaca di Sender non riguarda solo il ruolo assegnato ad alcuni personaggi ma entra anche dentro allo svolgimento dell'azione, interviene anche nella narrazione cronologica dei fatti: Sender arrivò a Casas Viejas tre giorni dopo lo scoppio degli eventi, il giorno 15, ma attraverso la finzione finge di essere già sul luogo, di prendere parte con i contadini alle assemblee sindacali, di presenziare al sollevamento, di assistere all'arrivo delle *Guardias de Asalto* e di vedere ardere la baracca della famiglia dei libertari, di osservare le fiamme che consumano i corpi dei contadini rivoltosi. Con la fantasia, con la finzione, supplisce alla sua assenza nei giorni della rivolta e la ricostruisce grazie a un gioco narrativo. Narra la cronaca come se ne fosse stato un diretto testimone, nonostante sappiamo che arrivò a massacro avvenuto, come lui stesso dichiara all'inizio delle due rielaborazioni. Sender fa tutto questo stabilendo infatti un patto con il suo pubblico, chiarendo che si tratta di un espediente per poter raccontare da testimone presenziale la cronaca degli eventi a cui non presenziò. Sender – come ricorda Peñuelas in *La obra narrativa de Ramón J. Sender* (L'opera narrativa di Ramón J. Sender) – fa confluire la creazione dell'immaginazione con quanto visto realmente, con i dati documentati:

El puro reportaje o la crónica desnuda no encaja bien con el arte narrativo de Sender, con su temperamento y sensibilidad. En lo que escribe no intenta – ni quizá pueda – permanecer completamente al margen. Lo que ve, lo que observa, lo anecdótico, le sirve sólo de base para calar en las motivaciones de los actos y el significado humano, con implícita intención moral, de los hechos. Lo puramente anecdótico en su obra es un simple, aunque firme, escalón para implícitas y trascendentes interpretaciones del hombre y de la vida. Y cuando relata fielmente lo observado, la realidad exterior, encuadra la narración de tal modo que, sin explicaciones ni comentarios, se perfilan con claridad los múltiples fondos que siempre encierran los simples hechos. Éstos, en sí, no le interesan, sino su proyección en el contexto social en primer lugar; en los planos morales del individuo, en segundo; y en un tercer y más hondo nivel le sirven de punto de partida para bucear en el enigma de la condición humana. (Peñuelas 1971, 55-56)

Il puro reportage o la nuda cronaca non s'incastano bene con l'arte narrativa di Sender, con il suo temperamento e la sua sensibilità. In quello che scrive non cerca – né probabilmente può – rimanerne completamente al margine. Quello che vede, quello che osserva, il fatto aneddotico, gli serve solo come base per affondare nelle motivazioni degli atti e nel significato umano, con implicita intenzione morale, dei fatti. Il puro aneddoto nella sua opera è un semplice, anche se fermo, scalino per implicite e trascendenti interpretazioni dell'uomo e della vita. E quando racconta quanto fedelmente osservato, la realtà esterna, incornicia la narrazione in modo tale che, senza spiegazioni e commenti, si delineano chiaramente i molteplici sfondi che sempre racchiudono i semplici fatti. Questi, di per sé, non gli interessano, quanto piuttosto, in primo luogo, la loro proiezione nel contesto sociale; i piani morali dell'individuo in secondo; e in un terzo e più profondo gli servono come punto di partenza per indagare l'enigma della condizione umana.

Un ulteriore elemento di finzione è il dialogo simbolico con la statua romana di María Mármol, a sua volta simbolo e testimone da tempi immemori della realtà andalusa. Questo personaggio, all'estremo opposto dei contadini ribelli, concede allo scrittore la possibilità di generalizzare e ampliare il discorso privandolo di coordinate geografiche e storiche, creando un ponte con la storia della miseria dei contadini di Medina Sidonia di tutti i tempi e in generale con l'ingiustizia della divisione della ricchezza, delle classi sociali, della povertà. La statua, a cui Sender dona un carattere antropomorfo, interrompe la descrizione sostanzialmente verosimile degli eventi e si contrappone al realismo del racconto della rivolta andalusa. È un elemento atemporale, al di sopra delle circostanze, che rappresenta un punto di vista superiore capace di guardare dall'alto, con distacco, la vita che da tempi immemori le scorre davanti. E dà un giudizio, sconsolato, senza speranza. La sua – e quella di Sender, che probabilmente usa la statua per trasmettere il suo messaggio – è una visione pervasa di cupo pessimismo: le sorti dei contadini andalusi e di quelle terre di miseria sembrano essere condannate a rimanere per sempre vittime della storia e dei potenti. Dal suo punto di vista, riduce a semplice episodio la mattanza narrata nel romanzo: i fatti di Casas Viejas appaiono un ennesimo, inutile tentativo di ottenere quella giustizia sociale che in Andalusia non arriverà mai.

Gli elementi romanzeschi non alterano però la narrazione dei fatti e l'impianto della descrizione rimane sostanzialmente giornalistico, verosimile. Sender racconta cosa vede e cosa è riuscito a sapere parlando con gli abitanti di Casas Viejas, e colora il racconto con delle sfumature personali, in cui si concentra la sua rielaborazione artistica. Gonzalo Sobejano riconosce in questo personale modo di narrare il reale una forma d'ispanico "realismo mágico", definizione a sua volta presa in prestito da Carrasquer, che però l'aveva avvicinata alla narrativa senderiana a proposito del romanzo *Imán*. Secondo Sobejano,

Si por tal se entiende una nueva objetividad que trata de apresar la esencia de lo real en la extrañeza de ciertos objetos misteriosamente puestos de relieve, creo que es en un cierto realismo mágico – no siempre sostenido y con frecuencia estropeado – donde se puede hallar el valor más positivo del estilo de este autor. (Sobejano 1970, 445, tratto da Sanz Villanueva 1972, 104)

Se con questo s'intende una nuova obiettività che cerca di catturare l'essenza del reale nella stranezza di certi oggetti misteriosamente messi in rilievo, credo che sia in un certo realismo magico – non sempre mantenuto e spesso corrotto – dove si può trovare il valore più positivo dello stile di questo autore.

Ma in che misura interviene lo scrittore nel nuovo testo riveduto, la versione pubblicata nel 1934? Le correzioni apportate alle cronache giornalistiche inducono a pensare che gli interventi siano stati tutti tesi a rendere più narrativi i testi giornalistici, nella prima versione dettati prevalentemente dalla sintesi e dalla fretta. In un equilibrio costante tra giornalismo e romanzo avvertiamo quindi uno spostamento verso quest'ultimo.

En cuanto al cotejo de los 48 episodios aparecidos en *La Libertad*, que pasan a *Viaje...*, el cómputo estadístico desvela 374 correcciones, deglosadas en 114 ampliaciones, 207 amputaciones y 53 sustituciones. El bajo número de estas últimas indica que las motivaciones del autor al modificar el texto no son de tipo estilístico, sino que sólo pretenden adaptar un texto periodístico a otro literario. (Salguero Rodríguez 2000, 24-25)

In quanto al confronto dei 48 episodi apparsi su *La Libertad* que passano a *Viaje...*, il conteggio statistico rivela 374 correzioni, diglossate in 114 ampliazioni, 207 amputazioni e 53 sostituzioni. Il basso numero di queste ultime indica che le motivazioni dell'autore al modificare il testo non sono di tipo stilistico, ma vogliono solo adattare un testo giornalistico a un altro letterario.

Sender elimina anche ventidue aggettivi, sempre rispondendo a un principio estetico; diminuisce inoltre le ripetizioni. Rispetto al reale svolgimento dei fatti, nella nuova versione romanzesca vengono meno i riferimenti al suo compagno di viaggio Eduardo de Guzmán, di cui non viene più fatto il nome. Ma rispetto alla stesura di *Casas Viejas* notiamo anche un cambio sostanziale di tendenza: nel 1934 Sender triplica in *Viaje a la aldea del crimen* le sue correzioni al testo, ma soprattutto diminuiscono gli elementi lirici e di fantasia, che lasciano più spazio a quelli narrativi e documentali, tanto che Pablo Gil Casado lo ha definito più che un romanzo un "reportaje de viaje" (reportage di viaggio):

Lo que caracteriza al libro de viaje de esta generación es el énfasis informativo, la exposición de hechos y circunstancias, todo con su correspondiente acopio de datos, detalles, declaraciones e impresiones, a expensas de la elaboración artística, de modo que se queda a la altura de la crónica testimonial...

El mayor logro de Sender en *Viaje a la aldea del crimen*, consiste en haber sabido ofrecer al lector cuadros significativos que sintetizan la naturaleza de los sucesos y el carácter de los actores. Lo que aparece en todo momento subrayando la tragedia de Casas Viejas es el hambre del campesino, el ansia de repartirse las 33.000 hectáreas de tierra que están sin cultivar, el feudalismo del campo andaluz, el salvajismo de los militares que llevan a cabo la represión... (Casado 1973, 416-417)

Il libro di viaggi di questa generazione è caratterizzato dall'enfasi informativa, dall'esposizione dei fatti e delle circostanze, tutto con la sua corrispondente raccolta di dati, particolari, dichiarazioni e impresiones, a spese dell'elaborazione artistica, in modo da arrivare ai livelli della cronaca testimoniale...

Il maggior merito di Sender in *Viaje a la aldea del crimen* consiste nell'aver saputo offrire al lettore quadri significativi che sintetizzano la natura dei fatti e il carattere degli attori. Quello che appare in ogni momento a sottolineare la tragedia di Casas Viejas è la fame del contadino, l'ansia di dividersi i 33.000 ettari di terre incoltivate, il feudalesimo della campagna andalusa, la brutalità dei militari che portano a termine la repressione...

Rispetto alla stesura, la parte di romanzo che subisce maggiori interventi di scrittura è l'ultima, perché *Viaje a la aldea del crimen* rappresenta una rielaborazione aggiornata di *Casas Viejas* non solo per quanto concerne lo stile ma anche rispetto ai contenuti: nel nuovo testo Sender include le testimonianze rese durante il processo dalle guardie e dai familiari delle vittime e dai testimoni. Questo vuol dire anche aggiungere altri punti di vista rispetto al suo, che predomina invece nella prima versione del 1933. Il materiale aggiunto si divide sostanzialmente in tre nuclei, tutti relativi alla parte finale dell'opera. Nella prima parte troviamo la dichiarazione rilasciata il 26 febbraio del 1933 da alcuni ufficiali della *Guardia de Asalto*, in cui dichiaravano di aver ricevuto ordine da parte della Dirección General de Seguridad di non fare né prigionieri né feriti. La dichiarazione viene inserita nel racconto della razzia del villaggio avvenuta in seguito al rogo della baracca del Seisdedos, quando la mattanza coinvolse indiscriminatamente numerosi uomini di Casas Viejas. La narrazione si avvale inoltre delle dichiarazioni ufficiali rese da diversi testimoni dei fatti dinnanzi la "comisión parlamentaria" (commissione parlamentare): madri, padri, figli, mogli, vedove, *guardias de asalto* che presenziarono i fatti. I restanti due nuclei contengono invece due dialoghi inventati, uno tra i contadini in fuga da Casas Viejas e la terra, che implora di essere arata e l'altro tra lo scrittore e la statua di María Mármol, la testimone eterna della vita nella zona di Medina Sidonia e del rapporto tra gli abitanti e la terra. Si tratta quindi di una testimonianza documentabile e due dialoghi di fantasia. L'epilogo della permanenza di Sender a Casas Viejas vede il suo tentativo di far visita ai detenuti e la dichiarazione della Libertaria. Il racconto si conclude con il ritorno dei giornalisti a Siviglia, dove Sender ha l'opportunità di leggere alcuni articoli de *El Liberal* sul fenomeno del banditismo, e il definitivo rientro a Madrid.

I fatti di Casas Viejas rappresentarono una sorta di preludio della guerra civile spagnola, come hanno spiegato i numerosi storici che hanno cercato di capire i prodromi del conflitto che sarebbe scoppiato pochi anni più tardi. Allo stesso modo anche l'approccio narrativo di Sender, la sua esigenza di raccontare fatti realmente avvenuti accostando realtà e finzione, rappresentano una sorta di anticipazione della svolta che avverrà in numerosi scrittori che, sempre nel 1936, abbandoneranno i vecchi stilemi estetizzanti per l'esigenza di narrare la realtà.

7. Epilogo cinematografico. El grito del sur: Casas Viejas

Come abbiamo riportato nella lunga nota bibliografica al momento della spiegazione dei fatti storici di Casas Viejas, il primo documentario dedicato al massacro del 1933 risale al 1983. Si tratta di un film prodotto a cinquant'anni dagli eventi, in epoca postfranchista, alla fine della Transizione, che è stato definito dalla critica come un documento iperrealista. La produzione proviene dal mondo anarchico e i fatti vengono ricostruiti dando molto spazio al background sociale andaluso degli anni Trenta. La pellicola, intitolata *Casas Viejas*, con la

regia del *malagueño* José Luis López del Río, ricrea i fatti di Casas Viejas ricorrendo tra gli interpreti anche ad alcuni diretti testimoni sopravvissuti ai fatti³⁴.

Nel 1996, il regista Basilio Martín Patino affida alla pellicola *El grito del Sur: Casas Viejas* (Il grido del Sud: Casas Viejas) una nuova e personalissima ricostruzione dei fatti: a più di sessant'anni di distanza dagli eventi repubblicani il villaggio di Casas Viejas e la ribellione dei contadini libertari torna a essere nuovamente protagonista. Anche in questo caso, come in buona parte della sua cinematografia, Patino propone al contempo una riflessione sulle relazioni tra reale e fittizio³⁵. Qual è l'origine di questa pellicola? Nel 1994 Canal Sur gli aveva proposto di girare sette episodi documentali su diversi aspetti che riguardavano l'Andalusia: da questa idea nasce *Andalucía, un siglo de fascinación* (Andalusia, un secolo di incanto), serie televisiva composta da sette film indipendenti e autonomi che hanno il tema regionale come minimo comun denominatore³⁶. Patino, che in un primo momento aveva accettato con riserve il compito di girare dei documentari, decide però di giocare a carte scoperte, o almeno, dichiara apertamente le regole del gioco che ha intenzione di intraprendere, e svela che "No hay imágenes más falsas que las que se presentan con pretensiones de 'documental'" (in Pérez Millán 1992, 130; Non ci sono immagini più false di quelle che vengono presentate con pretese documentaristiche)³⁷, compiacendosi di "zambullirse ahora de lleno en la construcción de tantas 'mentiras' narrativas que se ofrecen, aparentemente, como veraces documentales de base histórica" (Heredero 1998, 158; immergersi pienamente nella costruzione di tante "bugie" narrative che vengono offerte, apparentemente, come veraci documentari di base storica). I sette documentari si trasformano quindi in sette falsi documentari, diversi l'uno dall'altro per le rispettive proporzioni di approssimazione alla realtà. In *El grito del sur*, episodio dedicato nello specifico alla ribellione di Casas Viejas, il confine tra il reale e il simulacro è appena percettibile o, con parole di Fernando González, "Nunca de una manera tan sutil y a la vez tan directa, tan evidente, Patino ha propuesto el problema de la falsificación" (González 1997,

³⁴ Presentato nel 1985 al Festival del Cinema di San Sebastián, *Casas Viejas* venne premiato dal Ministero di Cultura spagnolo con il Premio Nazionale dei Nuovi Registi e ottenne inoltre una Menzione Speciale per il Miglior Nuovo Regista Iberoamericano.

³⁵ Si vedano ad esempio *Canciones para después de una guerra* (1971; Canzoni per un dopoguerra), *Madrid* (1987; Madrid), *La seducción del caos* (1991; La seduzione del caos).

³⁶ *El grito del Sur: Casas Viejas* (62 minuti), è il primo episodio della serie di sette documentari. Gli altri sono: *Ojos verdes* (91 minuti; Occhi verdi), *El jardín de los Poetas* (70 minuti; Il giardino dei Poeti), *Paraísos* (79 minuti; Paradisi), *Desde lo más hondo I: Silverio* (68 minuti; Dal profondo I: Silverio), *Desde lo más hondo II: El Museo japonés* (72 minuti; Dal profondo II: Il Museo giapponese), *Carmen y la libertad* (102 minuti; Carmen e la libertà).

³⁷ In un'intervista rilasciata ad Alberto Nahum García Martínez (2007, 37-39) il regista salmantino ha dichiarato a proposito di questi *documentales*: "Que fuera un juego, algo diferente. No me interesaba hacer lo que se entiende por documentales, una etiqueta que me parece una monstruosidad" (Che fosse un gioco, qualcosa di diverso. Non mi interessava fare quello che solitamente si intende per documentari, etichetta che mi sembra una monstruosità).

s.p.; Mai in maniera tanto sottile e al contempo tanto diretta, tanto evidente, Patino ha proposto il problema della falsificazione).

Premettiamo un dato fondamentale: dell'episodio del 1933 non è conservata nessuna prova testimoniale visiva, con l'eccezione di poche fotografie scattate a mattanza avvenuta che ritraggono la capanna bruciata e i corpi fumanti. Patino crea pertanto un documentario storico mettendo insieme materiale di diverso tipo: titoli di articoli di giornale, documenti dell'epoca, fotografie, racconti di falsi testimoni, storici che intervengono con le loro interpretazioni, le dichiarazioni del falso direttore di una falsa filmoteca, interpretato però dal vero direttore di una vera filmoteca, falso materiale d'archivio di un presunto cast di cineasti sovietici guidato da un certo Shumiatski. In quest'ultimo caso, ad esempio, il materiale viene proposto come autentico, come se fosse stato girato direttamente in loco, a Casas Viejas, e nel 1933. Vittima della censura del regime comunista, questa registrazione sarebbe stata montata a sua volta da Patino insieme e accanto al falso materiale video di tale Cameron, un presunto documentarista inglese, che avrebbe girato il suo filmato muto con la camera sulla spalla (Roskis 1997). Patino propone così due diversi presunti punti di vista, uno sovietico e uno inglese, presuntamente veri, realmente falsi. Ma si tratta di cinema, e vere o false che siano, sono tutte immagini portatrici di verità, anche se di autentico non c'è nulla.

A diferencia de lo que ocurre en el discurso narrativo y dramático tradicional, tales fragmentos no aspiran a edificar un verosímil contractual con el mundo real, sino que se proponen a sí mismos como “documentos” audiovisuales portadores de trozos de realidad y supuestamente anónimos, condición ésta que viene a reforzar su hipotética “neutralidad”. (Herederó 1992, 133)

Diversamente da quanto accade nel discorso narrativo e drammatico tradizionale, tali frammenti non aspirano a edificare un verosimile contrattuale con il mondo reale, ma si propongono come “documenti” audiovisuali portatori di pezzi di realtà e presuntamente anonimi, condizione questa che viene a rinforzare la loro ipotetica “neutralità”.

A un primo livello di analisi, il *pastiche* di Patino risulta essere un bel gioco intra-cinematografico, che vorrebbe farci vivere l'illusione di vedere materiale ad oggi mai visto prima – i filmati perseguitati dal regime sovietico – o di aver finalmente scovato testimonianze ad oggi mai venute alla luce, – la registrazione del documentarista inglese – creando contemporaneamente un discorso meta-narrativo in cui la scuola sovietica (finzione elaborata) viene messa a confronto con la scuola britannica (cinema documentaristico).

Assistiamo quindi a una ricreazione artificiale della realtà. Ma di che si tratta, in concreto? Di un documentario o di un film di finzione? E dove si situa la frontiera tra i due generi? Il *mockumentary*, o *fake*³⁸, è sicuramente un genere

³⁸ Il *mockumentary*, o *fake*, nasce con Orson Welles e l'annuncio radiofonico dell'invasione extraterrestre che suscitò panico nella società americana. Aldilà della componente ludica e

ibrido, in gran parte debitore nei confronti del documentario. È un sottogenere che si rifà al modello del documentario per raccontare una storia come se appartenesse alla realtà, ricorrendo quindi a dei topici tipici, alle convenzioni previste dal genere del documentario: lo abbiamo visto, si mette insieme materiale d'archivio, interviste ai discendenti delle vittime, fotografie, testimonianze dirette, filmati reali d'epoca, opinioni d'esperti. Rappresenta però un "mestizaje de discursos en relación a la imagen 'real'" (Weinrichter 1998, 117; incrocio di discorsi in relazione all'immagine "reale"), una degenerazione dei generi. Un documentario falso appare quasi come un'impostura, quando in realtà la dimensione del falso riguarda un ventaglio di possibilità molto più ampio; nella percezione comune, infatti, non stupisce il contrario, la drammatizzazione dei fatti reali, la realtà narrata dalla finzione: cinema e televisione continuano a proporre film basati su fatti storici realmente accaduti in cui si lascia grande spazio della narrazione a fatti di finzione.

Patino ne esce come un abile direttore d'orchestra, che organizza sapientemente, quale abile *deus ex machina*, il materiale eterogeneo di questo presunto documentario. Finzione e realtà sono due dimensioni che s'intrecciano e che danno vita a un prodotto sfaccettato, difficilmente incasellabile in una sola categoria, anche se sostanzialmente risulta essere un prodotto audiovisivo che si presenta come un documentario. Alla domanda che prima ci siamo posti, ossia, quale sia la distanza tra documentario o finzione, ne possiamo aggiungere altre, spingendo ancora più in là il limite della questione: dove si può situare il limite tra il passato e il presente? E tra realtà e finzione? Patino non risponde a questi interrogativi ma pone dei dubbi, induce a riflettere su questo gioco di specchi che fa confondere le acque della realtà e dell'apparenza. Procedo infatti su due binari paralleli: se da una parte crea *ex novo* una documentazione storica, colmando evidenti lacune, dall'altra ricicla materiale d'archivio già esistente, lo manipola adeguandolo all'episodio che si propone di raccontare e lo rimonta in una sorta di collage (*found footage*) con l'obiettivo di costruire un documentario fittiziamente di tipo tradizionale. Come sostiene Fernando González (1997, 141-160):

se trata de utilizar, de interponer algo, de mirar a través de algo ajeno, por lejano o por pasado, o por puramente instrumental, para descubrir o para reencontrar lo propio. Una especie de trabajo alquímico de manipulación de la materia para desvelar algo que tiene más que ver con el misterio del propio manipulador que con la materia misma.

si cerca di utilizzare, di interporre qualcosa, di guardare attraverso qualcosa di estraneo, perché è lontano o perché è passato, o perché è puramente strumentale, per scoprire o per ritrovare ciò che è proprio. Una sorta di lavoro alchemico che ha più a che vedere con il mistero del prestigiatore che con la materia stessa.

scherzosa, esiste un sottofondo più profondo che spinge a riflettere sulla credibilità e sulla veridicità di tanti media che si appellano al concetto di verità.

Tutto però – filmati creati *ex novo* e repertorio riadattato all'occorrenza – ci viene presentato come reale, e tutto ci induce a ritenere autentico il materiale utilizzato e proposto: la storia che Patino racconta è reale e le fonti storiche testimoniano che i fatti si sono svolti proprio come lui ci fa vedere. Attraverso l'uso del materiale apocrifo, e quindi inesistente, la rappresentazione cerca di ricreare l'apparenza del reale: come ben sostiene Carlos H. Heredero, la sua è “la historia imaginada como espejo apócrifo de la historia real” (1998, 162; la storia immaginata come specchio apocrifo della storia reale). Il simulacro di realtà inoltre non coinvolge solo il fatto storico – la repressione di Casas Viejas, che effettivamente avvenne come Patino racconta – ma anche la forma: Patino racconta la Storia adottando esattamente i metodi di rappresentazione del reale a cui siamo abituati, riproduce perfettamente lo schema del documentario storico. E allora, se la storia che narra è vera, e se anche la formula di narrazione è quella che lo spettatore prevede e si aspetta per la narrazione di un avvenimento storico, niente ci può indurre a sospettare di essere di fronte a una mistificazione, a un falso:

Nos creemos que los documentos son verdaderos, o al menos verosímiles como tales, porque adoptan fórmulas de mostración históricas a las que nos hemos acostumbrado, porque las mimetiza. Aceptamos la apariencia de documental de actualidades de todo el programa porque tiene que ver con formas de hacer cine conocidas. Y porque se trata de un hecho que realmente ocurrió. Se plantea que es posible falsificar la Historia porque toda falsificación se apoya en la lógica de lo verosímil. (González 1997, 10)

Noi crediamo che i documenti sono veri, o almeno verosimili come tali, perché adottano formule di narrazione storica a cui ci siamo abituati, perché le mimetizza. Accettiamo l'apparenza del documentario di attualità di tutto il programma perché ha a che fare con i modi conosciuti di fare cinema. E perché si tratta di un fatto che avvenne realmente. S'ipotizza che è possibile falsificare la Storia perché ogni falsificazione si appoggia sulla logica del verosimile.

Martín Patino sceglie un episodio reale, storicamente documentato, e non interviene sui fatti storici, ma li racconta piuttosto grazie a una ricreazione fittizia del materiale documentale riferito all'evento. Proviamo allora a tirare le somme: se la storia è vera, e il materiale usato per la narrazione è verosimile, possiamo azzardarci a dichiarare che *El grito del sur* corrisponde a un falso solo e unicamente in riferimento ai nostri criteri di verità o di verosimiglianza. È un falso solo in base a quanto siamo abituati a ritenere vero. La Storia ci viene proposta infatti come una rappresentazione, come una messa in scena di materiale filmico.

Lo importante no es tanto la existencia de un referente perteneciente al “mundo histórico” como las diversas estrategias discursivas que se ponen en juego a la hora de convertirlo en un relato audiovisual. (Martín Morán 2001, 493)

L'importante non è tanto che esista un referente appartenente al “mondo storico” quanto le diverse strategie discorsive che si mettono in gioco nel momento di farlo diventare un racconto audiovisuale.

Si tratta di diversi pezzi di un *puzzle* che evocano una realtà storica, che citano una realtà storica perché essi stessi ne farebbero parte, trattandosi di presunto materiale d'archivio. Hanno l'apparenza di materiale d'archivio, mentre in realtà si tratta di rappresentazioni, di finzioni, di una finzione che si traveste da cronaca documentale. La riflessione di Patino abbraccia quindi la realtà e le sue diverse rappresentazioni: niente è quello che sembra, ma la finzione serve per raccontare il reale. Se in *Madrid*, nel 1987, il protagonista si domandava se la realtà poteva trasformarsi in finzione passando davanti a una telecamera, ora assistiamo al passaggio inverso: la finzione che scorre davanti a una telecamera può trasformarsi in realtà?

Hoy, con maquillaje y unos buenos efectos especiales se puede conseguir cualquier cosa. Lo verdaderamente difícil es darle sentido al conjunto para provocar al espectador y sacarlo de sus falsas seguridades. (Pérez Millán 1992, 130)

Oggi, con il trucco e dei buoni effetti speciali si può ottenere qualunque cosa. La difficoltà sta nel dare un senso all'insieme per provocare lo spettatore e tirarlo fuori dalle sue false sicurezze.

Sarà il pubblico, se sceglie di prendere parte al gioco del regista, a decidere di accettare il simulacro, di prendere per vere le ombre della caverna, o piuttosto a cercare di decifrare la proporzione d'impostura (o di simulazione) e di realtà o, se crede, a condividere con il regista la riflessione sulla veridicità del genere documentaristico.

Lo que aquí se ofrece no es otra cosa que un nuevo juego dialéctico de perspectivas y de formas estéticas en busca de un debate sobre la representación audiovisual de la Historia y sobre la fiabilidad de ésta. Diferentes verdades y apariencias de verdades que nunca pudieron ser filmadas toman el lugar de la crónica histórica, disfrazan su naturaleza ficcional y se presentan como documentos cinematográficos. (Herederó 1998, 166)

Quello che qua viene offerto non è altro che un nuovo gioco dialettico di prospettive e forme estetiche in cerca di un dibattito sulla rappresentazione audiovisuale della Storia e sulla sua affidabilità. Diverse verità e apparenze di verità che non hanno mai potuto essere filmate prendono il posto della cronaca storica, mascherano la loro natura finzionale e si presentano come documenti cinematografici.

8. *Riflessione e messa a confronto*

Il cinema documentale non ha mai interessato molto i critici del cinema di finzione, esattamente come avviene tra giornalismo e narrativa, generi ritenuti dalla critica letteraria come entità autonome e non esattamente allo stesso livello in una classificazione di tipo gerarchico. Il problema, per cinema e narrativa, ossia, per il discorso narrativo e drammatico tradizionale, si pone al momento della rappresentazione del reale. La critica ha a lungo dibattuto su fino a che punto possiamo ritenere assoluta l'oggettività di chi racconta, o di

chi realizza le riprese, o piuttosto di chi si occupa del montaggio del materiale. Spesso si è discusso dell'ipocrisia nascosta dietro all'obiettività del presunto realismo di tanta letteratura realista e di tanti documentari cinematografici.

Anche nella trasposizione cinematografica, com'era già avvenuto con le cronache di Sender, l'approccio narrativo scelto dall'autore fa nuovamente appello all'ibridismo dei generi, intrecciando finzione e realtà: Patino si affida infatti al genere del *mockumentary*, quindi al falso, alla ricostruzione storica di fatti realmente accaduti attraverso fittizi materiali d'archivio che, come abbiamo visto, contribuiscono a narrare il reale. Ancora una volta, la finzione diventa quindi allo stesso tempo creatrice della realtà e suo supporto documentale. La finzione e l'obiettività storica non sono quindi così distanti come tanta critica ha tentato di farci credere.

La narrazione di Casas Viejas realizzata negli anni Trenta da Sender nelle cronache giornalistiche e nelle due rielaborazioni romanzesche e, più di mezzo secolo più tardi, il falso documentario di Patino, ci inducono a riflettere sulla frontiera impalpabile tra la finzione e la realtà, e sulla libertà del narratore di spostarla a favore di una o dell'altra, conferendo un peso maggiore o minore al soggettivismo – inevitabile – di chi racconta, di chi filma il materiale del documentario, di chi impone il suo punto di vista. Il che vuol dire, focalizzandosi sugli aspetti soggettivi della narrazione di stampo realistico, riuscire ad andare oltre alla semplice ed evidente dimensione del reale.

Riferimenti bibliografici

- Alborg Juan Luis (1962), *Hora actual de la novela española II* (Ora attuale del romanzo spagnolo II), Madrid, Taurus.
- Alcalá Galve Ángel (2004), *Testigo, víctima, profeta; los trasmundos literarios de Ramón J. Sender* (Testimone, vittima, profeta; i "trasmondi" letterari di Ramón J. Sender), Madrid, Editorial Pliegos.
- Ara Torralba Juan Carlos, Gil Encabo Fermín, eds (1995), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)* (Il luogo di Sender. Atti del I Convegno su Ramón J. Sender [Huesca, 3-7 aprile 1995]), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Avilés Farré Juan, Elizalde Pérez-Grueso María Dolores, Sueiro Seoane Susana (2002), *Historia política 1875-1939* (Storia politica 1875-1939), Madrid, Istmo.
- Azaña Manuel (1997), *Diarios, 1932-1933. "Los cuadernos robados"* (Diari, 1932-1933. "I quaderni rubati"), Barcelona, Crítica.
- Aznar Soler Manuel (2001), "'El secreto', una obra de teatro revolucionario" ("El secreto", un'opera del teatro rivoluzionario), *Trébede*, 47-48 (febrero), 55-59.
- Ballester Vicente (1933), *Han pasado los bárbaros. La Verdad sobre Casas Viejas* (Sono passati i barbari. La verità su Casas Viejas), Sevilla, Imprenta Fernández.
- Baroja Pío (1925), *La nave de los locos* (La nave dei folli), Madrid, Rafael Caro Raggio.
- (1948), "La literatura culpable" (La letteratura colpevole), in Id., *Obras completas* (Opere complete), vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva.

- (1948), *El héroe y el aventurero* (L'eroe e l'avventuriero), in Id., *Obras completas* (Opere complete), vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Barreiro Javier (1997), “Un opúsculo olvidado de Ramón J. Sender” (Un opuscolo dimenticato di Ramón J. Sender), in Ara Torralba Juan Carlos, Gil Encabo Fermín (eds), *El lugar de Sender. Actas de I Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 3-7 de abril de 1995), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 295-302; <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/573072.pdf> (09/2015).
- Bollati Ambrogio, Del Bono Giulio (1937-1939), *La guerra di Spagna: sintesi politico militare*, Torino, Einaudi.
- Bookchin Murray (1977), *The Spanish Anarchists: The Heroic Years, 1868-1936*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, Harper & Row, <<https://goo.gl/dpx6nW>>, 09/2015).
- Bosch Rafael (1970), *La novela española del siglo XX* (Il romanzo spagnolo del XX secolo), vol. II: *De la República a la postguerra. Las generaciones novelísticas del 30 y del 60* (Dalla Repubblica al dopoguerra. Le generazioni romanzesche del '30 e del '60), New York, Las Américas Publishing.
- Brenan Gerard (1970 [1943]), *The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Civil War*, Cambridge, Cambridge UP. Trad. it. di Ileana Galdi (1943), *Storia della Spagna 1874-1936. Le origini sociali e politiche della guerra civile*, Torino, Einaudi.
- Brey Gérald, Maurice Jacques (1973), “Casas Viejas: réformisme et anarchisme en Andalousie (1870-1933)” (Casas Viejas: riformismo e anarchismo in Andalusia [1870-1933]), *Le Mouvement social*, 83, avril-mai, 95-134.
- (1976), *Historia y leyenda de Casas Viejas* (Storia e leggenda di Casas Viejas), Bilbao, Zero.
- Brey Gérald, Forgues Roland (1976), “Algunas rebeliones campesinas en la literatura española: Mano negra, Jerez, Casas Viejas y Yeste” (Alcune rivolte contadine nella letteratura spagnola: Mano negra, Jerez, Casas Viejas e Yeste), in García Delgado José Luis (ed.), *La cuestión agraria en la España contemporánea, Ponencias y comunicaciones del VI Coloquio del Seminario de Estudios de los siglos XIX y XX* (La questione agraria nella Spagna contemporanea, Conferenze e comunicazioni del VI Colloquio del Seminario di Studi dei secoli XIX e XX), Madrid, Cuadernos para el diálogo, EDICUSA, 329-361.
- Brey Gérald, Gutiérrez Molina José Luis, eds (2010), *Los sucesos de Casas Viejas en la historia, la literatura, la prensa (1933-2008)* (I fatti di Casas Viejas nella storia, la letteratura, la stampa [1933-2008]), Cádiz, Fundación Casas Viejas, Diputación de Cádiz, Fundación Provincial de Cultura, D.L.
- Casanova Julián (1997), *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)* (Dalla strada al fronte. L'anarcosindicalismo [1931-1939]), Barcelona, Crítica.
- Casas Viejas Website, <<http://www.iescasasviejas.net/1.web/cviejas2/inform.htm>> (09/2015).
- Castañar Fulgencio (1992), *El compromiso en la novela de la II República* (L'impegno nel romanzo della II Repubblica), Madrid, Siglo veintiuno Editores.
- Cercas Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Pino Cacucci (2002), *Soldati di Salamina*, Parma, Guanda.

- Cobo Romero Francisco (2004), "Por la senda de la radicalización. Tensiones sociales y agudización de la conflictividad campesina en Andalucía durante la Segunda República (1931-1936)" (Sulla strada della radicalizzazione. Tensioni sociali e inasprimento della conflittualità contadina in Andalusia durante la Seconda Repubblica [1931-1936]), in Manuel Morales Muñoz (ed.), *La Segunda República. Historia y memoria de una experiencia democrática* (La Seconda Repubblica. Storia e memoria di una esperienza democratica), Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de ediciones de la Diputación provincial de Málaga (Cedma), 59-124.
- Collard Patrick (1980), *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad* (Ramón J. Sender negli anni 1930-1936. Le sue idee sulla relazione tra letteratura e società), Gent, Rijksuniversiteit te Gent.
- Comín Colomer Eduardo (1954), *De Castilblanco a Casas Viejas* (Da Castilblanco a Casas Viejas), Madrid, Publicaciones españolas.
- Diccionario de ensayistas (4.10.2014), *César Muñoz Arconada*, <<http://www.upf.edu/ensayoliterario/diccionario/munoz-arconada.html>> (09/2015).
- Dueñas Lorente J.D. (1994), *Ramón J. Sender (1924-1939). Periodismo y compromiso* (Ramón J. Sender [1924-1939]. Giornalismo e Impegno), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Dueñas Lorente J.D., Martínez Vargas I.E.S. (1995), "Ramón J. Sender, periodista: el aprendizaje de la persuasión" (Ramón J. Sender, giornalista: l'apprendimento della persuasione), in Juan Carlos Ara Torralba, Fermín Gil Encabo (eds), *El lugar de Sender. Actas del Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 3-7 de abril de 1995), Huesca, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses Instituto "Fernando el Católico", 45-64.
- Duvivier Roger (1987), "Las mocedades de Ramón J. Sender en el periodismo altoaragonés: Índole e hitos de su actuación en *La Tierra*" (I primi passi di Ramón J. Sender nel giornalismo altoaragonese: Índole e momenti del suo operato per *La Tierra*, in Mary S. Vásquez (ed.), *Homenaje a Ramón J. Sender* (Omaggio a Ramón J. Sender), Newark, Juan de la Cuesta, 35-36.
- Embeita María (1967), "Max Aub y su generación" (Max Aub e la sua generazione, *Ínsula*, 253, diciembre, 1-12.
- Fuentes Víctor (1980), *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936* (La marcia verso il popolo nelle lettere spagnole, 1917-1936), Madrid, Ediciones de la Torre.
- García Ceballos Manuel (1965), *Casas Viejas. (Un proceso que pertenece a la historia)*, Casas Viejas. [Un processo che appartiene alla storia], Madrid, Fermín Uriarte Editor.
- García de Nora Eugenio (1958-1962), *La novela española contemporánea* (Il romanzo spagnolo contemporaneo), Madrid, Gredos.
- García Martínez Alberto Nahum (2007), "La realidad como estilo. Los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación" (La realtà come stile. I limiti della rappresentazione in Andalucía, un siglo de fascinación), *Ámbitos*, 16, 37-59.
- Gil Casado Pablo (1973), *La novela social española. 1920-1971* (Il romanzo sociale spagnolo. 1920-1971), Barcelona, Seix-Barral.
- (1975), *La novela social española* (Il romanzo sociale spagnolo), Barcelona, Seix Barral.
- Gómez Casas Juan (1968), *Historia del anarcosindicalismo español*, Madrid, Editorial ZYX. Trad. it. di Giulio Stocchi (1975), *Storia dell'anarcosindicalismo spagnolo*, Milano, Jaca Book.

- González Fernando (1997), "Basilio Martín Patino: pensar la Historia" (Basilio Martín Patino: pensare la Storia), *Film-Historia*, VII, 2, 141-160.
- González Rodríguez Marcelo (1985), "Ramón J. Sender en *La Libertad: 1931-1936*" (Ramón J. Sender in *La Libertad: 1931-1936*), *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 6, 313-322.
- Gutiérrez Molina José Luis (2008), *Casas Viejas. Del crimen a la esperanza, María Silva Libertaria y Miguel Pérez Cordón: dos vidas unidas por un ideal (1933-1939)* (Casas Viejas. Dal crimine alla speranza, María Silva Libertaria e Miguel Pérez Cordón: due vite unite da un ideale [1933-1939]), Córdoba, Almuzara.
- Herederó Carlos F. (1992), "Espejito prodigioso: ¡Dime la verdad!" (Specchio magico: dimmi la verità!), *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 12, abril-junio, Valencia, Sección de documentación y publicaciones, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 132-135.
- (1998), "La historia como representación y el espejo apócrifo (A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino)" (La storia come rappresentazione e specchio apocrifo [A proposito di Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino]), *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, octubre, Valencia, Sección de documentación y publicaciones, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 156-169.
- Hermet Guy (1986), *L'Espagne au XXe siècle*, Paris, Paris UP. Trad. it. di Andrea De Ritis (1999), *Storia della Spagna del Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Hernández Guerrero José Antonio (2004), *Retórica, literatura y periodismo* (Retorica, letteratura e giornalismo), in Id. (ed.), *Actas del V Seminario Emilio Castelar* (Atti del V Seminario Emilio Castelar), Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, <<http://goo.gl/b3oJYe>> (09/2015).
- Hugh Thomas (1961), *The Spanish Civil War*, New York, Harper & Brothers.
- Jackson Gabriel (1931), *The Spanish Republic and the Civil War*, Princeton, Princeton UP. Trad. it di Mario Rivoire (1967), *La Repubblica spagnola e la guerra civile*, Milano, Il Saggiatore.
- López del Río José Luis (1983), *Casas Viejas* (film independiente).
- Marra López José R. (1964), "Ramón J. Sender, novelista español" (Ramón J. Sender, romanziere spagnolo), *Ínsula*, 209, abril, 5.
- Martín Morán Ana (2001), *La reescritura del pasado en "El Grito del Sur". Casas Viejas de Basilio Martín Patino* (La riscrittura del passato in "El Grito del Sur". Casas Viejas di Basilio Martín Patino), *Cuadernos de la Academia*, 9, junio, 493-510.
- Mintz R. Jerome (1982), *The Anarchists of Casas Viejas*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Montseny Federica (1951), *María Silva La Libertaria*, Toulouse, Universo.
- Morelli Gabriele, Manera Danilo (2007), *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno*, Milano, Mondadori.
- Ortega y Gasset José (1921), *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos* (Spagna invertebrata. Appunti di alcuni pensieri storici), Madrid, Calpe.
- Ortega y Gasset, José (2005 [1925]), *La deshumanización del arte*, edición de Luis de Llera, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva. Trad. it. e cura di Salvatore Battaglia (1964), *La disumanizzazione dell'arte*, Forlì, Edizioni di ethica.
- (1930), *La rebelión de las masas*, Madrid, Revista de Occidente. Trad. it. di Salvatore Battaglia (1945), *La ribellione delle masse*, Roma, Nuove Edizioni Italiane.

- Osuna Rafael (1986), *Las revistas españolas entre dos dictaduras 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos.
- Palacios Ricardo, Maqua Javier (1976), *1933: Casas Viejas*, Madrid.
- Pando Fernández Tomás, Irazabaleta Molina Lorenzo (1974), *Casas Viejas*, Madrid, Carmen Moreno Imp.
- Peñuelas Marcelino C. (1970), *Conversaciones con R. J. Sender* (Conversazioni con R. J. Sender), Madrid, Emesa.
- (1971), *La obra narrativa de Ramón J. Sender* (L'opera narrativa di Ramón J. Sender), Madrid, Gredos.
- Pérez Madrigal Joaquín (1956), *Casas Viejas. Palenque de sicarios* (Casas Viejas. Recinto di sicari), Madrid, Instituto Editorial Reus.
- Pérez Millán Juan Antonio (1992), “La seductora producción del caos” (La seducente produzione del caos), *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 12, abril-junio, Valencia, Sección de documentación y publicaciones, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 126-131.
- Preston Paul (1986), *The Spanish Civil War, 1936-1939*, New York, Grove Press
- Ramos Espejo Antonio (1984), *Después de Casas Viejas* (Dopo Casas Viejas), Barcelona, Editorial Argos Vergara.
- Ramos Tano (2012), *El caso Casas Viejas. Crónica de una insidia (1933-1936)* (Il caso Casas Viejas. Cronaca di una insidia [1933-1936]), Barcelona, Tusquets Editores.
- Ranzato Gabriele (1975), *Rivoluzione e Guerra civile in Spagna 1931-1939*, Torino, Loescher Editore.
- (2004), *L'eclissi della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini, 1931-1939*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Roskis Edgar (1997), “La manipulación de los archivos. Mentiras del cine” (La manipolazione degli archivi. Menzogne del cinema), *Le Monde Diplomatique*, 25, 28 de noviembre, s.p.
- Salguero Rodríguez José María (2000), introduzione, in Sender Ramón J., *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)* (Viaggio al paese del crimine. Documentario di Casas Viejas), Madrid, Ediciones Vosa SL.
- Sanz Villanueva Santos (1972), *Tendencias de la novela española actual: 1959-1970* (Tendenze del romanzo spagnolo contemporaneo: 1950-1970), Madrid, Edicusa.
- Sen Miguel (2005), *La memoria muda* (La memoria muta), Barcelona, Parsifal ediciones.
- Sender Ramón J. (1928), *El problema religioso en Méjico: católicos y cristianos* (Il problema religioso in Messico: cattolici e cristiani), Madrid, Ed. Cenit, Imp. Argis.
- (1930a), *América antes de Colón* (L'America prima di Colombo), Valencia, Cuadernos de cultura.
- (1930b), *Imán*, Madrid, Cenit.
- (1930c), “Teatro político de Piscator. El drama documental” (Teatro politico di Piscator. Il dramma documentale), *La Libertad*, 31 de diciembre, 9.
- (1931a), *El Verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús* (Il verbo si fece sesso. Teresa di Gesù) Madrid, Zeus.
- (1931b), *O.P. (Orden Público)* (O.P. [Ordine Pubblico]), Madrid, Cenit.
- (1932a), *La República y la cuestión religiosa* (La Repubblica e la questione religiosa), Barcelona, Tipografía Cosmos.

- (1932b), *Siete domingos rojos. Novela* (Sette domeniche rosse. Romanzo), Barcelona, Gráf. Lea.
 - (1932c), *Teatro de masas* (Teatro di massa), Valencia, Ediciones Orto.
 - (1933a), *Casas Viejas (Episodios de la lucha de clases)* (Casas Viejas [Episodi della lotta di classe]), Madrid, Cenit.
 - (1933b), “Regreso a Casas Viejas. Pormenores de la ‘razzia’” (Ritorno a Casas Viejas. Particolari della “razzia”), *La Libertad*, 4247, Madrid, 28 de octubre.
 - (1934a), *Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)* (Lettera da Mosca sull’amore [a una ragazza spagnola]), Madrid, Imprenta de San Juan Pueyo.
 - (1934b), *Madrid-Moscú: Notas de viaje (1933-1934)* (Madrid-Mosca: appunti di viaggio), Madrid, Imprenta de San Juan Pueyo.
 - (1934c), *Proclamación de la sonrisa: ensayos* (Proclamazione del sorriso: saggi), Madrid, Imprenta de San Juan Pueyo.
 - (1934d), *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas* (Viaggio al paese del crimine. Documentario di Casas Viejas), Madrid, Imprenta de San Juan Pueyo.
 - (1957), *Los cinco libros de Ariadna*, New York, Ibérica. Trad. it. di Paolo Venchieredo (1960), *I cinque libri di Arianna*, Venezia, Sodalizio del libro.
 - (1993), *Primeros escritos (1916-1924)* (Primi scritti [1916-1924]), introducción, selección y notas de Jesús Vived, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
 - (2000a), *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)* (Viaggio al paese del crimine. Documentario di Casas Viejas), a cura di José María Salguero Rodríguez, Madrid, Ediciones Vosa SL.
 - (2000b), *Viaje a la aldea del crimen*, Madrid, Ediciones Vosa. [
 - (2001), *La llave: drama en un acto* (La chiave: dramma in un atto), edición y estudio introductorio de Jesús Vived Mairal, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
 - (2004), *Casas Viejas*, estudio preliminar de Ignacio Martínez de Pisón, edición de José Domingo Dueñas y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza-Huesca, Pressas Universitarias de Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Seoane María Cruz, Saiz María Dolores (1966), *Historia del periodismo en España. Vol. III. El siglo XX, 1898-1936* (Storia del giornalismo in Spagna. Vol. III. Il XX secolo, 1898-1936) Madrid, Alianza.
- Sobejano Gonzalo (1970), *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido* (Romanzo spagnolo dei nostri tempi. In cerca del paese perduto), Madrid, Editorial Prensa española.
- Tuñón de Lara Manuel (1976), *La II República* (La II Repubblica), vol. I, Madrid, Siglo veintiuno editores.
- Urales Federico (1933), *La barbarie gubernamental en Barcelona, Tarrasa, Sardañola, Ripollet, Lérida, Sallent, Ribarroja, Bugarra, Pedralba, Bétera, Tabernes de Valldigna, Valencia, Arcos de la Frontera, Utrera, Málaga, La Rinconada, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, Alcalá de los Gazules, Medinasidonia, Casas Viejas* (La barbarie del Governo a Barcellona, Tarrasa, Sardañola, Ripollet, Lérida, Sallent, Ribarroja, Bugarra, Pedralba, Bétera, Tabernes de Valldigna, Valencia, Arcos de la Frontera, Utrera, Malaga, La Rinconada, Sanlúcar de Barrameda, Cadice, Alcalá de los Gazules, Medinasidonia, Casas Viejas), Madrid, El Luchador.

Weinrichter López Antonio (1998), “Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre” (Soggettività, impostura, appropriazione: nella zona in cui il documentario perde il suo onesto nome), *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, octubre, Valencia, Sección de documentación y publicaciones, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 108-122.