

STORIA/DISCORSO NEL ROMANZO SPAGNOLO CONTEMPORANEO

PREMESSE GENERALI

«Con el *Jarama* —dichiara Juan Goytisolo nel 1977— culmina y se eclipsa la “historia”, con *Tiempo de silencio* renace y adquiere nueva vivencia el “discurso”».¹ Il romanziere usa qui due termini tecnici, storia e discorso, mutuati da Benveniste, per il quale «l'enunciazione storica caratterizza la narrazione degli eventi passati [...] Si tratta della presentazione dei fatti sopravvenuti in un certo tempo senza alcun intervento del parlante nella narrazione» è un «genere di enunciazione che esclude ogni forma linguistica autobiografica. Lo storico non dirà mai né *io*, né *tú*, né *qui*, né *ora*, perché non prenderà mai in prestito l'apparecchiatura formale del discorso, che consiste anzitutto nella relazione di persona *io:tu*. Nella narrazione rigorosamente storica possiamo quindi trovare solo forme di “terza persona”».² Contrapposto a tale livello, o piano, di enunciazione della storia è quello del *discorso* «nel suo senso più ampio, che presuppone un parlante ed un ascoltatore e l'intenzione, nel primo, di influenzare in qualche modo il secondo. [...] Il discorso usa liberamente tutte le forme personali del verbo, tanto *io/tu che egli*. Esplicita o no, la relazione di persona è sempre presente e la “terza persona” non ha, perciò, lo stesso valore che ha nella narrazione storica. Dato che in quest'ultima il narratore non interviene, la terza persona non si oppone a nessun'altra, è veramente una assenza di persona. Nel discorso invece il parlante oppone una non-persona *egli* a una persona *io/tu*. Anche il registro dei tempi verbali è ben più ampio nel discorso; in effetti sono possibili tutti i tempi, eccetto uno, l'aoristo, oggi escluso da questo piano enunciativo mentre resta la forma tipica della storia».³

1. JUAN GOYTISOLO, *Disidencias* (Barcelona 1977), 166.

2. ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale* (1966; tr. it. Milano 1971), 285.

3. *Ibidem*, 287-88, *passim*.

Da un lato, dunque, abbiamo un'esposizione oggettiva degli eventi, che esclude ogni interferenza di ordine personale; dall'altro un'enunciazione soggettiva e intenzionale nei confronti e del narrato e del destinatario. E, ancora, nel primo caso sono gli eventi e la loro concatenazione a stabilire la logica grammaticale dell'enunciazione; nel secondo caso è l'emittente a proporre una propria logica o, comunque, una logica diversa da quella interna al *récit*. Genette ribadisce questo concetto quando afferma che le differenze esistenti tra i due piani, della storia e del discorso, riconducono sostanzialmente ad un'opposizione tra l'oggettività del racconto in quanto «modo particolare, marcato, definito da un certo numero di esclusioni e di condizioni restrittive» e la soggettività del discorso, che è «il modo "naturale" del linguaggio, il più ampio e il più universale, aperto per definizione a tutte le forme». ⁴ È bene ricordare che nel testo letterario, normalmente, i due livelli coesistono, sia pure in variabile rapporto di privilegio di uno rispetto all'altro e, molto raramente, si realizzano nella loro forma più rigorosa.

Per Goytisolo, tuttavia, *storia* e *discorso* identificano, sì, i due massimi livelli di enunciazione del racconto, ⁵ ma in questa occasione, secondo noi, definiscono innanzitutto due precise operazioni culturali e letterarie per molti aspetti divergenti: scrittura realista/scrittura non realista, dove l'opposizione non è uguale a quella sociale/individuale, ma, nella sua accezione più ampia, rinvia piuttosto a due distinti modi di intendere il mondo, le relazioni che intercorrono tra vita e arte, le finalità di questa, i rapporti tra il produttore dell'atto di scrittura ed il suo fruitore, in rapporto alle mutate relazioni sociali e culturali. ⁶ Estendiamo questo ragionamento e distinguiamo, qui di seguito, due tipi di romanzi.

Nello specifico della narrativa spagnola degli anni cinquanta, possiamo individuare in quella che è comunemente conosciuta come «generación de medio siglo», ⁷ un atteggiamento mentale che presuppone l'identificazione tra segno proposto dal mondo e segno linguistico; che ritiene le cose esistenti di per sé e che la lingua le denota, può copiarle e viene seconda rispetto ad esse. Una sorta di "naturalismo" linguistico, dunque, per cui la realtà si presenta come un precostituito e l'artista non deve fare altro che «imitarla».

4. GÉRARD GENETTE, *Figure II* (1969; tr. it. Torino 1972), 39. Qui, Genette, recuperati i due termini *storia* e *discorso*, li proietta nell'ambito della parola letteraria, evidenziando la difficoltà a trovare il «racconto» allo stato puro, salvo alcuni casi privilegiati, dei quali Benveniste si è servito come esempi di narrazione storica. In *Figure III* (1972; tr. it. Torino 1976), accoglie la distinzione di Todorov tra «racconto come storia» e «racconto come discorso», p. 73 e p. 75, nota 1.

5. Esplicito è il riferimento a Benveniste in *Disidencias, op. cit.*, 163.

6. Sulla relazione tra forma letteraria e livelli di sviluppo sociale, si veda FERNANDO MORÁN, *Novela y semidesarrollo* (Madrid 1971).

7. Secondo la definizione di J. M. Castellet o «generación del cincuenta y cuatro» secondo Gil Casado (cfr. PABLO GIL CASADO, *La novela social española* [Barcelona 1975], 116).

Siffatto atteggiamento presuppone la scomparsa quasi assoluta del *supporto* (il messaggio) e la massima neutralizzazione del gesto produttore del messaggio (lo stile); presuppone inoltre la sudditanza del lettore nei confronti dell'autore e del narrato.⁸ Il testo è innanzitutto il suo contenuto. Da qui la fiducia dello scrittore «realista» di poter identificare impegno sociale ed esercizio artistico ed il proposito di tradurre la parola in «atto», di poter competere con la vita e poter produrre enunciati performativi, esecutivi.⁹ La fiducia, in breve, di poter autenticare come azione il proprio impegno personale, la propria dichiarazione di denuncia sociale e politica e proporre delle verità per chi voglia conoscerle: «Escribir un poema o una novela tenía entonces (así lo creíamos) el valor de un acto: por un venturoso azar histórico acción y escritura se confundían en un mismo cauce, literatura y vida se identificaban».¹⁰

Diverso ed opposto è l'atteggiamento di chi ritiene le cose puri segnali senza significato in sé, segnali da decifrare e trasformabili in segni; che guarda al mondo come il luogo sempre aperto alla significazione, utilizzabile relativamente, e solo relativamente, alla regione che si intende esplorare, descrivere. Nega un vero in assoluto ed esprime invece il rapporto tra un uomo singolo e gli altri uomini, tra un mondo interno ed un linguaggio comune in termini non definitivi ed univoci; nega valore dogmatico alla letteratura, la cui esistenza è resa legittima proprio dall'essere i segni del mondo incerti. Alla concezione newtoniana e nominalistica contrappone quella «convenzionalistica» ed il principio di relatività soggiacente all'esperienza singola e collettiva; tende a confondere, come già Kafka confondeva, «il progetto realista (*sì* al mondo) ed il progetto etico (*ma...*)» e «il tratto che divide il *sì* dal *ma* è tutta l'incertezza dei segni»;¹¹ intende il romanzo come letteratura, come tecnica, come *segno* linguistico dove significato e significante sono imprescindibili e solo insieme concorrono a circoscrivere *una* realtà possibile. È questa l'ottica di chi ritiene vita e arte due «sistemi» affini per struttura e in correlazione tra loro, ma distinti e regolati pertanto da leggi

8. Cfr. PHILIP HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo* (saggi pubblicati in riviste francesi nel 1972-73 e rielaborati dall'autore per l'edizione italiana; tr. it. Parma 1977). Utilizzo qui soltanto alcuni concetti e termini presenti in Hamon, non la sua tipologia del romanzo realista del sec. XIX, in quanto non direttamente adeguata al romanzo testimoniale spagnolo degli anni cinquanta.

9. «Gli enunciati esecutivi sono enunciati in cui il verbo dichiarativo-ingiuntivo alla prima persona del presente è costruito come un *dictum*. Così *ordino* (o *comando* o *decreto*, ecc.) che la popolazione sia mobilitata». Un altro tipo è quello dove l'enunciato non «emana da un potere riconosciuto, ma pone un impegno personale per chi l'enuncia: *giuro*, *prometto*, ecc., ma anche *abiuro*, *ripudio*, ecc.». Cfr. BENVENISTE, *op. cit.*, 325-26, *passim*. E questo secondo tipo di enunciato che lo scrittore 'sociale' intende produrre, nella convinzione di poter incidere sulla realtà circostante.

10. JUAN GOYTISOLO, *El furgón de cola* (Barcelona 1976), 86.

11. ROLAND BARTHES, *Saggi critici* (1964; tr. it. Torino 1972), 353.

ad essi interne e non intercambiabili. Ne deriva, per lo scrittore, la sfiducia nell'efficacia attiva e diretta della scrittura realista e la consapevolezza dell'illusorietà del romanzo inteso come servizio e responsabilità sociale: «La marcha del mundo —afferma ancora Goytisolo— no dependía de nosotros» in quanto scrittori, mentre, proprio in quanto scrittori, «para salir del atasco había que luchar, en primer término, contra las formas artísticas envejecidas que nos aprisionaban e impedían seguir adelante».¹² Ma già Martín-Santos, in un'intervista, denunciava il rischio di chiusura e di *ataasco* radicato in un certo modo di fare realismo che apertamente manifestava la contraddizione tra l'etica progressista dello scrittore «testimone» e la tradizione culturale elaborata dal pensiero conservatore di cui egli, invece, si avvale.

Si tratta, dunque, della crisi dello scrittore, propria del nostro secolo, il quale pone in dubbio principii e metodi con l'acuirsi della coscienza dei confini separatori tra arte e vita, come pure della difficoltà di regolare i delicati rapporti che intercorrono tra le esigenze del racconto e le necessità del discorso, tra l'oggettività assoluta esente da considerazioni generali e la soggettività dell'atto di scrittura. O più precisamente tra l'obbligo di preservare la «purezza» del racconto e la necessaria «libertà» del discorso, che non deve salvaguardare nessuna purezza, in quanto, per definizione, aperto a tutte le forme. Il romanzo è pertanto ricondotto al suo sistema d'appartenenza; è «un atto "artistico" prima che informativo, pedagogico, non più subordinato a valori che dovrebbe celebrare o esprimere»,¹³ ma al servizio di se stesso. Il racconto (la *storia*) è riassorbita nel discorso presente dello scrittore intento a scrivere, in quello che Michel Foucault chiama «il discorso legato all'atto di scrivere, contemporaneo al suo sviluppo e chiuso in esso»,¹⁴ fino a produrre quella corrente narrativa attuale che tende a dissolvere il racconto degli eventi e delle azioni nel «murmulo de su propio discurso».¹⁵

Questi due modi di intendere il romanzo implicano anche due differenti rapporti con il lettore. Nel primo caso, infatti, la posizione dell'autore coincide, o tende a coincidere, con quella del lettore: «lo scrittore si considera come un ricercatore della natura, che propone al lettore dei fatti nella loro veritiera descrizione. Si sviluppa la "letteratura del fatto", "dei documenti di vita". Lo scrittore tende al bozzetto. L'artisticità è un epiteto nullificante, equiparato a "roba de salotto" ed "estetismo"».¹⁶ Nel secondo caso lo scrit-

12. J. GOYTISOLO, *Disidencias*, cit., 165.

13. MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario* (1955; tr. it. Torino 1975), 191.

14. GENETTE, *Figure III*, cit., 41.

15. *Disidencias*, cit., 126.

16. È la situazione n. 3 del rapporto scrittore-lettore descritta da Lotman. Cfr. JURIJ LOTMAN, *La struttura del testo poetico* (1970; Milano 1976), 39.

tore, che rifiuta la pura funzione di «ricercatore della natura» e conoscitore di verità, ipotizza un lettore che intenda il testo come fatto artistico e quindi come somma di «plasticità della lingua —possibilità di esprimere lo stesso contenuto con mezzi diversi— e di una particolare «entropia di contenuto poetico», determinata dalla semantizzazione degli elementi formali.¹⁷

Negli anni '50-'70, la narrativa spagnola sperimenta e consuma il momento di scrittura «realista» e quella che ad essa si oppone come «non-realista». È evidente che non ci troviamo dinanzi ad una somma di testi omogenei così da costituire due corpus ben definiti o facilmente definibili in prima istanza, anche perché nessuna delle due correnti ha promulgato né indicato precise norme di scrittura codificanti, una «poetica» da seguire e nella quale identificarsi. Per chi voglia condurre uno studio sui due momenti la prima e inizialmente la sola costante è data, pertanto, dalle dichiarazioni programmatiche degli scrittori che sostengono la funzione testimoniale del romanzo come impegno politico e di quelli che se ne allontanano. Da questa costante è possibile partire per rilevarne altre eventuali e di ordine diverso che concorrono a caratterizzare, in qualche misura, un possibile sistema di appartenenza, che può anche essere un tentativo di periodizzazione.

ROMANZO COME STORIA

Dagli anni venti in poi il romanzo è come un capitolo pressoché bianco in confronto al ruolo determinante che la poesia ha svolto anche durante la guerra civile con la generazione del '27.

Con la pubblicazione di *La familia de Pascual Duarte* (1942) e di *Nada* (1944), il romanzo spagnolo si impone nuovamente all'attenzione del pubblico anche fuori della Spagna. I due romanzi, tuttavia, pur validi in sé ed originali per la ripresa del senso realista di certa maniera spagnola documentano ulteriormente il radicale disorientamento di quegli anni e la mancanza di modelli narrativi adeguati, giacché le coordinate culturali sono ancora, in fondo, quelle del passato senza un' incisiva rielaborazione al passo coi tempi.¹⁸ Una tappa decisiva per la rinascita del romanzo è certamente *La colmena* di Cela, del 1951, che rappresenta il primo tentativo di inserimento della narrativa spagnola nella narrativa moderna, sperimentando la narrazione oggettiva propria della «maquinilla de fotógrafo» —sono parole dello stesso Cela— ed il proposito di intendere il romanzo come specchio del reale quotidiano. Dal '50 al '60, quasi unanimemente accolto dai giovani intellettuali non integrati

17. *Ibidem*, 37 e *passim*.

18. Per una rassegna delle fasi di evoluzione del romanzo dal 1929 al 1971, si veda GIL CASADO, *op. cit.*

è, infatti, il concetto di letteratura come rappresentazione della realtà esterna. Lo scrittore di quegli anni propugna l'*engagement* come imperativo morale; si riconosce una funzione prioritariamente testimoniale, documentaria, che sopperisca alla quasi totale mancanza di informazione o agisca come controinformazione nei confronti della stampa pilotata, di regime. Egli intende il romanzo come documento della realtà non ufficiale e lo considera la sede idonea per divulgare, trasmettere «verità» a chi voglia conoscerla. Numerose sono le dichiarazioni su questa programmatica di letteratura d'urgenza ed altrettanto diffusa la certezza di compiere un atto operativo.¹⁹ E, in nome di questo programma ideologico, ugualmente dichiarato da più parti è il rifiuto di ogni velleità «estetica», considerata un ulteriore possibile mascheramento del reale. La lettura di Lukács, più o meno clandestina, è guida per gli scrittori e le sue teorie sul romanzo, soprattutto i concetti classici di unità e semplicità rappresentano dei principi di struttura narrativa; ma all'interno del realismo lukacsiano essi si muovono piuttosto lungo la linea della testimonianza esente da critica. In risposta alla necessità storica del momento, si situano nella posizione di «chi vede e si impegna» giustamente a documentare una società di per sé criticabile. È bene ribadire che tale posizione asettica è, da un lato, una scelta operativa circostanziale dovuta alla necessità di aggirare gli ostacoli della censura, di sottrarsi alle sue complesse maglie di tabù e «peccati» tematici e lessicali; dall'altro è invece una scelta intenzionale, derivante dalla convinzione che la società spagnola mostra manifeste le proprie ingiustizie. La centrale elettrica come speculazione, la miniera come sfruttamento, gli agglomerati suburbani degli emigrati, le miserie della campagna, l'isolamento di diverso ordine e grado, sono dati di fatto facilmente constatabili e che non necessitano un giudizio critico palese o esplicito; la pura oggettività narrativa costituisce essa stessa, una denuncia, è un giudizio implicito.

La realtà esterna, dunque, è assunta dallo scrittore così come si presenta; è una serie di fatti di cronaca che devono essere divulgati, ma nel merito dei quali non si entra in fondo, non si scava, non si indaga dialetticamente. Essere testimoni di verità altrimenti taciute rappresenta l'unica «difesa contro le offese della vita», secondo la nota formula di Pavese, unita alla convinzione di incidere, così, politicamente e di essere in qualche modo creatori di opinioni tramite il lettore di romanzi. Il testo narrativo diviene, pertanto, la sede dove lo scrittore propone vicende sociali che nei quotidiani e nei periodici sono taciuti, passati sotto silenzio per censura o per convinzione. Preoccupato, inoltre, a che il messaggio pervenga al lettore, narratario o destinatario, nel modo più diretto possibile, predilige il linguaggio orizzontale della comunica-

19. Esempi di tali dichiarazioni, reperibili in periodici e quotidiani, sono raccolti in GIL CASADO, *op. cit.*

zione, un linguaggio medio, trasparente, leggibile: gli eventi, le cose, le esperienze si raccontano da soli, grazie alla loro stessa disposizione nello spazio e nel tempo, che li identifica come cause e come effetti, ed il linguaggio è semplicemente il mezzo «naturale» per la trasmissione dei contenuti. La realtà, in breve, non è materia per una virtualità narrativa, ma è di per sé referenza romanzesca e lo scrittore deve fare solo opera di *reportage*, di trasposizione mimetica a livello linguistico. La convinzione che siffatto tipo di narrativa potesse avere il valore di un atto politico è presente per diversi anni negli scrittori di questa generazione e fu sostanzialmente ribadita, pur tra qualche iniziale incertezza, nel corso del *I Coloquio* internazionale sul romanzo tenuto a Formentor nel maggio del 1959.²⁰ In quell'occasione, per l'appunto, Robbe-Grillet e Butor sedettero inizialmente sul banco degli imputati sotto l'accusa di essere gli epigoni della dottrina dell'arte per l'arte. La loro «difesa», tuttavia, finì col ribaltare le posizioni di partenza: nel momento in cui Robbe-Grillet metteva in evidenza che la scoperta della responsabilità della forma era la nota caratteristica del romanzo moderno e Butor ribadiva che l'originalità migliore di un romanziere risiede nelle sue capacità d'invenzione tecnica e lo stesso Italo Calvino, intorno al quale si era creato un ovvio clima di attese in quanto esponente del movimento neorealista italiano, poneva in evidenza il valore circostanziale, non generalizzabile, di specifiche operazioni realiste, tanta narrativa testimoniale veniva relegata nella sua funzione di «necessità», ma implicitamente tacciata di «retraso» culturale.

Sarebbe semplicistico affermare che l'accusa di «retraso» abbia scosso le posizioni, peraltro in perfetta buona fede, degli scrittori «realisti» presenti e no a quel *Coloquio* tanto da dare origine alle nuove tendenze, che avranno un primo risultato in *Tiempo de silencio*, fino ai gruppi quali «contra-ola», «novísimos», ecc. In realtà ripensamenti nei confronti dell'iniziale programma testimoniale e primi sintomi di sfiducia nella sua validità politica avevano cominciato a farsi strada e romanzi come *El Jarama* di Sánchez-Ferlosio e *Tormenta de verano* di García Hortelano, seppure accolti come fase ultima della tradizione oggettiva neutra, avevano contribuito a riaprire la *querelle* sul romanzo e sulla letteratura. E in una sessione dello stesso Convegno già si delineava la necessità di creare nuove tecniche che fossero comunque una esigenza interna di nuovi contenuti, da parte di alcuni degli intellettuali sostenitori a suo tempo del romanzo «sociale» innanzitutto. Tornando agli anni della narrativa d'«urgencia», della narrativa che, con estrema sintesi, Juan Goytisolo definisce della «storia», risulta evidente che la costante ideologica, espressa nelle dichiarazioni degli scrittori, ed il conseguente proposito di

20. Su questo *I Coloquio* si veda «Papeles de Son Armadans», n. 41, XIII (1959), 207-212, e «Índice de Artes y Letras», n. 126 (1959), 10-26, che contiene un resoconto abbastanza dettagliato delle tre sessioni ed un elenco dei partecipanti.

massima attenzione verso i contenuti contro ogni «debolezza estetica» si traducono, nella prassi narrativa, in «formazioni iterative»²¹ interne al testo e di vario ordine, quali la scelta di determinati temi sociali, l'assunzione del personaggio collettivo, la riduzione dello spazio descrittivo, la trasparenza linguistica. Occorre pertanto, sul piano dell'analisi, operare una separazione tra il livello propriamente contenutistico di natura tematico-ideologica ed il livello formale con le sue varie articolazioni, per meglio individuare le ricorrenze che determinano una certa omogeneità nella produzione degli scrittori testimoniali.

I. *Livello tematico*

Più che di veri e propri temi ricorrenti, intendendo per *tema* l'elemento base che genera il racconto e intorno al quale il racconto si sviluppa, si deve parlare di occorrenza di due campi tematici ampi ed articolati nel loro interno; uno di ordine propriamente sociale ed economico, l'altro di natura esistenziale, talvolta riconducibile al primo, più spesso indipendente. Proponiamo qui uno schema di sintesi dei due campi:

<i>campo sociale ed economico</i>	<i>campo esistenziale</i>
sottosviluppo	campagna-miseria città-alienazione progresso unilaterale crisi del matrimonio per indigenza
conservatorismo sociale	posizione subalterna della donna unione legale/unione non legalizzata
	assenza di valori
	religione-rassegnazione crisi della famiglia (vecchi/giovani, infanzia/maturità)
	disorientamento generale
	abulia, solitudine, noia, vuoto esistenziale, routine, senso impreciso di paura ed angoscia

È rilevante il fatto che la «controparte», non entra, di norma, nel racconto, salvo allusioni o rari rinvii espliciti, ma è presente come causa, origine extratesto, della verità sociale che si sta testimoniando. Il male, il «cattivo», è un'entità esterna a cui si fa riferimento proprio, e solo, attraverso la rappresentazione del suo opposto; le vicende vissute dalle classi subalterne, i «buoni», sono la manifestazione tangibile, e quindi la denuncia, dell'ingiustizia da

21. Si veda MARIA CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche* (Torino 1978), 62.

tempo esistente e confermata dal regime. Non esiste in sostanza un confronto tra il bene ed il male; i protagonisti delle singole vicende hanno di eroico solo la capacità di subire; vivono le proprie esigenze economiche e morali con una buona dose di fatalismo; ogni forma di ribellione è risolta a livello intenzionale, è un'impennata che subito si acquieta o che fallisce. L'*engagement* dello scrittore non diventa, insomma, compromettente; segue piuttosto la logica della realtà esterna, dove, per le ragioni storiche ovvie, le due forze non entrano in conflitto ed egli finisce con l'operare un'ulteriore separazione nel momento in cui sceglie di occuparsi di un solo settore della realtà sociale, con un'ottica specificamente testimoniale. La scelta di un «realismo» asettico, neutro, cronachistico, esente da alterazioni formali in rispetto della *storia*, paradossalmente vanifica l'iniziale volontà anticonformista e si traduce nel testo in una sfrangiatura di temi, anziché in una precisa articolazione ed interrelazione tematica. Il tema della guerra, per esempio, subisce tale tipo di trattamento: in quanto tragedia primaria, è oggetto di narrazione in *Duelo en Paraíso*, *El fulgor y la sangre* e *La careta*, ma in generale è un motivo fra i tanti proposto in frammenti di dialogo, a livello di ricordo momentaneo e fuggevole, come causa remota e non dichiarata di un presente che si annulla in essa —penso a quei personaggi anziani o vecchi il cui esistere si è fermato il giorno dell'uccisione del figlio o di una partenza-fuga senza ritorno— ed è quasi sempre ripensata secondo un'ottica neutra, allusiva, quasi fosse esperienza d'altri. Uno dei pochi casi in cui il personaggio dichiara apertamente da quale parte si trovava nello scontro armato, l'ideologia che conserva e la ragione per la quale le cose vanno come vanno, si trova in *La resaca*: «Perdimos la guerra, sí... De haber ganado, todo hubiera sido distinto... Y supe que no podíamos renunciar a la utopía porque, gracias a nuestros fracasos anteriores y a nuestros fracasos venideros, la República llegaría un día, y esta vez sería viable».²² Così il tema del denaro è quasi un *leit-motiv* che, a volte, sottolinea il lamento della miseria, a volte è intenso come il mezzo unico e ambito per raggiungere una rispettabilità altrimenti negata e risolto sempre in termini di condizionamento a livello psicologico. Altro dato ricorrente, inoltre, è l'assenza di qualunque prospettiva di trasformazione e di cambiamento, una sorta di determinismo prodotto dal fatto di essere dalla parte di chi ha perso la guerra e nell'impossibilità, quindi, di operare una diversa gestione sociale. Segnale preciso di una posizione neutra dello scrittore, più che oggettiva in senso proprio, è per l'appunto, la ricorrenza di motivi quali l'abulia, la routine, la noia, la solitudine, la cui causa non è indagata in profondità, resa palese; più spesso si dissolve in direzione caratteriologica di superficie o in vaghe motivazioni genericamente sociali e culturali.

22. JUAN GOYTISOLO, *La resaca*, in «Obras completas» (Madrid 1977), tomo I, 899-994.

II. *Livello formale*

Al di là di ogni possibile diversità di «stile» personale propria del singolo autore, l'assunzione del racconto in termini di rappresentazione mimetica della realtà esterna implica il rispetto di certe regole concernenti l'oggettività storica; ne deriva la ricorrenza di determinate modalità narrative in relazione ai diversi elementi costitutivi del testo. Esempifico soffermandomi in particolare su due romanzi, *El fulgor y la sangre* di Ignacio Aldecoa e *Juegos de manos* di Juan Goytisolo, entrambi del 1954,²³ e prendendo in esame soprattutto il tempo della storia, la descrizione ed il linguaggio.

1. *Tempo della storia.* — Personaggio collettivo e livello temporale del racconto sono reciprocamente connessi tra loro. La presenza del gruppo, escludendo il protagonismo, richiede per i vari personaggi tempi narrativi in misura pressoché uguale, in modo che nessuno predomini, ma tutti concorrano al significato ultimo del testo. Il topic narrativo più ricorrente è il racconto *in medias res* segnato da una breve nota descrittiva del luogo o della parte del giorno in cui la vicenda si svolge o ha inizio, e la durata degli eventi in atto varia da alcune ore a pochi giorni. La storia risulta pertanto una *tranche de vie* episodica, nella quale si innestano narrazioni analettiche relative al passato dei singoli personaggi. È questo il procedimento più ricorrente; quasi del tutto assente la prolessi se non in forma di brevi anticipazioni indiziarie, mentre variabile è il rapporto quantitativo e qualitativo tra la vicenda in atto e gli eventi passati. Esempificazione con i due romanzi.

a) *F. S.* racconta la vita quotidiana, ed il loro passato, di undici persone, cinque coppie ed uno scapolo, le quali vivono in un Castillo di frontiera geograficamente non identificato. La prima macrosequenza, che in questo caso ci sentiamo autorizzati ad identificare con il capitolo —si noti che la scansione temporale è il titolo stesso, *Mediodía, Dos de la tarde, Tres de la tarde, Cuatro de la tarde, Seis, Siete, Crepúsculo*— la macrosequenza, dicevamo, denominata *Mediodía* è una sorta di condensazione, nell'arco di sei pagine, delle componenti di base di tutto il romanzo: l'alternanza tra il tempo in atto ed il tempo vissuto, a livello di tecnica narrativa; la guerra, l'abulia, l'*encarcelamiento* fisico e mentale, a livello tematico.

La diffusa e quasi tangibile sensazione di stasi, resa evidente dalla ripe-

23. IGNACIO ALDECOA, *El fulgor y la sangre* (1954; Barcelona 1976); JUAN GOYTISOLO, *Juegos de manos* (1954; Barcelona 1975). Userò rispettivamente le sigle *F. S.* per il primo e *J. M.* per il secondo.

tizione monotona degli stessi gesti lenti e delle stesse azioni di tutti i giorni, è improvvisamente spezzata dallo squillo del telefono. Come in un racconto o film a suspense, il telefono altera improvvisamente lo stato di normalità, annunciando un evento che non può essere che grave, dato il ritorno frequente su descrizioni di ordine paesaggistico ed ambientale, i quali simbolicamente rinviano al concetto di vita che sa di morte.²⁴ Il telefono stesso, inoltre, nella elencazione di oggetti che costituiscono l'arredamento del Corpo di Guardia, era già stato connotato in questo senso mediante un paragone rapidissimo: «El teléfono, como un objeto mortuario, sobre la repisa» (p. 9). Ma nel momento in cui esso squilla l'epiteto *mortuario* rivela la sua funzione indiziaria: «El timbre del teléfono corrió nervioso las cuatro paredes [...] el otro le hizo señas de que esperase y sintió que algo importante había sucedido. [...] Han matado o han herido a uno de los nuestros. No se sabe más» (p. 11). Da questo momento si produce un nuovo stato di attesa che si risolverà solo nel *Crepúsculo*. La notizia, tuttavia, il fatto in se, sarà oggetto di racconto in misura minima; diventa invece uno degli espedienti per segnare il trascorrere della giornata da *Mediodía* al *Crepúsculo*, così come l'orologio segna il succedersi dei turni de guardia. In effetti, «la noticia no la extrañó demasiado», ma diventa rilevante il cumulo di esperienze vissute che essa riporta in superficie: «¿Se sabe cuál de los dos sufrió el...? Dudó antes de precisar. Pensaba haber dicho accidente o algo parecido, pero dijo "baja". Baja, que era una palabra encasquillada en el corazón» (p. 11).

Questa parola è, in effetti, significativa tanto a livello linguistico quanto a livello di racconto. Proprio perché parola tipicamente militare, usata da un militare, diventa qui una precisa espressione di riferimento completata,²⁵ senza cioè possibile ambiguità per il destinatario, il quale ha uguale grado di conoscenza del contesto storico a cui essa rinvia. Allo stesso tempo, *baja* rappresenta il termine introduttore che, per ampliamento metonimico e senza agganci narrativi espliciti del tipo «Molti anni prima...», ecc., legittima il recupero del passato di tutti i personaggi. La *baja*, dunque, è la guerra, il già vissuto. Le analessi relative a quell'evento, tuttavia, restano esterne al racconto primo; il «precedente» narrativo non si innesta nella narrazione degli eventi che si svolgono nel Castillo. Il già vissuto ed il tempo in atto risultano due narrazioni parallele condotte da uno stesso narratore eterodie-

24. Si veda l'insistere sulla presenza di uccelli notturni, «vencejos que rayan el cielo, murciélagos de azogado vuelo que tienen su morada en los aspilleros profundos de las torres», sul volo di «grajos negros y tormentosos» e di un *azor solitario* e lontano: «alta volaba el ave», «arriba volaba el azor».

25. In quanto «esiste uno ed uno solo oggetto a cui si applica l'enunciazione dell'espressione da parte del parlante» a «all'ascoltatore sono forniti mezzi sufficienti per identificare l'oggetto mediante l'enunciazione dell'espressione» (riformulazione dell'assioma di esistenza e di identificazione); cfr. JOHN S. SEARLE, *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio* (1969; tr. it. Torino 1976), 120. Da notare che per Searle «oggetto» comprende tanto un referente concreto che un concetto.

getico, con uguale grado di oggettività, in veste di «voce fuori campo» e operando secondo due modi ben definiti: quello della «scena» e quello del racconto. Il primo segue il tempo «reale» della finzione, attraverso i dialoghi delle cinque donne, gli spostamenti da un appartamento all'altro e dalla Casa Cuartel al posto di guardia, il succedersi dei turni di guardia, lo squillare del telefono, l'arrivo del parroco e del sindaco. Il secondo recupera gli eventi relativi alla guerra e a dieci anni prima, quando le cinque coppie erano state destinate al Castillo, in tempi diversi e quasi sempre per rimpiazzare una *baja*. I due livelli temporali ed esistenziali sono scanditi dall'imperfetto verbale e dal passato remoto, ma hanno anche due precisi riferimenti spaziali di collegamento, la Casa Cuartel, o *pabellón*, dove attualmente vivono le cinque donne e le cose della loro infanzia e prima giovinezza, dove già avevano sperimentato l'angoscia dell'attesa, la morte violenta dei propri familiari o quella civile della sopraffazione, le illusioni e la loro frustrazione. In questa linea di lettura la *muralla* rappresenta il confine tra le due esperienze, un limite che solo il narratore sembra autorizzato a varcare liberamente: «Las ventanas posteriores del pabellón daban a las murallas. El horizonte se limitaba a unos metros por las grandes piedras grises, florecidas de matillas en las juntas [...] La casa Cuartel está pintada de blanco y verde. La casa es alegre, pero está limitada de tristeza. Son dos mundos distintos y concéntricos el pabellón y el castillo. El castillo debía albergar la nada y sus espectros y, sin embargo, cobija y angustia la vida y sus quehaceres. [...] Las murallas en el invierno, con las nubes y el frío, preservan y guardan. En el verano de cielo azul y ajeno, encarcelan y aplastan» (pp. 8-9).

Non mancano situazioni in cui il personaggio potrebbe essere investito della funzione di raccontare nel dialogo con gli altri o di recuperare il passato a livello di memoria, attraverso il monologo interiore o il flusso di coscienza, ma questo non avviene. I personaggi sono come bloccati nella loro sfera di *aburrimiento*, di routine e abulia: «¿Cómo vine aquí —si chiede Ruipérez nel suo monotono turno di guardia—. Historia de diez años atrás» e, a questo punto potrebbe avere inizio una fase di ricordi che viene, invece, interrotta, subito dopo, dal «chirriar de la polea» ed il narratore si occupa d'altro. Un secondo esempio soltanto e relativo a Sonsoles: «en la pared su retrato de bodas: Pedro en uniforme, ella vestida de un traje negro de gasa [...] Quiso recordar pequeños detalles de aquel día [...] Sonsoles miró fijamente el retrato. Miró fijamente el retrato y entró en la cocina» (p. 18).

Il recupero del passato e la narrazione del presente sono dunque compito del narratore. Con esclusione del *Mediodía* e del *Crepúsculo* —principio e fine di una giornata nel *castillo* segnato dalla *baja*— le altre cinque macrosequenze sono dedicate a ciascuna delle cinque donne, separatamente. Ogni capitolo inizia con il recupero dell'antecedente narrativo e procede articolato tra l'ieri e l'oggi disposti con alternanza a volte quasi matematica; questo, in

particolare, si manifesta nel capitolo *Dos de la Tarde* dove *l'ayer* e *l'boy* di Sonsoles occupano rispettivamente circa quindici pagine.²⁶

Le donne rappresentano l'elemento passivo della congiunzione tra passato e presente operata dal narratore. È significativo, in questo senso, è il fatto che del *cabo* della guarnigione non si sa nulla fino alla fine, proprio perché *soltero*; sarà lui, infatti, a raccontare brevemente di sé a Guillermo, il quale ascolta in silenzio senza fare domande perché «no le interesaba demasiado la vida del cabo, pero sabía que cuando un hombre está de buen humor y tiene ganas de contar una cosa, lo mejor es escucharle sin interrumpir» (p. 254).

Presentiamo una visualizzazione riassuntiva della scansione dei due momenti temporali, *ayer*, *boy*, in ciascun capitolo:

<i>Mediodía</i>	<i>Dos de la tarde</i>	<i>Tres de la tarde</i>	<i>Cuatro de la tarde</i>	<i>Seis</i>	<i>Siete</i>	<i>Crepúsculo</i>
Castillo e Casa Cuartel	Passato/ Presente	Passato/ Presente	Passato/ Presente	Passato/ Presente	Passato/ Presente	Pueblo e Castillo
Presente	Sonsoles	Felisa	María	Carmen	Ernesta	Presente

A livello semantico il passato è, dunque, una sorta di tara che condiziona l'esistenza in atto, il cui vuoto e la cui monotonia possono essere scossi solo da un accidente, inteso, a sua volta, come il riacutizzarsi del male ereditato; ogni speranza appartiene al passato ed il presente è il suo congelamento: «Después de la guerra la esperanza de empezar lo no comendado» (p. 10). «Era su vida de diez años. Tan pocos años y tan llenos de pequeñas cosas comunes» (p. 43). «Pedro soñaba con diez años atrás» (p. 43) «porque entonces había esperanza de mejorar y ahora no había más que el deseo de seguir» (p. 85). «Esperar —pensaba— esperar ¿qué?» (p. 95).

b) Anche in *J. M.* la presenza del personaggio collettivo comporta il frazionamento del piano della storia relativamente ai singoli personaggi considerati. Dieci esperienze individuali accomunate dalla medesima origine medioborghese. Dieci giovani che si dichiarano «diversi» nei confronti della propria famiglia, della norma e della società e che si propongono di realizzare questa loro diversità attraverso un atto definitivo quanto gratuito che risolva il loro stato di parassiti per nascita e li renda «liberi»: «Sí. Está bien. Somos

26. È da rilevare il fatto che, se la durata dell'antecedente narrato è superiore a quella del tempo di lettura, la durata dell'atto di lettura è pressappoco quello dell'intervallo tra le diverse ore in esponente ad ogni capitolo.

parásitos —dice Cortézar—. ¿Y qué otra cosa podemos hacer?». «Si queremos ser lógicos y aspiramos a seguir avanzando —afferma Agustín quasi in risposta— tenemos que quemar las naves [...] Sólo un acto irrevocable y definitivo que nos comprometa para siempre puede garantizar que no jugamos. Un acto sin salida, sin escapatoria» (p. 61). Progettano, pertanto, l'uccisione di Guarner quale rappresentante, e quindi capro espiatorio, di tutto ciò che essi rifiutano. Lasciamo qui da parte Gide e la tematica dell'atto gratuito per rilevare che il progetto subisce una variazione fondamentale in quanto avviene, sì, un'uccisione, ma è quella di David, proprio perché tra i componenti del gruppo conta più la diversità tra l'uno e l'altro che la comunanza di classe. E in questa diversità interna si distinguono David e Agustín tra loro collegati per opposizione: David è il più debole e destinato quindi a soccombere perché «Los débiles no tienen cabida en el grupo» (p. 62), afferma Agustín nel momento in cui si inizia ad organizzare l'attentato; Agustín è il più forte poiché mostra di sapere meglio degli altri cosa bisogna fare e come operare, ed è pertanto colui che può assolvere il compito di uccidere. Ucciderà David, dunque, perché debole, ma, come risultato ultimo, uccide anche se stesso e la propria «ideologia». Rientrando infatti, nella logica inizialmente rifiutata, Agustín si consegna alla polizia come assassino. La debolezza di David è in effetti, la debolezza di tutto il gruppo e della loro stessa classe sociale; essi sono soltanto dei *señoritos* che amano dichiararsi ribelli, senza una chiara coscienza ed un preciso obiettivo; sono un gruppo di *chiquillos*, riconosce amaramente Ana, i quali «se esfuerzan en comportarse como hombres».

L'intera vicenda si svolge in un arco di tempo non ben precisato, ma comunque dell'ordine di alcuni giorni, mentre nel primo capitolo il trascorrere della notte e del giorno successivo è segnato puntualmente mediante riferimenti brevi di ordine meteorologico o indicazioni che facilmente riconducono a precisi momenti di una giornata, oppure con l'indicazione di un'ora ben definita.²⁷ Dalle prime luci dell'alba alla notte, vengono fornite una serie di informazioni che precisano la fase in cui si trova la vicenda nel momento d'inizio del racconto. Il dialogo informa che urge una considerevole somma di denaro, che bisogna ottenere quanto prima una patente di guida per noleggiare un'auto, che uno del gruppo è in carcere accusato di collaborazione sovversiva. Sempre nel primo capitolo, suddiviso in otto sequenze contrassegnate da spazio tipografico ed asterisco, il passato dei singoli personaggi è

27. Si noti, per esempio, la progressione temporale da pagina 9 a pagina 52: «no había cesado de llover» (p. 9), «había cesado de llover» (p. 13), «la luz del amanecer» (p. 9), «el día prometía nuevos chubascos» (p. 16), «consultó el reloj: casi las diez» (p. 30), «la una. ¿Te parece pronto?» (p. 36), «consultó el reloj. La una y cuarto» (p. 41), «el muchacho había encendido una vela» (p. 42), «se acaban de encender las luces» (p. 44), «y doña Cecilia encendió la luz» (p. 48), «cuando Luis llegó la familia estaba reunida entorno a la mesa» (p. 52).

reso noto mediante i procedimenti tipici della tecnica realista.²⁸ Talvolta, infatti, è il personaggio a dire di sé nel dialogo con gli altri, ma molto più spesso è il narratore ad operare il recupero mostrando di saperne quanto il personaggio, tanto da inglobare nella propria narrazione il discorso indiretto o le riflessioni del personaggio stesso. Il racconto del precedente narrativo può essere non immediatamente motivato, come nel caso dell'infanzia e della prima giovinezza di Gloria che segnano l'inizio del secondo capitolo; altre volte un gesto, un riferimento minimo, una situazione contingente azionano il meccanismo del recupero. Nella conversazione tra Luis e Don Jerónimo, per esempio, il riferimento di questi al padre di Luis distrae il giovane dal momento contingente per ricordare la «guerra de nervios» che, da alcuni giorni, si è fatta insostenibile nella propria famiglia, ma che ha origini più remote. O, nel caso di Raul, l'assenza di Planas ed il ricordo del suo urtante comportamento da ragazzo «ben educato» in risposta alla propria aggressività, rievoca le assillanti parole del padre: «Los niños bien educados no replican en la mesa» (p. 27), e quindi i suoi difficili rapporti con i genitori, la temporanea contrapposizione idealizzata tra il luogo d'origine e Madrid, il brevissimo ritorno alle Canarias ed il definitivo rifiuto della vita paesana e della propria famiglia, appena intravista furtivamente attraverso la finestra. Ma anche in questi casi il processo mnemonico è mediato dalla regia del narratore, il quale si mantiene rigorosamente dietro i personaggi e conserva la propria oggettività, senza scoprirsi con interventi espliciti. Il rapporto tra presente e passato non poggia, comunque, su un'articolazione cronologica ben definita e costante; del passato viene recuperato principalmente quello che serve a qualificare in misura maggiore il personaggio e la propria classe, a recuperare le cause della vicenda in atto e ad arricchire la storia.

2. *Descrizione.* — Senza entrare nel merito del problema teorico, ancora aperto, se la descrizione sia un modo o un aspetto del racconto,²⁹ interessa rilevare il ruolo che essa assume nel sistema narrativo dei testi in esame. Mancano, di norma, i lunghi ampliamenti descrittivi che si configurino come evidenti pause o tregue del racconto, il quale, invece, procede rapido e incentrato sugli eventi e sulle azioni. Difficilmente il personaggio «dimentica se stesso» o il narratore interrompe il racconto per indugiare ad osservare, a guardare dettagliatamente oggetti, luoghi, personaggi. In generale si tratta di descrizioni brevi che occupano posizioni strategiche in relazione al racconto stesso, nel senso che segnano lo sviluppo cronologico tra una situazione narrativa e quella immediatamente precedente. Esse hanno spesso, infatti, fun-

28. Per una tipologia del testo realista si veda PH. HAMON, *op. cit.*

29. Cfr. GENETTE, *Figure II, cit.*; PH. HAMON, *op. cit.*

zione *demarcativa*, nell'accezione proposta da Hamon, in quanto sottolineano le articolazioni della narrazione dato il legame logico che si stabilisce tra enunciato descrittivo ed enunciato narrativo. Altre volte hanno valore di vere e proprie didascalie ambientali, oppure servono a qualificare il personaggio soffermandosi sul suo abbigliamento, sulle sue abitudini e dei suoi tratti fisici.

Rispetto al modo in cui la descrizione prende avvio, spesso è il narratore a produrre gli enunciati descrittivi, mediante espedienti «obbligati» quali una luce che illumina o una finestra che si apre: «Abrió la ventana. La luz cinceló en un segundo la exacta configuración de los objetos y le devolvió la imagen fiel de aquella estancia cuyos detalles conocía de memoria»;³⁰ oppure tramite motivazioni psicologiche come uno sguardo istintivo o l'inazione: «Entonces el hombre levantaba la vista y miraba al campo con los ojos entornados, acostumbrados al cansado oteo de la guardia. La bandada de grajos, negros y tormentosos, si levantaba el vuelo era como un velocísimo tic de un párpado de alcohólico. La lejanía era impenetrable y vacía como una carta para alguien que no supiera leer».³¹ È da rilevare, inoltre, che la descrizione è prevalentemente di natura referenziale; quasi del tutto assenti figure retoriche quali la metafora, l'iperbole o l'ironia, mentre diffusa è la comparazione mediante *como* e con alto grado di leggibilità anche nei casi di associazione relativamente poco prevedibile e di evidente valore suggestivo: «la pintura, humedecida por la lluvia, chorreaba sus legañas sobre la acera, como el rimmel despintado de unos ojos cuando lloran»;³² «Al caer de nuevo el cubo al agua, el pozo resonó como un estómago ahíto, palmeado»;³³ «crecía una parra, como una vena parda, retorcida, horrorosa en un hermoso rostro».³⁴ Economia descrittiva simile coinvolge anche i personaggi. Nessuno di essi emerge per un maggior numero di informazioni qualificanti, per una rilevante «complessità» o «ricchezza» di attributi e predicati.³⁵ In *F. S.*, per esempio, il narratore insiste soprattutto sulla descrizione dell'aspetto fisico dei personaggi e sul loro abbigliamento, quale ulteriore denotazione dello stato di apatia, di sostanziale rinuncia, di isolamento ed anacronismo. Pur essendo tutti tra i trenta ed i quarant'anni, essi risultano già vecchi, sfatti nel fisico e mortificati nello spirito per le tristi esperienze della guerra, per la mancanza di prospettive nel futuro. Come in tanti altri romanzi del tempo, sono personaggi di ordine prevalentemente referenziale, i quali, tuttavia, non assicurano il raggiungimento di quello che Barthes chiama «l'effetto del reale»;

30. *J. M.*, 25.

31. *F. S.*, 5.

32. *J. M.*, 13.

33. *F. S.*, 11.

34. *F. S.*, 45.

35. Cfr. PH. HAMON, *op. cit.*, 98.

sono piuttosto essi stessi rappresentazione di un ambiente, di una atmosfera, di un «senso» sociale circoscritto; non assolvono, comunque, il ruolo di *tipo*, che, secondo la concezione lukacsiana, accoglie in sé l'individuo e la totalità. La vita dell'operaio, del contadino, della guardia civil, del borghese, non ha valore pubblico e ampiamente sociale; resta quasi un fatto «privato» e chiuso nei confini del gruppo, non rappresenta la collettività.

3. *Livello linguistico.* — Alla predilezione per un racconto che si sviluppa secondo un tempo germinativo, lineare, segue una costruzione sintattica di ordine paratattico; un periodare scandito da frasi relativamente brevi non solo nei momenti più densi di dialogo, ma anche quando è il narratore a raccontare per intere pagine. Salvo rari casi di trascrizione di pronuncia popolare, quasi del tutto escluso è il ricorso all'uso di dialetti, gerghi, regionalismi, come espressione del molteplice socio-culturale. Il codice linguistico della narrazione è la lingua media comune, che rinvia ad un contesto culturale altrettanto medio consentendo il massimo della leggibilità. Il piano del discorso risulta caratterizzato dal lessico del vocabolario, univoco nel suo valore standard, unidirezionale, assoluto e non pluridiscorsivo (si pensi, per contrasto, all'intervento filologico-creativo di Martín-Santos in *Tiempo de silencio*). Il processo dal modello al discorso è realizzato, da parte dell'emittente, evitando le benché minime difficoltà di comprensione, senza ambiguità né interferenze linguistiche e tecniche, affinché i «materiali antropologici» scelti ed i «concetti-chiave» proposti giungano al destinatario in modo diretto, nel percorso inverso che egli compie, come lettore, dal discorso al modello.³⁶

ROMANZO COME DISCORSO

Tiempo de silencio può essere considerato il primo risultato di una rinnovata coscienza della funzione e della natura del romanzo, che, in quanto genere in divenire, deve riflettere il divenire della realtà stessa in modo essenziale, sensibile e rapido. La «scuola realista», che Martín-Santos definisce «un tanto pedestre y comprometida», ha dimostrato di non aver appreso completamente la lezione di Lukács nel momento in cui ha creduto di poter assolvere la funzione politica dello scrittore sopperendo alle manchevolezze della stampa giornalistica ed ha chiuso il romanzo nei confini troppo limitati del livello della *storia*. Nelle situazioni di «urgenza» o di cambiamento sociale, una funzione ben determinata spetta certo alla letteratura, ma «la letteratura —scrive Lukács— non può assolvere a questa funzione affidatale perento-

36. CESARE SEGRE, *Le strutture narrative e la storia*, in «Strumenti critici», 27 (Torino 1975), 198-207, e *Semiotica filologica* (Torino 1979).

riamente dalla storia prima che si realizzi una premessa naturale: la rinascita degli scrittori quanto alla loro concezione del mondo e alla loro politica [...]. Perciò la letteratura, se vuole diventare un fattore reale della rinascita nazionale, deve rinnovarsi anche dal punto di vista puramente letterario, formale ed estetico».³⁷ L'intenzione realista, valida nelle sue premesse ideologiche, falliva operativamente frantumandosi in un tipo di narrazione molto simile a quella ambientale e di costume, più che specificamente sociale. E soprattutto nel «descuido» formale ed estetico vengono rilevate le contraddizioni e la debolezza pragmatica dello scrittore testimoniale. Egli ha infatti preteso di scindere il contenuto dalla forma e di poter *narrare* i nuovi segnali della realtà in divenire servendosi di forme linguistiche tradizionali e quindi conservative e non adeguate. Per salvaguardare il piano della storia, in quanto rappresentazione e ripresa «fedele» della realtà, si è mosso nel totale rispetto del sistema narrativo esistente, senza tentare significative innovazioni formali. La nuova estetica di Martín-Santos impugna il linguaggio mimetico e, assieme ad una nuova penetrazione del reale, ricerca un linguaggio capace di abbattere l'alienata mitologia dell'immediato passato culturale spagnolo e la retorica vigente. In saggi ed interviste, egli ribadisce la necessità di distruggere un universo linguistico e ideologico sclerotizzato per riguadagnare al romanzo la sua natura letteraria ed uno spazio culturalmente vitale ed incisivo che si avvale del dissenso critico e analitico. In *Tiempo de silencio* il *discurso* rinasce, pertanto, ed acquista nuovo vigore per una precisa intenzione ideologica e di rinnovamento culturale.

In questa linea del «discurso» si muove la narrativa spagnola a partire dal '62, con la chiara volontà di superare le «frontiere» interne della conservazione, rafforzando le proprie tensioni innovatrici e centrifughe nei confronti del Sistema anche attraverso le influenze provenienti dall'esterno ed in particolare quella del romanzo ispano-americano. Il reale, si afferma ormai da più parti, non è dato una volta per tutte e l'ottica di osservazione «oggettiva», se si ferma alla superficie delle cose, se non indaga, non scopre, non problematizza, è un'ottica statica che circoscrive e chiude in limiti definitivi oggetti, vicende, azioni, proponendoli come «verità» unica ed assoluta, ma è fine a se stessa. È invece necessario un approccio soggettivo al mondo, un approccio di scoperta e di conoscenza, che indaga sulla complessità del reale, che si pronuncia e si confronta. Il romanzo riacquista pertanto la sua «plurivocità discorsiva» e la sua parola è parola dialogicamente protesa verso l'*altrui* sociale e letterario,³⁸ il *racconto* è assorbito nel *discurso*. Quanto fin ora detto non esclude l'esistenza di una relazione tra le parole e le cose, ribadisce

37. GYÖRGY LUKÁCS, *Saggi sul realismo* (1946; tr. it. Torino 1974), 30.

38. Cfr. in particolare *La parola nel romanzo* in MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo* (1975; tr. it. Torino 1979).

piuttosto che le parole non ne sono il loro docile riflesso e formano una entità autonoma retta da leggi proprie; esse sono il tessuto del «discorso» del quale, prima di tutto, il testo è fatto. Oltre alla funzione referenziale, la parola letteraria è investita di altre funzioni tra esse interrelate. Gradualmente il *modello* possibile rappresentato da *Tiempo de silencio*, si proietta verso sperimentazioni che sono nuove per la letteratura spagnola —anche se non lo sono per quella europea e non solo europea— che manifestano una chiara determinazione di riempire dei vuoti.³⁹ L'universo romanzesco viene concepito come un gioco di rapporti tra coscienze, o frammenti di coscienze, esitanti ed inquiete, incerte nei confronti del mondo in cui si muovono; il libro è fatto di altri libri, è la Biblioteca di cui parla Foucault.⁴⁰ Il suo «stile» è insieme di stili, è «torre di Babele» dove confluiscono esperienze verbali del passato e dell'immediato presente, dove i diversi linguaggi si intersecano e possono anche fondersi in un linguaggio unitario, ma che non è tale una volta per tutte, anzi mobile anch'esso in rapporto all'immaginazione creativa o alle possibili «immaginazioni inverosimili».⁴¹ Il romanzo tende a perdere così la propria «identità» di genere ed assumere quella di romanzo-critica-saggio. Allo scrittore, più che la referenza sociale, interessa l'interna contraddizione dell'essere ed il linguaggio che questa esprime ed il testo narrativo è il luogo dove egli discorre del mondo, di se stesso e del proprio atto di scrittura, operando liberamente al di là di ogni aprioristica necessità strutturante. In romanzi come *Recuento* di Luis Goytisolo, *Juan sin tierra* di Juan Goytisolo, *La Saga/fuga de J. B.* di Gonzalo Torrente Ballester, solo per citarne alcuni, la stessa scrittura realista ed i suoi canoni, diventano oggetto della narrazione, spesso

39. È opportuno sottolineare che gli scrittori del *discorso*, nel senso già detto, non sono mossi esattamente dalla stessa intenzionalità soggiacente a *Tiempo de silencio*, che può considerarsi unico nella sua specifica sintesi di significato e di significante. Essi piuttosto sono in relazione con Martín-Santos come gli scrittori testimoniali sono in relazione con Lukács: vale a dire che l'estetica lukacsiana e la poetica di Martín-Santos sono stimolo per gli scrittori ed offrono loro linee teoriche o di prassi narrativa, restando tuttavia solo punti di partenza verso pratiche letterarie diverse o, in certi casi, divergenti.

40. «Quando il libro non è più lo spazio dove la parola prende figura (figure di stile, figure di retorica, figure di linguaggio), ma è il luogo dove i libri sono tutti ripresi e consumati: luogo senza luogo in quanto custodisce tutti i libri passati in questo 'volume' impossibile che va catalogando il suo mormorio fra tanti altri —dopo tutti gli altri, prima di tutti gli altri», MICHAEL FOUCAULT, *Scritti letterari* (raccolta di saggi pubblicati su riviste francesi negli anni 1962-1969; tr. it. Milano 1971), 85. Unito specificamente all'idea di Torre di Babele, in quanto accumulazione ed esperienza conoscitiva, questo concetto è ampiamente reperibile anche in Butor; cfr. JEAN ROUDAUT, *Il libro futuro. Saggio su Michel Butor* (1964 e 1967; tr. it. Torino 1970).

41. *Sobre el placer de las imaginaciones inverosimiles* è il titolo di un saggio di Blanco White, a cui Goytisolo dedica particolare attenzione nella introduzione critica alla sua opera; cfr. D. JOSÉ MARÍA BLANCO WHITE, *Obra inglesa*, con un prólogo de D. JUAN GOYTISOLO (Barcelona 1972). Ma, nella situazione in analisi, è presente la lettura di Lezama Lima e la sua concezione dell'immagine «como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles»; cfr. JOSÉ LEZAMA LIMA, *Esferaimagen* (Barcelona 1970), 53.

in termini di ironia, si intersecano con disinvoltura nel resto del tessuto narrativo.

Reivindicata la soggettività dell'io narrante e la libertà dell'atto di scrittura, condizionabile solo dal procedere dell'atto stesso,⁴² il romanzo diventa dunque opera aperta a tutte le possibili forme che il discorso consente. Sulla base di questa nuova concezione, sempre più diffusa, il panorama della narrativa spagnola, dopo *Tiempo de silencio*, si presenta decisamente variato e vario, con ottiche e prospettive peculiari, con prassi narrative differenziate così che risulta meno facile l'occorrenza di costanti tematiche e la ripetizione di schemi e modelli. Mi soffermerò pertanto, in questa sede, a rilevare solo alcuni aspetti delle intenzionalmente mutate «forme del contenuto» e «forme dell'espressione»⁴³ nei confronti del romanzo anteriore al '62.

1. Libero dal tema «obbligato» lo scrittore spazia nell'ampia gamma degli argomenti possibili suggeriti dalla stessa realtà esterna, dai miti che si propone di distruggere, dalla dissociazione tra l'essere umano ed il mondo, dalla stessa pagina bianca su cui la scrittura si compie. Relativamente alla tecnica narrativa, si sperimentano, frammisti ad un narratore in terza persona, il monologo interiore, il flusso di coscienza, la molteplicità delle «voci» narranti e l'intrusione d'autore, inteso come l'inserimento dell'io scrivente che si allinea o si sovrappone alle voci altrui, senza la funzione fàtica e suasiva di guida per il lettore, ma come voce che «discorre» tra le altre e spesso tende al *metadiscorso*.

2. Il personaggio cesa di essere un segno chiuso e definito nei suoi tratti «caratterizzanti» per diventare un personaggio dai contorni labili e discontinui, proprio perché la persona è essenzialmente indefinibile e si dà a conoscere attraverso le sue domande e le sue risposte su se stesso e sul mondo. È piuttosto un *puzzle* tutto da ricostruire che non un ritratto completo ed organizzato per il fatto che quanto si predica di lui è opaco, ambiguo, spesso aleatorio e, comunque, mai finalizzato ad una «veritiera» conoscenza o a rendere prevedibile il suo ruolo nel racconto. Lo stesso nome proprio, una delle certezze del romanzo tradizionale, perde gradatamente la sua stabilità e il suo valore di ancoraggio referenziale, che assicurano la coerenza e la leggibilità del testo. In *Volverás a Región*,⁴⁴ Numa è il vecchio della montagna «astuto y cruel», vestito «como un pastor de la taiga», con «sus ojos pequeños negros y vivaces», ma che nessuno ha mai visto e sul quale si dice, si congetture, si afferma, si nega; il «niño» dalle spesse lenti, così nominato

42. Nel senso che per alcuni scrittori è «la stessa funzione costruttiva *in atto* a motivare le trasformazioni, come dire che l'opera stessa in fieri detta le sue leggi»; cfr. MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria* (Milano 1976), 121.

43. Nell'accezione tecnica usata da M. Corti, *Principi, cit.*, 138-142.

44. JUAN BENET, *Volverás a Región* (Barcelona 1967).

anche quando diventa adulto, è un personaggio frammentario senza una storia precisa e senza nome proprio, come «el jugador» e «la hija de Gamallo» e, infine, c'è il signor Rumbal, che può diventare Rembal, Robal o Rembás, senza giustificazione alcuna, quasi un errore di stampa o difetto di memoria, ma chiaramente intenzionale. In *La Saga/fuga de J. B.*⁴⁵ l'autore gioca in modo evidente sul nome proprio e sulla sua non validità ai fini di un'esatta identificazione: «Su propósito quedó claro en aquella ocasión en que M. Bastide, con voz de Bastidoff y en vocabulario de Bastideira, me contó una aventura galante de Mr. Bastid» (p. 54) e per il personaggio «principale» decide per le iniziali *J. B.*, ma nel corso del testo anche *Jota Be*, che gli consentono i suoi allucinanti «viaggi» di identificazione, o vere e proprie «avventure» della mente, con altri personaggi più o meno illustri dalle stesse iniziali. E uso il termine «avventura» nel senso donchisciottesco, non comunque come reperimento di «fonte» o «vicinato» artistico,⁴⁶ ma per evidenziare la natura di un personaggio dissociato nei confronti del mondo e della stessa finzione letteraria, il quale sfugge alle pastoie della fissità e può diventare molti possibili personaggi, «y recorrer así, no sólo el espacio, sino el tiempo en todas direcciones» (p. 213). Forse *La Saga/fuga de J. B.* si presenta come il romanzo più provocatoriamente dialogico nei confronti del genere «realista» già nello stesso titolo che esprime l'evidente opposizione, lessicale e semantica, tra storia romanzata, completa e particolareggiata, di un personaggio e romanzo in forma di contrappunto a più voci e più temi, che si sovrappongono e talvolta si annullano, di un certo *J. B.*, non definito e mutevole. Le diverse qualifiche a lui relative, fisico, abbigliamento, sesso, ecc., numerose e ricorrenti, non sono, infatti, reduplicazioni semantiche, quanto frantumazione e dissoluzione di tratti che potevano diventare caratterizzanti e quindi definitivi. Questo modo di delineare il personaggio diviene esso stesso oggetto di narrazione. All'interno di una linea di discorso chiaramente ironica, e provocatoria, il personaggio che sta esaminando le *Memorias* di don Torcuato argomenta: «La técnica de don Torcuato es hábil. En sus *Memorias* traza su autorretrato como si estuviera delante de su sistema de espejos que le permitiera verse al mismo tiempo por detrás y por delante. Sus referencias al Vate son fragmentarias y distantes, incluso disimuladas, como si intentara esconderlas en los pliegues de sus vestiduras. No impresionan la conciencia, pero quedan clavados en algún lugar de la memoria, que, de pronto, nos presenta un retrato completo y organizado, no un puzzle» (p. 133). Propone quindi un elenco delle qualità che consentono la definizione dei singoli personaggi:

45. GONZALO TORRENTE BALLESTER, *La Saga/Fuga de J. B.* (Barcelona 1972).

46. Facilmente identificabile il 'vicinato' cervantino principalmente per la analoga discreta ironia ed evidente umorismo con cui il testo è fatto, ma anche per alcuni espedienti più diretti come il *Manuscrito o quizás monólogo de J(ota) B(astida)*, o la situazione in cui *J. B.*, nel caffè di ambientazione arturiana, chiede di Lanzarote per consegnargli uno scritto dove si parla di *Jota Be* (pp. 372 e sgg.), sapientemente utilizzati e con nuova arguzia.

El vate era tonto	Lanzarote no sabía	hablar con elocuencia
vanidoso		escribir correctamente
charlatán		ponerse el sombrero
caprichoso		recitar sus propios versos
infantil		conquistar a una mujer
mentiroso		hablar francés
narcisista		respetar la opinión ajena
miedoso		hacerse la corbata
plagiario		aguantar el tipo
tímido		
supersticioso		
sablista	Barrantes no tenía	dinero
pelmazo		ilustración
quisquilloso		dignidad
meticón		vergüenza
lameculos		mano izquierda
robaperas		sentido del ridículo
antipático		discreción
petulante		diplomacia
celoso		energía
		educación
		garbo
		clase

In *Juan sin Tierra* il personaggio va ancora oltre fino a dichiarare apertamente il proprio risentimento nei confronti dell'autore —e non soffermiamoci a considerare i possibili riferimenti a Unamuno e a Pirandello —per il trattamento che questi gli destina: «Me está ocurriendo algo atroz, dice V: intervenga usted, por favor: ¡muévase!: ¡haga usted algo!: esos escritorzuolos ladrones me han despojado poco a poco de mis haberes, elementos y rasgos: he perdido peso, estatura, expresión, atributos, carácter: me han expropiado la mansión familiar, de típica clase media, meticulosamente descrita en infinidad de novelas: [...] ahora carezco de pasado, profesión, rasgos típicos, linaje, ambiciones, amigos: [...] ahora no soy más que una voz: me ha reducido usted al murmullo de un vago e inidentificable discurso: ni voz mía siquiera, sino de usted, de mi amo: ¿va usted a abandonarme así?: no se compadece usted de las lágrimas de mi corazón desgarrado?» La risposta dell'autore è una condanna definitiva e senza rimorsi: «como la vocecilla deviene histérica y vibra desagradablemente en tus oídos, repetirás el ademán escueto del Alma del Ingenio de Arriba y apuntarás con el pulgar de la mano derecha al suelo, como los emperadores en el circo romano [...] a rey muerto, rey puesto / concluido el breve responso por el descanso eterno del personaje, descenderás las primeras gradas del Sacré Coeur y vagarás unos

minutos hacia la Place du Tertre, por las callejas de la antigua Commune Libre de Montmartre» (pp. 305-307).⁴⁷

3. Analogo procedimento dissolutorio subisce il *Tempo* nel suo valore di organizzatore progressivo e lineare del racconto, di elemento narrativo che coordina la successione degli eventi in modo esplicito e logico. *Tiempo de silencio* conserva, in linea generale, la dipendenza cronologica pur nella massima «condensazione»⁴⁸ temporale e anche se l'intersecarsi dei vari nuclei di azioni,⁴⁹ articolate sulla base della simultaneità temporale, produce momentanee fratture nello svolgimento della storia. Tutta la prima sequenza, inoltre, è un'evidente attuazione del «tempo della presenza», segnato dal presente e dal passato prossimo grammaticali, i quali concorrono a «représenter les éléments successifs du récit actuel par rapport à la conscience du narrateur».⁵⁰ Ma già in *Señas de identidad* predomina la tecnica del tempo lento, nel senso di evocazione irrazionale e inconscia del passato, in modo simile, ma non mimetico, a quella del tempo proustiano. In *Señas*, infatti, il passato è rivissuto piuttosto per essere esorcizzato e non per il piacere che il suo ricordo può procurare nel presente: «En aquel hospital anónimo de la anónima y dilatada ciudad, durante las largas noches en vela y su silencio puntuado con toses y con ayes, habías vuelto a la vida horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, dúctil, maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos, puro presente incierto, nacido a tus treinta y dos años, Álvaro Mendiola a secas, sin señas de identidad».⁵¹ In *Volverás a Región* c'è piuttosto l'annullamento del tempo come ordine cronologico; passato, presente, futuro sono entità astratte senza realizzazione, senza precisa incidenza sui personaggi. Bloccati, chiusi nel momento di «estupor y abandono» che hanno segnato in modo definitivo la loro esistenza successiva essi hanno optato «por olvidar su propia historia». Determinante appunto, a causa della *ruina*, è l'assenza di desiderio: «Todo termina cuando se agota el deseo no cuando se nubla la esperanza», pensa il dottor Sebastián, e questa assenza impedisce a ciascuno dei personaggi di essere l'ipotetico *viajero* che decida di inoltrarsi nella intricata e desolante geografia di *Región*, una possibile metafora di colui che voglia recuperare il passato addentrandosi nei difficili percorsi della memoria.

47. JUAN GOYTISOLO, *Juan sin tierra* (Barcelona 1975).

48. È questa del tempo condensato una pratica già riscontrabile in romanzi come *La colmena* di C. J. Cela, *La zanja* di A. Grosso, *El Jarama* di R. Sánchez-Ferlosio, *Cinco horas con Mario* di M. Delibes.

49. Alfonso Rey individua in *Tiempo de silencio* cinque nuclei fondamentali di azioni, intercalate da un numero variabile di azioni secondarie e di descrizioni; cfr. ALFONSO REY, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio* (Madrid 1977), 87-89.

50. Cfr. MICHEL ZERAZFA, *Le temps et ses formes dans le roman contemporain*, in «Revue d'esthétique» (janvier-mars 1976).

51. JUAN GOYTISOLO, *Señas de identidad* (Barcelona 1976), 367 (I edizione: México 1966).

Solo la figlia di Gamallo intraprende, dall'esterno, il viaggio a *Región* e riesce a coinvolgere il dottore in questo suo desiderio di «ritorno» nel passato. Pur riconoscendo che «el viaje es una locura, por supuesto», che la memoria «es casi siempre la venganza de lo que no fue» ella tenta comunque la prova: «Entonces me dije: mírate por dentro, ¿qué guardas en el fondo de tu más íntimo reducto? Ni es amor, ni es esperanza, ni es —siquiera— desencanto. Pero si aplicas con atención el oído observarás que en el fondo de tu alma se escucha un leve e inquietante zumbido —hecho de la misma naturaleza que el silencio—; y es que está pidiendo una justificación, se ha conformado con lo que ahora es y sólo exige que le expliques ahora por qué eso es así. Y entonces me dije: «Vuelve allí, Marré; vuelve allí por lo que más quieras, vuelve de una vez» (p. 115). Passato e presente sono perciò frammentari, di difficile ricostruzione, nell'alternarsi della memoria cosciente e di quella inconscia e per il fatto che l'atto stesso di memoria procede, in prevalenza, per associazioni esterne per salti e vuoti, e non secondo una linea fedelmente cronologica. Il tempo, dunque, diventa esso stesso un segno arbitrario all'interno dell'universo romanzesco con decisa prevalenza del tempo psicologico, quello cioè creato dalla mente del personaggio, sul tempo reale della finzione, ed è anche oggetto di narrazione in quanto concetto su cui si discorre.

4. Ma è soprattutto sul piano linguistico che gli scrittori puntano nell'opera di infrazione del genere codificato, del sistema unitario ed univoco. La lingua è per essi una convenzione suscettibile di cambiamenti in rapporto al mutato contesto storico e alla sua plurivocità sociale e culturale. È questo, si sa, un fenomeno «naturale» che si produce ogni qualvolta si creano le condizioni atte al prevalere delle forze decentralizzanti rispetto a quella unitaria del sistema. La tensione innovativa comporta allora, di necessità, la frantumazione e in certi casi la distruzione degli elementi costitutivi del codice esistente, per crearne altri che possono, o no, codificarsi a loro volta. Il programma dello scrittore testimoniale, il quale, come si è detto, costruisce il testo all'interno del genere esistente e nell'ambito del linguaggio medio, comune quindi a quello della conservazione a cui pure intendeva contrapporsi nei contenuti, viene pertanto smantellato sul piano tematico e di tecnica narrativa e decisamente rifiutato sul piano linguistico. L'opera di innovazione si propone di riscattare la lingua dal monopolio politico-culturale conservatore e dalla sua retorica mistificatrice. Gli scrittori riscoprono la molteplicità narrativa del «sistema» letterario e le relativamente infinite possibilità espressive della lingua, bandite dalla «seriosità» di certa narrativa testimoniale. Si addentrano nella sfera dell'invenzione, del fantastico e dell'immaginario e dei loro legittimi linguaggi; recuperano l'ironia, l'umorismo, l'iperbole, l'analogia; la tradizione ed i classici sono rivisitati e riletti sulla base di un confronto libero e creativo, senza «falso rispetto.» Non è fuori luogo ricordare che la generazione del '27, spinta da analogo esigenza di deviazione dalla norma imperante, aveva

dato nuova risonanza all'opera di Góngora, sottraendola al silenzio delle Accademie, quale manifestazione di ricerca e sperimentazione creativa «anticodice», e, nel nostro caso, gli scrittori guardano a Cervantes in particolare, in quanto scrittore «dialogico»⁵² nei confronti dei codici narrativi e linguistici del proprio tempo. Solo un'analisi puntuale può, certo, dare la misura delle innovazioni linguistiche attuate nei singoli testi e la loro specificità «stilistica», ma almeno due tendenze ricorrenti possono essere rilevate in questa sede, una concernente il lessico, l'altra la dicotomia poesia/prosa.

È evidente che il lessico diventa un terreno fertile per l'infrazione, dato il rifiuto del valore unicamente referenziale nel rapporto parole-cose e l'assunzione dell'arbitrarietà del segno linguistico rispetto al contesto, o contesti d'uso. In tale direzione sono da intendersi, appunto, le modificazioni lessicali di vario ordine in *Tiempo de silencio*, le quali rispondono ad un'intenzionale ricerca formale ed espressiva, mirata a disalienare la parola dal dominio dello standard neutro.⁵³ Su questo piano, e in parte anche su altri, la narrativa attuale è, senza dubbio, debitrice a questo romanzo per aver aperto la strada verso il rinnovamento del vocabolario e quindi dei suoi valori concettuali e semantici, mediante la modifica di basi lessicali esistenti o la formazione di veri e propri neologismi, attraverso lo sconfinamento in altre lingue o l'utilizzazione, all'interno della lingua originaria, di parole con minime differenze fonologiche, le quali consentono giochi di parole significativamente ambigui sull'asse paradigmatico dei contenuti. Per quanto riguarda la dicotomia poesia/prosa, si tende progressivamente, e con evidenza sempre più rilevante, a superare l'opposizione che riservava alla seconda, come predominante e caratterizzante, il piano della *storia* e alla prima il piano del *discorso*, della produzione verbale, dell'immaginazione, delle figure retoriche più insolite. In *Tiempo de silencio* per puntualizzare quanto detto, oltre al gran numero di metafore diffuse nel testo, è possibile individuare un'accumulazione verbale dell'andamento ritmico non esattamente prosastico, come nel caso della lunga elencazione di predicati relativi alla «sala de retirada» del postribolo: «Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil, recogida en pliegues, acariciadora, amansante...» (p. 86). Ma evidente sconfinamento nel territorio della poesia troviamo anche nelle ultime opere di Juan Goytisolo «non-realista». In *Señas de identidad*, il livello della memoria più «intima» ha una propria organizzazione interna autonoma con riprese e circolarità di tipo anaforico:

52. Nel senso bachtiniano di autore la cui parola romanzesca è parola ambivalente nelle sue forme di stilizzazione o di parodia o di polemica nascosta; cfr. MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij* (1929; tr. it. Torino 1968).

53. GIANNA C. MARRAS, *Il silenzio e il suo contrario. Le modificazioni lessicali in Tiempo de silencio*, in «Studi ispanici» (Pisa 1978).

Esta silla y el cesto de mimbre que hay encima de ella valen para mí más que todos los amigos del mundo y han sido más fieles que ellos pues cuando este cesto pasaba las rejas de la cárcel siempre llevaba dentro algo de comida y esta silla es la misma en la que me hicieron sentar los falangistas antes de meterme en la cárcel y cuando yo estaba dentro de la cárcel el cesto de mimbre que está sobre la silla me llevaba la miseria que podía y cada día me alegraba cuando me venía a ver esta silla y este cesto no tienen que agradecer nada a nadie pues muchos republicanos de antes andaban por la calle y el cesto no recibía de ellos ni un miserable céntimo
 este cesto que iba a pedir limosna de puerta en puerta
 [.....]
 es una vergüenza dicen esta silla y este cesto que os echaran de la casa aprovechando que estaba yo en la cárcel
 [.....]
 y echaron los muebles a la acera y mi mujer tenía el niño
 [.....]
 y esta silla y este cesto saben que cuanto digo es verdad
 [.....] (pp. 375-76)

Nella *Reivindicación del conde don Julián*,⁵⁴ ridotti al minimo il livello della «storia» e lo sviluppo temporale e geografico,⁵⁵ la demolizione di un certo stile letterario si configura, in termini di fruizione parodica dei suoi stessi moduli formali, come una sorta di inno che procede incalzante alla eliminazione del «funesto paisaje» novantottesco ed annuncia nuovi paesaggi. Ci soffermiamo soltanto a rilevare che la disposizione in termini di verso non ha andamento casuale e che il testo propone soluzioni proprie della poesia. Salvo pochissime eccezioni ogni linea consta, infatti, di quindici sillabe e i primi due raggruppamenti sono formati da tredici versi, i secondi da dodici versi. Nel primo raggruppamento, però, il 13° verso è un possibile indizio dell'intenzionalità parodica di cui si è detto prima; questo in effetti consta semplicemente di un pezzo di parola, *ganza*, residuo del verso precedente: [...] *de tu ven/ganza* (*enjambement* del vocabolo?). Ma a livello di costruzione del testo si rileva subito l'anafora avverbiale *abajo* nei due raggruppamenti esterni e quella dei sinonimi, avverbiali ancora, *fuera de ahí* e *adiós*, nei raggruppamenti interni. Parallelismo di ordine grammaticale esiste nell'uso del presente (*palidece, inclina, embrutece...*) nei primi due raggruppamenti e nell'uso del futuro (*dejará, velarán, será...*) nei secondi, che segna appunto la morte del vecchio paesaggio e la certezza di quello nuovo.

Evidente parallelismo sintattico esiste poi tra *vuestra aureola mística*

54. JUAN GOYTISOLO, *Reivindicación del conde don Julián* (Barcelona (1976) (I edizione: México 1970).

55. Possiamo riconoscere con J. Ortega l'assunzione, in *Reivindicación...*, delle tre Unità teatrali: di luogo, Tangeri; di tempo, 24 ore; d'azione, vicenda unica; cfr. JOSÉ ORTEGA, *Juan Goytisoló. Alienación y agresión en «Señas de identidad» y «Reivindicación del conde don Julián»* (New York 1972).

palidece e vuestro campo desnudo se inclina; così come un legame di rima, oltre che parzialmente sintattico, collega *vuestra aureola mística palidece a vuestro necio badajear embrutece*. Riportiamo qui di seguito una parte di questo «inno», come semplice esemplificazione:

abajo, olmos sonoros, castos álamos, encinas
lentas y graves!: vuestra aureola mística pa-
lidece: las hojas amarillean de súbito, una
secreta y vergonzosa enfermedad os envenena
la savia: vuestro cuerpo desnudo se inclina

[.....]

fuera de ahí, tañidos, redobles, Angelus de
aldea, señuelos espurios de la inmortalidad
del alma! vuestro necio badejear embrutece:

[.....]

adiós, paisajes áridos, páramos infecundos,
planicies sedientas!: los efluvios éticos han ce-
sado: vuestra desnudez dejará de alimentar la
obscena metafísica: cúmulos, nimbos, cirros,

[.....]

abajo, montes calcáreos, sierras escuetas y adus-
tas. Meseta infecta; los equistos se cubrirán
de nuevas especies vegetales, de prados rientes
y amenos: el amarillo y gris serán verdes:

[.....] (pp. 145-47)

In *Juan sin tierra* sussiste, infine, esclusivamente il «discorso» e, in virtù di una combinazione di repliche, di una complessissima rete di divergenze ed esclusioni tematiche e verbali, portate avanti sul bianco della pagina, predomina l'ordine spaziale proprio della poesia, un ordine spaziale che il lettore dovrà «leggere» come un «mobile» di Calder secondo le indicazioni di Goytisolo. Paradossalmente il libro si alimenta, in gran parte, di quello che denuncia, ma profanando sempre in una sorta di orgia culturale e linguistica, che utilizza l'eccedente significativo delle parole, la «plusvalía verbal», per cui «las palabras muertas del diccionario cobran vida, se agrupan sensualmente delante de nosotros, dibujan figuras exquisitas en el blanco de la página, se transmutan en cuerpo como en la poesía árabe. Gracias a este mecanismo extensivo cualquier frase anodina se ramifica de modo infinito».⁵⁶ Forse quello di Juan Goytisolo può essere considerato un caso limite, nel suo furore profanatorio e dissacrante, ma è indubbio che a partire dal '62 gli scrittori manifestano una chiara volontà di demistificazione e di rottura con l'immediato passato letterario, conservativo perché non adeguato alle nuove istanze culturali. E non a caso tali tendenze rinnovatrici e di evoluzione

56. È, quella di «plusvalía verbal», una definizione che Goytisolo usa a proposito di Lezama Lima, riportabile anche alla propria narrativa, almeno in parte, e a quella di altri scrittori attuali. Cfr. JUAN GOYTISOLO, *Disidencias*, 263.

vengono portate avanti, oltre che dalle nuove generazioni, anche dagli stessi romanzieri sostenitori, a suo tempo, del «realismo testimoniale», quali M. Delibes, A. M. Matute, J. Fernández-Santos ed altri.⁵⁷

5. È necessario, a questo punto, prendere in considerazione il destinatario, o meglio, il fruitore del messaggio letterario. È evidente che lo scrittore con intenzione realista offre al lettore un testo decisamente disambiguizzato, sia pure in grado maggiore o minore; si pone sul piano delle conoscenze possibili del lettore e produce enunciati narrativi o propriamente descrittivi che tendono ad «identificare» precise realtà esterne, comuni all'Emittente ed al Destinatario, si preoccupa di sciogliere, con procedimenti diversificati o ricorrenti, le eventuali difficoltà di comprensione, a livello formale e di contenuti. Lo scrittore innovatore, del quale ci stiamo occupando, parte piuttosto dalle proprie conoscenze storiche, esistenziali o filosofiche e su queste costruisce il testo. Ne deriva una scrittura in cui predominano espressioni di riferimento solo parzialmente «complete»,⁵⁸ che certamente contengono, o possono contenere, per il lettore un elevato grado di ambiguità. In presenza di *E* e di *D* è possibile sciogliere tali ambiguità mediante richieste di precisazione e di risposte adeguate, ma nel caso del messaggio letterario, essendo l'Emittente una presenza di necessità muta, il Destinatario è costretto a sciogliere da solo i propri dubbi e a colmare i propri vuoti culturali, arrivare cioè all'identificazione dell'oggetto, cercando le risposte in altri luoghi del testo stesso o, al di fuori di esso, nel contesto storico-culturale immediato, oppure in altri testi ed altre «zone» culturali, come la magia, il mito, l'immaginario, entro i quali l'emittente mostra di muoversi. Non c'è dubbio che un romanzo di questo tipo può contenere un grado di complessità tale da rappresentare per il lettore, anche il meno sprovveduto, una vera e propria fatica, costretto com'è a ricostruire i meandri del racconto, a sciogliere le ambiguità narrative e linguistiche, ad ampliare necessariamente le proprie conoscenze storiche e culturali. Ma questo è esattamente uno degli obiettivi degli scrittori a partire da Martín-Santos. Infrangendo i modelli narrativi tradizionali e la loro scrittura «leggibile», essi rompono anche con il destinatario passivo e richiedono un lettore che collabori con la propria opera di incrinamento

57. Testimonianze molteplici e varie di tali tendenze troviamo raccolte, in forma di intervista, in *Injame turba* di Campbell, significativo per la ripresa nel titolo del famoso verso gongorino e per il tipo di identificazioni parallele dei singoli autori: Salvador Clotas o la imaginación esquizofrénica, Luis Goytisolo o la escritura como droga, Juan Marsé o el escepticismo, A. María Matute o el lenguaje invisible, Juan Benet o el azar, solo per citarne alcuni.

58. Cfr. J. R. SEARLE, *op. cit.*, 128.

e frattura della «forza d'inerzia» del sistema.⁵⁹ Un lettore attivo, dunque, che non si fermi al livello della storia, ma che entri nel merito del testo e delle interrelazioni interne dei suoi significati e significanti. Un lettore insomma disposto a partecipare in prima persona alla ricostruzione del messaggio culturale del proprio tempo.

GIANNA CARLA MARRAS

Università di Cagliari

59. M. CORTI, *Principi*, 70. Sul ruolo determinante riservato al lettore cfr. anche UMBERTO ECO, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano 1979) e, in rapporto alle particolari circostanze della vita culturale spagnola degli anni cinquanta, si veda JOSÉ MARÍA CASTELLET, *La hora del lector* (Barcelona 1957; tr. it. Torino 1962).