Annali - sezione romanza (2020) LXII, 1 © Università degli studi di Napoli "L'Orientale" – ISSN 0547-2121

ROSA SCHIOPPA
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
rschioppa@unior.it

LOS UMBRALES DE LA MODERNIDAD: IMMAGINI D'AVANGUARDIA IN *LOCURA Y MUERTE* DE NADIE

Riassunto

La narrativa d'avanguardia, che si sviluppa in Spagna orientativamente nel periodo che va dalla dittatura di Primo de Rivera alla proclamazione della Seconda Repubblica, esprime una rottura con i paradigmi narrativi del passato, ritenendo quei modelli inadeguati a rappresentare la crisi del soggetto nella modernità. Tra gli autori della *novela nueva*, è particolarmente rilevante il caso di Benjamín Jarnés (Codo 1888 – Madrid 1949): assiduo collaboratore della *Revista de Occidente* e della *Gaceta Literaria* fu autore di saggi di critica letteraria e di narrativa. Tra le sue opere spicca in particolare il romanzo *Locura y muerte de Nadie*, che nelle sue due redazioni (1929; 1937) ci mostra uno spaccato critico sulla società del tempo e ci offre uno "de los ejemplos más patéticos […] de trituración del individuo en la sociedad maquinista y de las masas" (Fuentes, 1983). A partire da queste premesse, tramite alcuni esempi tratti dal testo, il saggio intende rintracciare nell'opera alcuni espedienti narrativi tipici dell'estetica d'avanguardia (ripercorrendone le caratteristiche generali), per interpretarli alla luce di una critica generale mossa dall'autore verso la società automatizzata e di massa. Questa analisi intende mostrare che a differenza di quanto sostenuto da una parte della critica (Del Pino, 1994), in alcune opere d'avanguardia è rintracciabile un riferimento al contesto sociale, storico e politico; in quest'opera di Jarnés in particolare, tale riferimento trova la sua declinazione in metafore ed immagini evanescenti che cercano una sintesi tra il piano del reale e il piano del simbolico.

Abstract

The avant-garde narrative, which develops in Spain in the period from the dictatorship of Primo de Rivera to the proclamation of the Second Republic, expresses a break with the narrative paradigms of the past, considering those models inadequate to represent the crisis of the subject in modernity. Among the authors of the *novela nueva*, the case of Benjamín Jarnés (Codo 1888 - Madrid 1949) is particularly relevant: assiduous collaborator of the *Revista de Occidente* and the *Gaceta Literaria*, Jarnés was the author of fiction and literary critique essays and fiction. Among his works stands out in particular the novel *Locura y muerte de Nadie*, which in its two editions (1929; 1937) shows us a critical cross-section of the society of the time and offers us "uno de los ejemplos más patéticos

[...] de trituración del individuo en la sociedad maquinista y de las masas" (Fuentes, 1983). Starting from these premises, through some examples taken from the text, the essay intends to trace in the work some narrative expedients typical of avant-garde aesthetics (retracing its general characteristics), interpreting them in the light of a general criticism made by the author towards the automated mass society. This analysis aims to show that, contrary to what some critics (Del Pino, 1994) maintain, in some avant-garde works there is a reference to the social, historical and political context; in this work by Jarnés, this reference finds its declination in metaphors and evanescent images that seek a synthesis between the plane of the real and the plane of the symbolic.

1. Sperimentazione e oblio: introduzione alla prosa spagnola 'de vanguardia'

L'espressione letteraria del primo terzo del Novecento in Spagna raggiunse vette tanto notevoli da essersi guadagnata la denominazione, divenuta poi convenzionale, di *Edad de Plata*, sintagma che mette in correlazione questa produzione letteraria con la letteratura del *Siglo de Oro*, dunque a sottolinearne il valore cruciale. A risvegliare il diffuso interesse di critici e riviste specializzate fu soprattutto la produzione poetica di quel periodo, legata ad una generazione di autori conosciuta con il nome di *Generación del 27* — denominazione connessa all'omaggio dedicato al poeta Luis de Góngora in occasione del tricentenario della sua morte — che si faceva portavoce di un rinnovato gusto estetico, caratterizzato soprattutto da una viva attenzione per i movimenti d'avanguardia europei.

L'attenzione per la nuova estetica che si stava diffondendo in Europa però riguardò anche la prosa, e in Spagna trovò una cristallizzazione teorica nei postulati di José Ortega y Gasset, che nelle opere *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* (1925) invocava una rottura con la tradizione estetica del passato, e si poneva in aperta polemica con la prosa del romanzo realista del XIX secolo. La visione del filosofo madrileno ispirò un gruppo di giovani autori di prosa, contemporanei alla stagione poetica del *Veintisiete*, definiti da Víctor Fuentes "la otra generación del 27"[1], proprio a sottolineare una posizione secondaria

[1] V. Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas*, Ediciones de la Torre, Madrid 2006 [1980], p. 55.

rispetto alla generazione poetica coeva. Nonostante non abbiano goduto della stessa celebrazione universale di cui invece si giovarono i colleghi poeti, questi autori hanno certamente dato vita ad alcuni dei più interessanti esempi di sperimentazione letteraria in prosa. Nel corso del tempo, molteplici sono state le definizioni attribuite alla narrativa di quegli anni nel tentativo di descriverne la natura profonda: "Novela vanguardista, deshumanizada, nueva, intelectual, lírica, anti-novela, metanovela"[2]; nessuno di questi aggettivi riesce però a cogliere appieno tutte le sfumature che implicano le opere narrative nate, orientativamente, nel decennio che va dal 1925 al 1935.

Tra gli autori di questa "contra-escritura"[3], per dirla con Marcela Sosa Antonietti, spicca il nome di Benjamín Jarnés, autore aragonese, nato a Codo nel 1888, che Domingo Ródenas de Moya definisce "El más destacado novelista de vanguardia"[4]. Nel 1923, trasferitosi a Madrid, Jarnés cominciò un'attiva partecipazione alla vita letteraria e culturale della capitale, prendendo parte ad alcune delle più note *tertulias* della città. Egli fu un assiduo collaboratore di importanti riviste letterarie del tempo, come la "Revista de Occidente" e "La Gaceta Literaria", e durante quello stesso periodo si dedicò alla scrittura di opere narrative e di biografie. Il 1929 rappresenta un anno fondamentale per l'autore, che pubblicò alcune delle sue opere cruciali, come *Paula y Paulita*, *Viviana y Merlín*, e soprattutto *Locura y muerte de Nadie*[5]. Quest'ultima è forse la più riuscita opera del

[2] V. Fuentes, *Introducción*, in Jarnés B., *Locura y muerte de Nadie*, Stockcero, Doral 2008, p. VII.

[3] M. B. Sosa Antonietti, "Género e intertextualidad en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés", in *Castilla: Estudios de Literatura*, Universidad de Valladolid, vol.1, n. 1, 1999, pp. 195-205.

[4] D. Ródenas de Moya, *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española 1923-1936*, Alba editorial, Barcelona 1997, p. 375.

[5] Il romanzo, come gran parte delle opere di Benjamín Jarnés, presenta una storia editoriale piuttosto complessa. Esso, infatti, comparve nella forma originaria di racconto nel 1928, mentre la prima versione del romanzo vide la luce nel 1929. La seconda e definitiva versione del testo, risalente al 1937, verrà pubblicata solo nel 1961, dodici anni dopo la morte dell'autore.

gruppo di giovani narratori, ed esprime la volontà di Jarnés di dare voce alle inquietudini dell'uomo moderno, declinandole all'interno delle forme estetiche esplorate dall'avanguardia.

A partire da queste considerazioni, l'obiettivo del presente studio è quello di rintracciare nel romanzo *Locura y muerte de Nadie* — e in particolar modo nel primo capitolo dell'opera — alcuni degli espedienti narrativi tipici dell'estetica d'avanguardia, ad esempio la ricca presenza di metafore ed immagini sorprendenti, interpretandoli alla luce di una critica generale mossa dall'autore verso la società automatizzata e di massa, in cui spicca la crisi del soggetto contemporaneo, la cui identità individuale è in crisi.

2. L'espressione letteraria della modernità: un inquadramento teorico

L'analisi che sviluppiamo prende le mosse dalla volontà di reinterpretare un orientamento generale della critica, che considerava impossibile coniugare tematiche legate alla realtà socio-storica e sperimentazione formale, orientamento che Theodore Adorno definiva "ottusa antitesi di arte impegnata e arte pura"[6]. Ciò che intendiamo mostrare è che nelle opere dell'*arte nuevo*, al contrario di quanto sostenuto da quella posizione critica, invece, vi è una traccia del contesto sociale, politico e culturale del tempo, ma essa emerge attraverso una visione soggettiva e frammentata, che non lascia spazio ad una interpretazione oggettiva dell'opera d'arte e della realtà che in essa si riflette.

Il rifiuto della rappresentazione mimetica del mondo rispondeva ad un cambiamento di ordine epistemologico riconducibile a più livelli. La fine della Prima Guerra Mondiale, le rilevanti trasformazioni dell'economia internazionale legate all'avvento del capitalismo finanziario (che aveva cominciato ad imporsi già alla fine del XIX secolo, favorito peraltro dalla diffusione di nuove tecniche di produzione basate sulla meccanizzazione e sulla standardizzazione dei processi

[6] T. Adorno, *L'artista come vicario*, in T. Adorno, *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, versione Kindle, pos. 1189 di 5470.

produttivi), le nuove scoperte in ambito scientifico, la scoperta dell'inconscio e della psicanalisi, lo sviluppo di nuove tecnologie determinarono la perdita della fiducia nei principi del razionalismo e del positivismo, stabilendo un cambiamento fondamentale nell'osservazione e nell'esperienza del mondo.

Questa nuova coscienza critica permea anche le manifestazioni letterarie del tempo che, come abbiamo detto, sono contraddistinte da una vocazione anti-mimetica, e si concentrano piuttosto sulla rappresentazione delle contraddizioni proprie dell'uomo moderno, non più veicolate tramite uno sguardo univoco, ma attraverso un punto di vista che riflette la frammentarietà percettiva del narratore. Era infatti emersa tutta la debolezza della convinzione della prosa del XIX secolo di poter rappresentare la realtà in modo lineare ed oggettivo, convinzione da cui gli autori vicini alla sperimentazione estetica dell'avanguardia cercano di sganciarsi.

3. Le caratteristiche formali del romanzo d'avanguardia: il caso di *Locura y muerte de Nadie*

Le caratteristiche specifiche che distinguono il romanzo d'avanguardia si dividono in due macro-gruppi: il primo, relativo alle caratteristiche proprie dello spazio contestuale in cui le opere prendono vita, il secondo relativo alle specificità stilistico-formali.

Per quanto riguarda la prima categoria, lo spazio della narrazione d'avanguardia è certamente la città. Lo spazio urbano, infatti, più di ogni altra cosa è connesso alla modernità e al progresso scientifico e tecnologico. Non solo, esiste inoltre un legame tra la modernizzazione dello spazio pubblico urbano e l'esigenza di un nuovo paradigma estetico, che aspiri ad una 'prosa poetica' e che nasce, come mette in luce Charles Baudelaire nella prefazione a *Lo Spleen di Parigi* del 1869, proprio dalla "frequentazione delle città enormi e dall'incrociarsi dei loro rapporti innumerevoli"[7].

La frequentazione di questi ampi spazi urbani —in cui protagonisti assoluti sono gli edifici moderni, le automobili, le banche, i caffè, i

[7] C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, SE, Milano 2018, p. 4.

dancing clubs ed i cinema— consentiva l'osservazione di "scene moderne originarie […] ricche di una risonanza mitica e di una profondità tali da spingerle prepotentemente oltre i confini geografici e temporali, e trasformarle in archetipi della vita moderna"[8]. Víctor Fuentes, in un cruciale saggio sulla prosa d'avanguardia, afferma che l'ecosistema in cui questi romanzi vengono ambientati è pervaso da un "costumbrismo de lo moderno":

> Las novelas vanguardistas se estructuran sobre la vida urbana moderna, su dinamismo maquinista y su estridente cosmopolitismo: aglomeraciones de gente, automóviles, bancos, hoteles, bares, cinematógrafos, anuncios luminosos, dancings, música de jazzband. Hay en ellas todo un costumbrismo de lo moderno. La imagen visual, cinematográfica, la velocidad y el dinamismo de la máquina descubren a estos novelistas un nuevo sentido del tiempo y del espacio[9].

La città moderna, dunque, diventa il principale scenario del romanzo d'avanguardia, spesso in contrapposizione allo spazio rurale, legato nell'immaginario di questi autori ad una certa arretratezza culturale, a cui si allude soltanto in modo marginale tramite immagini isolate o simboli.

In particolare, Augusta[10] è la città in cui Jarnés ambienta il romanzo *Locura y muerte de Nadie*: anche in questo caso lo spazio urbano, da cui i protagonisti si allontanano solo in due brevissimi momenti, si fa portatore di simboli archetipici trasversali, consentendo l'indagine di dinamiche di incontro, partecipazione e conflitto. Nel romanzo, la cui azione si apre all'interno della banca Agrícola, abbondano i riferimenti alle strade e alle piazze della città; inoltre, in diverse occasioni, i protagonisti partecipano agli eventi che la vita mondana propone loro: frequentano i cinema, i caffè e il cabaret.

---

[8] M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, il Mulino, Bologna 2012, p. 189.

[9] V. Fuentes, *La narrativa española de vanguardia (1923 – 1931): un ensayo de interpretación*, in Villanueva D., *La novela lírica, II*, Taurus Ediciones, Madrid 1983, p. 159.

[10] Si tratta di Saragozza; Augusta fa riferimento al nome romano Caesaraugusta.

Tale dimensione tematica, legata alla modernizzazione della vita urbana, si riflette nella configurazione stilistico-formale dei romanzi d'avanguardia.

Una delle caratteristiche formali fondamentali è la frammentazione, che emerge sia nel processo di composizione testuale[11], sia nella struttura stessa dell'opera. In *Locura y muerte de Nadie* la narrazione, declinata al tempo presente, scorre per passaggi atemporali, ed è articolata in una serie di momenti concatenati che vengono tenuti assieme dal movimento in avanti imposto dall'ossessiva ricerca di Juan, il protagonista, di una qualche particolarità specifica del suo essere,[12] che gli consenta di distinguersi dall'informe massa di individui, a cui sembra che l'avvento della società moderna lo abbia condannato. Questa caratteristica si riconnette alla volontà di superamento del realismo e alla crisi della forma tradizionale del romanzo, per riflettere piuttosto una realtà percepita come molteplice, complessa e disgregata; come sottolinea José Manuel del Pino:

> La finalidad primordial de la ruptura de la coherencia argumental es impedir, en primer lugar, un desarrollo demasiado novelesco de la trama para reflejar después el carácter problemático del personaje novelístico en la sociedad moderna. En la vanguardia, la autoconciencia del presente, derivada de la crisis existencial de la modernidad, es el

[11] Le opere spesso arrivano alla loro redazione finale dopo essere passate attraverso stadi di composizione intermedia, ad esempio in forma di racconti primigeni, pubblicati in riviste come opere narrative autonome, che vengono poi legati insieme tramite l'aggiunta di ulteriori blocchi testuali. È il caso di molte delle opere di Jarnés tra cui, come abbiamo visto, *Locura y muerte de Nadie* (vedi nota 5). Per ulteriori approfondimenti vedere M. L. Calderón Conejero, *Proceso de elaboración de las tres versiones de Locura y muerte de Nadie, de Benjamín Jarnés*, in "Analecta Malacitana", III, 2 (1985), pp. 292-312 e R. Schioppa, *Dal racconto al romanzo: l'evoluzione del femminile nelle versioni di Locura y muerte de Nadie di Benjamín Jarnés*, in AA. VV., *Quaderni della Ricerca, n.5, Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale*, Napoli, UniorPress, 2020, in corso di stampa.

[12] E. de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Editorial Gredos, Madrid 1977, p. 178.

elemento psicológico que subyace y provoca la forma fragmentaria de la novela[13].

Accanto alla rottura della linearità della trama, l'altro elemento che emerge con chiarezza è una narrazione fortemente poetizzata, tanto che spesso gli studiosi hanno fatto riferimento a tali opere definendole *novelas líricas*[14], specificazione che ci ricollega all'intuizione di Baudelaire sull'esigenza di nuove forme estetiche a cui abbiamo accennato. I confini tra generi letterari vengono sfumati, prosa e poesia si mescolano facendo di questi testi una sorta di frontiera porosa di sperimentazione. I meccanismi retorici tramite cui i giovani autori liricizzano la loro prosa passano anzitutto attraverso l'uso di immagini o metafore, che nello specifico universo narrativo jarnesiano hanno la funzione di trasporre la realtà senza rispondere necessariamente ad associazioni logiche. Nel romanzo che prendiamo in considerazione, ad esempio, una porta girevole si trasforma in una "estrella giratoria", gli sportelli da cui si affacciano gli operatori della banca sono "diminutos escenarios", dal cui interno "le sonríen a Arturo las cuatro filas de dientes de una 'Remington'"[15]. Queste immagini, più che un ritratto fedele della realtà, offrono al lettore un repertorio di sensazioni dinanzi al mondo, per dirla con Pedro Salinas[16], conferendo così all'opera un tono poetico.

Nel saggio *La deshumanización del arte*, José Ortega y Gasset definisce la metafora come il più radicale strumento di disumanizzazione[17]; essa, infatti, sostituendo la realtà per mezzo di un'altra, proietta il mondo in una dimensione caleidoscopica, in cui reale e simbolico si

[13] J. M. Del Pino, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1995, p. 74.

[14] A tal proposito, si veda il testo di R. Gullón *Novela lírica* (Madrid, Cátedra, 1984), e il volume curato da D. Villanueva *La novela lírica* (1983), che ospita una sezione interamente dedicata a Benjamín Jarnés.

[15] B. Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, Stockcero, Doral 2008, pp. 9-10.

[16] P. Salinas, *Benjamín Jarnés, novelista*, in Villanueva D., cit., p. 169.

[17] J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, in *Obras completas, tomo III*, Taurus, Madrid 2004, pp. 865-866.

mescolano creando nuove coordinate di riferimento. Questo però, nel caso del nostro autore, non avviene per evadere o per distanziarsi dalla realtà, ma si tratta piuttosto di una caratteristica specifica del romanzo lirico a cui Benjamín Jarnés ricorre per offrire una nuova prospettiva sul contesto storico sociale:

> This is not to say that lyrical writers are uninterested in the questions of human conduct that concern all fiction, but they view these questions in a different light. Their stages are not those on which men usually perform in the novel, but independent designs in which the awareness of men's experiences is merged with its objects[18].

4. Le metafore della società 'tecnomorfa' in *Locura y muerte de Nadie*: una proposta di analisi

L'angolazione da cui Benjamín Jarnés osserva il mondo implica una nuova prospettiva che passa attraverso l'interpretazione di un universo simbolico, costruito a partire da immagini metaforiche che si accostano e si sovrappongono, in una sorta di delirio onirico, dando vita a mondi immaginari 'altri', che condensano importanti considerazioni sulla realtà.

Domingo Ródenas de Moya, in risposta ad un articolo di Luis Fernández Cifuentes, in cui si postulava l'impossibilità di attribuire un significato simbolico o trascendente al romanzo d'avanguardia, afferma: "no parece tan incontrovertible que los narradores vanguardistas renieguen de la dimensión simbólica […] Muchas narraciones nuevas no sólo se dejan interpretar simbólicamente, sino que introducen una lectura tropológica mediante la que el conflicto o las entidades narrativas adquieren una significación general"[19]. L'osservazione di Ródenas de Moya sembra voler superare una delle sette caratteristiche dell'*arte nuevo* indicate da Ortega y Gasset; il filosofo madrileno, infatti, mette in luce che "el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia

[18] R. Freedman, *The lyrical novel. Studies in Herman Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, Princeton, 1963, p. 2.

[19] D. Ródenas de Moya, *op. cit.*, p. 46.

alguna"[20]. In effetti basta rileggere *Locura y muerte*, nelle due redazioni, per rendersi conto che, sin dal prologo, il lettore è calato in uno scenario ricolmo di simboli, che anche ad una lettura superficiale non possono essere considerati semplici esercizi formali. L'autore, infatti, costruisce l'opera attorno a immagini surreali, che ci restituiscono la fotografia delle inquietudini dell'uomo del suo tempo; infatti, la lingua, le immagini e le metafore utilizzate da Jarnés sono comprensibili se interpretate alla luce del contesto storico-sociale vissuto dall'autore. Egli, sin dal primo capitolo, muove una critica alla società capitalistica e finanziarizzata, suggerendo che essa sia la causa della progressiva alienazione e automatizzazione del singolo individuo; ciò avviene tramite la contaminazione con il linguaggio poetico e pittorico – prendendo in particolare elementi procedenti dal cubismo e dal surrealismo – per mettere bene in luce la crisi dell'individuo, la presenza incombente dell'inconscio (una nuova dimensione con cui misurarsi), e l'imminente crisi economica e della società[21].

Come anticipavamo nell'introduzione, questo lavoro si concentra sull'analisi delle immagini legate alla tecnica, al denaro e all'attività finanziaria, utilizzate metaforicamente nel primo capitolo del romanzo[22] allo scopo di calare il lettore sin dall'inizio della narrazione in un contesto di critica alla società del tempo; infatti, tutto il capitolo è un susseguirsi di costruzioni metaforiche legate alla critica della progressiva automatizzazione della vita e del lavoro nella società di massa che caratterizzò gli anni Venti. Il ritmo battente con cui si succedono queste immagini tenta di riprodurre il graduale e inesorabile assorbimento dell'individuo in una dimensione di automatizzazione. In anni di frenetica attività finanziaria, l'azione del romanzo comincia proprio

[20] J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 854.

[21] La prima versione del romanzo è stata pubblicata pochi giorni dopo il crollo della borsa di Wall Street. Si tratta di uno dei rari casi in cui la vita imita l'arte, per dirla con Víctor Fuentes (2008, p. XXVII), poiché il romanzo si conclude con il fallimento della banca Agrícola.

[22] Le citazioni proposte si basano sulla redazione del 1937, e sono tutte tratte dall'edizione Stockcero del 2008, a cura di Víctor Fuentes.

in una banca: "En la plazoleta, alguna mano invisible va eligiendo transeúntes de cartera repleta que, empujados hacia el interior del Banco, se palpan inquietos el corazón hasta cerciorarse de la feliz presencia del escudo protector"[23].

L'incipit dell'opera ci proietta nello spazio immediatamente antistante l'istituto bancario di Augusta, e la scena che qui comincia, e che poi prosegue all'interno della banca, è filtrata tramite gli occhi di Arturo, uno dei personaggi. Sin dall'inizio ci si riferisce metaforicamente al denaro: in questo caso la piccola ricchezza posseduta dal passante che si accinge ad entrare in banca è associata ad un'idea di protezione tramite l'immagine dello scudo.

Nella narrazione, poi, lo spazio esterno si collega con lo spazio interno dell'istituto bancario tramite porte girevoli:

> Los cangilones de la puerta se van rítmicamente vaciando en el vestíbulo. Un campesino, absorto al ver que entre la calle y el zaguán gira una estrella en vez de un plano, se agarra tan fuertemente a una de las puntas, que, en lugar de un semicírculo, describe dos circunvoluciones[24].

Il congegno meccanico richiama l'attenzione di Arturo soprattutto perché un contadino, figura diametralmente opposta all'*homo oeconomicus*, padrone dello spazio che si trova oltre il meccanismo automatico, rimane impigliato nelle porte girevoli. La contrapposizione tra il contadino e l'uomo moderno assume un carattere ancora più marcato se teniamo in considerazione le parole che lo stesso Arturo rivolgerà alcuni capitoli dopo a Juan; egli infatti afferma: "Sí, tal vez el héroe moderno está llamado a ser el gran jugador de Bolsa. Pero un jugador de Bolsa no suele soñar con estatuas, sino con millones"[25]. Nell'immaginario degli autori d'avanguardia spesso sono presenti i meccanismi

[23] B. Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, Stockcero, Doral 2008, p. 9.
[24] *Ibid.*, pp. 9-10.
[25] *Ibid.*, p. 152.

girevoli o automatici, simbolo del progresso tecnologico e delle infinite possibilità che si prospettavano all'umanità intera. Francisco Ayala, ad esempio, in *Hora muerta*, un racconto pubblicato dalla "Revista de Occidente" nel maggio del 1927, si riferisce alla città chiamandola "gran plataforma giratoria"[26], che condensa in sé l'immagine della civiltà moderna.

L'immagine delle porte girevoli, ingresso dell'istituto bancario, può essere letta alla luce delle considerazioni di Michail Bachtin a proposito del cronotopo della soglia. Scrive lo studioso:

> Ricorderemo qui un altro cronotopo pregno di alta intensità valutativa emozionale: la *soglia*. Esso può unirsi al motivo dell'incontro, ma il suo completamento più essenziale è il cronotopo della *crisi* e della *svolta* di una vita. La parola stessa «soglia» già nella sua esistenza linguistica (accanto al suo significato reale) ha acquistato un significato metaforico e si è associata al momento della svolta nella vita, della crisi, della decisione che muta il corso di un'esistenza (o dell'incertezza, del timore di superare una soglia). Nella letteratura il cronotopo è sempre metaforico e simbolico, a volte in forma esplicita, ma il più delle volte in forma implicita[27].

Le porte girevoli, dunque, partendo dall'idea di 'crisi' – intesa come rottura o passaggio – delineata da Bachtin, possono essere interpretate simbolicamente in modi diversi: innanzitutto, collocandosi praticamente in apertura dell'opera, stabiliscono la rottura con l'estetica del romanzo del diciannovesimo secolo, ed il passaggio ai nuovi paradigmi narrativi esplorati dall'avanguardia; inoltre, la porta automatica ci distanzia da un mondo rurale, lento e antiquato, a cui allude la presenza del contadino, e ci getta in un turbinoso universo di progresso scientifico e tecnologico, caratterizzato dalla primazia del profitto e della velocità, scandita ritmicamente dalla voce dell'operatore che chiama ossessivamente il turno degli utenti, identificati tramite numeri. L'immagine della soglia è inoltre

[26] F. Ayala, *Hora muerta*, in Ródenas de Moya, *op. cit.*, p. 114.

[27] M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 395-396.

legata all'osmosi tra economia, cultura e vita sociale e politica che, al tempo, cominciava ad essere percepita nitidamente. Il sociologo Luciano Gallino, nel testo *Finanzcapitalismo*, ha utilizzato metaforicamente l'immagine delle *revolving doors*[28] per spiegare l'assenza di separazione tra politica ed economia. In questo caso le *revolving doors* della banca di Augusta sembrano cancellare la separazione tra singolo individuo, come egli è all'esterno, e individuo-numero, cioè come egli deve presentarsi all'interno, sempre pronto ad esibire "firmas, créditos, certidumbres, evidencias"[29].

Appena varcata la soglia, dunque, lo spazio all'interno viene immediatamente definito dalla presenza di misuratori di temperatura e di tempo, in un vano tentativo di razionalizzare quest'ultimo in modo definitivo e inequivocabile: "En el reloj, las doce. En el termómetro, los cien grados"[30]. Tale riferimento contribuisce ad incrementare la critica negativa mossa dall'autore alla schematizzazione e burocratizzazione che dominano nello spazio al di là delle porte girevoli. In realtà, le nuove scoperte in ambito scientifico, come la teoria della relatività, avevano fatto perdere completamente fiducia in un tempo universalmente definito. Ad esempio, Ramón Gómez de la Serna, "punto di fusione tra passato e presente"[31], grande maestro (assieme a José Ortega y Gasset) e anticipatore dell'avanguardia spagnola, dopo aver incontrato Albert Einstein nel marzo del 1923 alla Residencia de Estudiantes, scrisse che egli con la sua teoria aveva screditato gli orologi, pertanto "lui aveva smesso di dare la corda ai propri, vedendo che Einstein non portava nessun orologio"[32].

---

[28] L. Gallino, *Finanzcapitalismo*, Einaudi, Torino, 2011, p. 23.

[29] B. Jarnés, *op. cit*., p. 16.

[30] *Ibid*., p. 10.

[31] M. V. Calvi, *Ramón Gómez de la Serna, promotore e anticipatore dell'arte d'avanguardia*, in AA. VV., *Trent'anni di avanguardia spagnola*, a cura di G. Morelli, Jaka Book, Milano 1988, p. 2.

[32] D. Manera, *Da Gómez de la Serna a Martín-Santos passando per la narrativa popolare: i rari e sconfitti scienziati delle lettere spagnole novecentesche*, in AA. VV., *Formula e metafora.*

Lo spazio all'interno della banca si presenta come una "enorme caldera de mármol y cristal"[33]. L'intera immagine è emblematica di un ambiente grande e unico, dove non c'è spazio per il singolo, dove predominano il colore bianco del marmo e la luce filtrata attraverso i vetri agisce da livellante, appiattendo ogni possibile differenza cromatica tra gli individui, rendendo attraverso questo espediente estetico la 'neutralità spersonalizzante' che andava contraddistinguendo la macchina dell'economia capitalista. La luce viene rifratta dal marmo candido, in una danza forsennata, impedendo all'occhio umano di chi osserva di "subrayar en las facciones algún gesto inusitado"[34], ossia qualche piega o espressione del volto che sia profondamente personale. Essa entra frazionata dalle vetrate ed è incapace di focalizzarsi su una sola individualità. Ciò che riesce a restituire è una visione caleidoscopica della realtà all'interno dello spazio, e il suo andirivieni diventa simbolo dei meccanismi della vita moderna che, come affermato da Arturo più avanti, "está reduciendo el rostro del mundo a esquema simplicísimos, a geometrías colectivas, donde no caben profundas contradicciones individuales"[35].

Il confine tra individui e numeri, tra quanto esiste di animato e di inanimato in questo 'non-luogo', viene forzato tramite un processo di assimilazione quasi completo, che si sostanzia anche nell'uso di personificazioni, in cui verbi legati di consuetudine ad attività umane vengono utilizzati in relazione ad entità inanimate; ad esempio, l'autore scrive che, conclusasi la giornata lavorativa, "El Banco Agrícola vierte sus empleados en la acera"[36]; inoltre, nel segmento "una danza epiléptica de cifras"[37], un'attività prettamente umana come la danza, o comunque tendenzialmente relativa ad esseri viventi, viene associata

Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee, a cura di M Castellari, Ledizioni, Milano, 2014, p. 46.

[33] B. Jarnés, *op. cit*., p. 10.

[34] *Ibid*., p. 14.

[35] *Ibid*., p. 151.

[36] *Ibid*., p. 22.

[37] *Ibid*., p. 11.

ad un concetto astratto e inanimato come le cifre, che vengono rappresentate in un turbinio ossessivo in cui assorbono gli individui fino ad annullarne le caratteristiche personali. A questa configurazione si associa anche l'immagine degli impiegati di banca, rappresentati significativamente come manichini: "Un mismo maniquí ha servido para treinta gabanes: igual módulo para cien fisionomías"[38].

L'ambiente interno dell'istituto bancario è dominato dalla decostruzione del sistema spaziale, e dalle visioni oniriche di Arturo. Tra le immagini che scaturiscono dalla sua contemplazione, la più emblematica, che in questo caso avvicina la scrittura di Jarnés al surrealismo, è quella di una enorme spiga di grano che compare sospesa a mezz'aria al centro della banca, che ci cala simbolicamente nel frenetico contesto di attività finanziaria di quegli anni. Con il riferimento alla spiga, "crujiente grumo de oro"[39], si fa posto al giallo, unico colore che significativamente viene messo in risalto nella narrazione in contrapposizione alla luce bianca, e che, nelle sue sfumature dorate, si converte in un inequivocabile riferimento metonimico al denaro. Il colore, che si propaga dalla spiga come da un novello astro solare, pervade lo spazio interno e trasforma la narrazione in una "explosión vanguardista de imágenes y metáforas basadas en parte en el color amarillo que domina en el «Arca de Trigo»/banco"[40].

5. Considerazioni conclusive

In questo studio abbiamo visto come Benjamín Jarnés, utilizzando i paradigmi estetici propri dell'avanguardia, costruisce in *Locura y muerte de Nadie* una visione critica della società della fine degli anni Venti. Possiamo inquadrare la critica dell'opera di Jarnés partendo da una definizione di Marshall Berman, che scorge alla base della vita moderna un paradosso: "Essere moderni vuol dire trovarsi in un

[38] *Ibid*., p. 14.

[39] *Ibid*., p. 11.

[40] C. Sbriziolo, *Leer a Benjamín Jarnés hoy en día*, in "Textos sin fronteras: literatura y sociedad", 2, BIADIG, 2010, p. 218.

ambiente che ci promette avventura, potere, gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo"[41]. A questo proposito, è opportuno sottolineare l'atteggiamento ambivalente della maggior parte degli autori dell'*arte nuevo* rispetto ad alcune caratteristiche tipiche della modernità. Se da una parte essi ne apprezzavano il dinamismo e il cosmopolitismo, dall'altra rifiutavano le strutture sempre più automatizzanti e omologanti della società di massa; questo aspetto è stato messo in luce da Víctor Fuentes:

> [a]nte la civilización tecnológica moderna, la actitud de los vanguardistas es ambivalente, mezcla de sentimientos contradictorios de optimismo y pesimismo. En el mundo de la máquina y de la técnica ven nuevas fronteras de inspiración artística y de nuevas formas de vida, libres de las represiones de la vida y de la moralidad tradicionales, pero, al mismo tiempo, advierten en él un grave peligro de deshumanización y cosificación del hombre[42].

La tecnica stessa della disgregazione formale-strutturale del testo è dunque funzionale proprio a fare luce, da una parte, su quelle strutture automatizzanti e omologanti, dall'altra, sulla disgregazione del soggetto nella modernità, le cui peculiarità sono assorbite nel progressivo processo di assimilazione uomo-macchina. Il protagonista dell'opera viene completamente piegato da questo processo, che lo soggioga al punto da fargli perdere persino il nome: Juan, infatti, alla fine del romanzo arriverà a chiamarsi Nadie, Nessuno. Completamente schiacciato dalla pressione derivante dalla perdita delle caratteristiche personali, il protagonista decide di suicidarsi. Il suicidio però, che racchiude una disperata volontà di affermazione di sé – quantomeno nella possibilità di decidere della propria vita e della propria morte – gli viene negato: Nadie infatti muore accidentalmente investito da un

[41] M. Berman, *op. cit.*, p. 25.
[42] V. Fuentes, *op. cit.*, p. 160

camion, uno dei pochi esemplari che dovevano circolare a quel tempo in Spagna: "Un camión que surge de improviso, de un recodo, que brota precipitadamente de las sombras – abrumador fatal – rebana el solemne latiguillo. En un segundo, con un frío, con un desdeñoso ademán, elimina de la tierra la firma y rúbrica y problema de Juan Sánchez. Como una goma de borrar"[43]. L'immagine del camion che uccide l'uomo condensa in sé tutta la negatività con cui la società 'tecnomorfa' stava per abbattersi sull'umanità.

La crisi di Juan-Nadie, che come mette in luce lo stesso Jarnés "se ve arrollado por la masa, por la técnica – como en el caso del Banco – por cuanto hoy 'tiene en sus manos el dominio del mundo'"[44], è esemplificativa della crisi del soggetto moderno individuata da György Lukács e derivante, secondo lo studioso, dalla discrepanza che nell'epoca moderna esiste tra universo del possibile e universo del reale; la crisi del soggetto deriverebbe proprio dall'improvvisa percezione della distanza incolmabile esistente tra le possibilità astratte e quelle concrete.[45] Tuttavia, nonostante le calzanti intuizioni sulla crisi del soggetto moderno, il critico ungherese rifiuta le forme d'arte che non siano d'ispirazione realista, e considera negativamente la letteratura d'avanguardia, ritenendo che questa abbia sacrificato la visione 'umanocentrica' tipica invece del realismo.

In realtà, nel corso dello studio, abbiamo cercato di dimostrare che nel romanzo preso in considerazione, invece, sono presenti sia la dimensione umana sia la situazione socio-storica. Questo tramite un punto di vista che sovverte i moduli narrativi che si erano consolidati fino a quel momento, e che opera una sintesi tra il piano del reale e il piano del simbolico, aderendo alle novità formali dell'avanguardia, considerata da Theodore Adorno "la única expresión auténtica de la situación actual del mundo […] expresión históricamente necesaria de la

[43] B. Jarnés, *op. cit*., p. 216-217.

[44] B. Jarnés, *Proyectos de novela, fragmentos y recreaciones*, Cuadernos Jarnesianos 12, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, p. 15.

[45] Cfr. J. M. Del Pino, *op. cit*., p. 27.

alienación en la sociedad capitalista avanzada"[46]. La lettura di Adorno può aiutarci a spiegare le premesse di questo studio: essa, infatti, si pone in una posizione opposta rispetto a quanti vedevano nella letteratura d'avanguardia un esercizio formale, volto cioè al mero perfezionamento estetico al fine di non farsi coinvolgere dalla situazione sociopolitica del momento. Ciò anche in aperta opposizione al filone critico legato al realismo socialista, sottolineando che l'arte d'avanguardia allude alla realtà sociale "no mediante técnicas de identificación, sino mediante el distanciamiento y el contraste, que provocan un eficaz efecto crítico"[47].

Certamente, nelle opere narrative di avanguardia è cambiato il modo in cui il contesto sociale e politico viene elaborato, ma nonostante ciò, questi sono in qualche modo presenti nell'opera che abbiamo analizzato. Le inquietudini dell'uomo dinanzi alla modernità, come abbiamo visto, prendono forma nella descrizione dello spazio interno della banca (in continuo collegamento con lo spazio esterno attraverso un 'congegno meccanico'), che diventa l'emblema della società alienante in cui si trovano immersi i personaggi dell'opera. Il romanzo, tramite una visione onirica e frammentata, e attraverso una riuscita selezione di metafore, distorce le coordinate principali del mondo reale in cui ci si trova a vivere e, gettando luce sulla tragedia delle profonde contraddizioni legate alla modernità, viene a essere "uno de los testimonios más patéticos que se pueda encontrar en la literatura europea de entreguerras, de la anulación y trituración del individuo en la sociedad maquinista y de las masas"[48].

[46] P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 2000, pp. 154-155.
[47] D. Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Editorial Ariel, Barcelona, 2002, p. 424.
[48] V. Fuentes, *op. cit*., p. 160.