

2015 © Amos Edizioni, via san Damiano 11, Venezia-Mestre  
www.amosedizioni.it – info@amosedizioni.it

© Juan Benet, 1967 and Heirs of Juan Benet for the novel  
© Juan Benet, 1974 and Heirs of Juan Benet for the preface  
titolo originale: *Volverás a Región*  
traduzione: © Sebastiano Gatto (con la collaborazione di  
Piero Dal Bon)  
postfazione: © Elide Pittarello  
foto in copertina: © Lorenzo De Nobili

ISBN 978-88-87670-44-8

I edizione: aprile 2015

stampa: D'ESTE grafica & stampa, Venezia

stampato nel mese di aprile 2015

collana: Highway 61

numero collana: 6

*Juan Benet: «Scrivo perché non so esporre le cose»*, di Elide Pittarello è tratto da *La trama nel romanzo del '900*, a cura di Luca Pietromarchi, Bulzoni Editore, 2002.

La collana Highway 61 ha vinto il premio IMPRESSUM VENETIIS A.D. 2014 – Sezione B, per la “migliore collana cartacea, per i contenuti culturali e lo sforzo di continuità da essa rappresentato”.

Juan Benet

---

**Ritornerai a Región**

AMOS EDIZIONI

Elide Pittarello

*Juan Benet:*  
*«Scrivo perché non so esporre le cose»*

## Dalla storia al romanzo

Poco noto al pubblico italiano, Juan Benet (Madrid, 1927-1993) rappresenta un caso unico nel panorama letterario del '900 spagnolo. Senza precursori né epigoni, questo autore dominava due tipi di saperi contrapposti. Come ingegnere civile costruì importanti opere pubbliche e come umanista coltivò intensamente sia la scrittura creativa che quella saggistica. Amava molto la musica, che considerava la più perfetta delle arti, e si diletta di pittura.

Radicale antifranchista, nel campo dell'estetica Juan Benet non ebbe alcuna indulgenza verso le buone intenzioni dei suoi amici marxisti. Disdegnava le avanguardie, ma detestava soprattutto il realismo, di qualsiasi epoca e specie. E tuttavia la sua narrativa affronta un tema storico per eccellenza: la guerra civile che nel XX secolo segnò tragicamente il destino del suo paese e la sua stessa vita. A pochi giorni dal 18 luglio del 1936, suo padre venne ucciso, ma per volontà della madre Juan Benet ne venne informato solo a guerra finita. Sempre evasivo quando si trattava della sua biografia, l'autore rilasciava in proposito scarse dichiarazioni, del tipo:

«Vissi la guerra fra i 9 e i 12 anni, epoca molto significativa, molto plastica, in cui si impara molto: entra tutto dagli occhi e resta in forma definitiva. Mi toccò vivere in tutti e due i bandi a causa di vicissitudini familiari...»<sup>1</sup>.

Centinaia di migliaia di morti e di esiliati, quasi quarant'anni di dittatura: oltre alle conseguenze individuali, queste le conseguenze collettive di un evento che è il referente di vari racconti e di tutti i romanzi di Juan Benet, ad eccezione dell'ultimo<sup>2</sup>. Ma a nessuno verrebbe in mente di definirli romanzi storici, nemmeno da un punto di vista postmoderno. Non solo manca l'intenzione di innestare, in modo più o meno verosimile, parti immaginarie in uno spaccato di realtà nota, ma quasi non si nominano i protagonisti politici, le battaglie significative, le date cruciali. Sporadico anche il rovello metadiscorsivo che, nel '900, ha caratterizzato in modo plateale tante polemiche riscritture della storia in chiave romanzesca<sup>3</sup>.

Juan Benet preferisce invece polverizzare le corrispondenze fra *res gestae* e *historia rerum gestarum*, assemblando voci incongruenti che, contro ogni effetto di verosimiglianza mimetica, significano anche per ciò che non dicono<sup>4</sup>. Tale *bricolage* enunciativo comporta squarci referenziali e lacerazioni epistemologiche che turbano profondamente il significato del racconto letterario, tanto più se questo è basato sulla storia, che è già una costruzione discorsiva del passato. Ma era proprio quanto Juan Benet si proponeva di ottenere, combinando strategie narrative

diverse per disgregare senza alcuna intenzione di ricostruire<sup>5</sup>. Tutte insieme mirano infatti a rappresentare campionate di incompetenza diegetica. È un difetto che l'autore empirico attribuisce di proposito non solo ai personaggi dei suoi romanzi, ma anche ai narratori onniscienti laddove esistano, e perfino a se stesso. Disse un giorno in una intervista concessa con l'abituale atteggiamento provocatorio: «Perché diavolo il narratore deve sapere tutto ciò che narra?»<sup>6</sup>.

Per essere libero da ogni positivismo, l'autore si inventò anche un proprio territorio, topograficamente marginale, in cui contrappose due minuscoli centri urbani: Región, schierato dalla parte legittima dei repubblicani, e Macerta, allineato con la parte ribelle dei nazionalisti. Una guerra civile – che ha per obiettivo la conquista dello Stato – si combatte, infatti, laddove ci sia una città da conquistare<sup>7</sup>. Con una localizzazione che non ammette verifiche né falsificazioni, l'intero conflitto fratricida che per tre anni coinvolse tutta la Spagna e molti paesi dell'Occidente viene dunque ridotto a qualche scontro sporadico, in un'aspra e remota zona montuosa. Una simile a quella che, nella realtà, Juan Benet modificava con successo, grazie ai suoi interventi di ingegnere. Ma questa, frutto della sua immaginazione, ha invece una natura così ostile e possente da far fallire ogni tentativo di modernizzazione tecnologica. Chi vi abita è solo un superstite. Miniere abbandonate, campi rinsecchiti, villaggi in gran parte deserti, due cittadine fantasma: i guasti della civiltà in declino finiscono

per somigliare alle rozzezze di un insediamento primordiale. Nella cronologia si insinua una dimensione temporale estranea agli affanni di chi altrove insegue il progresso.

In un luogo tanto arcaico perché fortemente decaduto, anche l'azione bellica si sviluppa secondo un calendario anacronistico, con prospettive e aspettative molto diverse da quelle che tutti conoscono. Il minuscolo conflitto raccontato da Juan Benet non è sospeso in quello strato vaporoso che, secondo Nietzsche, fa germinare vitalisticamente la storia futura<sup>8</sup>; piuttosto esso giace «dormiente nella foresta del *non-événementiel*»<sup>9</sup>. I fatti che lo riguardano non sono eventi, poiché esulano da intrecci referenziali già documentati e concettualizzati<sup>10</sup>. Una oscura relazione fra obiettivi spuri e mezzi improvvisati rende la guerra civile di Región trascurabile e inefficace.

## Cosa resta alla letteratura

Tale scelta da parte dell'autore è consapevolmente legata allo stato del sapere contemporaneo. Una volta riconosciute le funzioni egemoni del pensiero scientifico nelle sue varie e sempre più estese applicazioni tecnologico-scientifiche, Juan Benet era convinto che alla letteratura rimanesse un campo più ristretto che in passato, ma anche più inventivo. Tramontata l'idea di una filosofia generale della storia, ridotta la verità a prodotto condiviso della volontà di potenza, assimilata la teoria della conoscenza

alla teoria dell'azione, per Juan Benet anche la macchina tradizionale della diegesi doveva essere archiviata. Il romanziere del '900 non sarebbe più stato un demiurgo. E dunque, a partire da questo rifiuto del ruolo di agente o motore supremo dell'opera d'arte da inventare come un tutto compiuto, Juan Benet decide di rendere le proprie creazioni inspiegabili. Disattende il principio di causalità e occulta ogni intenzione teleologica<sup>11</sup>, nel rispetto di quello che egli stesso definì un imperativo cartesiano, e cioè che «la letteratura non sarà mai scienza. Non deve essere informativa»<sup>12</sup>.

Ne dette prova applicando il suo piano decostruttivo a una materia di cui in Spagna tutti erano a conoscenza e che segnò il fallimento della politica, ma non solo. La guerra civile, che Platone definì «la più dura di tutte le guerre»<sup>13</sup>, è stata un evento storico di una violenza così radicale da far precipitare i valori e le categorie di giudizio di un secolo che si era già aperto all'insegna della crisi<sup>14</sup>. Non a caso, delle innumerevoli interpretazioni che si sono accavallate dalla fine del conflitto a oggi, nessuna è apparsa soddisfacente e meno che mai esaustiva. Anzi, scriveva l'autore:

«Aveva ragione il generale Duval, la guerra civile tende a diventare inintelligibile. La hegeliana marcia dello spirito e della ragione lungo il corso della storia è dimostrabile solo quando è la ragione – e una ragione palmare e scritta – ciò che muove i muscoli del maratoneta. Quando

li muovono impulsi occulti – come l'avarizia, l'incompetenza, l'ambizione, la mancanza di coraggio – tende a diventare inintelligibile e dunque investigabile. Si potrebbe dire, tardivamente e inutilmente investigabile»<sup>15</sup>.

Nel suo insieme, quel conflitto già molto verbalizzato sembra irriducibile a un tipo di discorso univoco, perché ha sconvolto tutta la gerarchia delle relazioni che fondano la conoscenza e orientano la condotta degli uomini: dai principi dello Stato ai legami personali più elementari. Come ricordava Juan Benet per esperienza diretta, la guerra civile spagnola aveva reso nemici non solo i cittadini dello stesso paese, ma spesso anche i membri di una stessa famiglia. Una follia incontenibile che dette avvio a brutali forme di abiura, sconfessione e tradimento.

Oltrepassata ogni legge o misura che distingue la civiltà dal suo contrario, nello scenario insensato della guerra civile la morte irrompe allora come crudeltà incomprensibile e irreparabile. È questa la materia del tragico per eccellenza e lo scrittore spagnolo ne fece il tema ricorrente della sua narrativa, con la precisa intenzione di non spiegare e di non generalizzare. Da romanziere voleva dire proprio ciò che è interdetto a qualunque scienza, perché tracciò nel fenomeno inconoscibile della morte lo spartiacque fra la letteratura e tutto il resto del sapere nato con il logos. La ragione che, con la selezione operata dai suoi quadri concettuali, pone in anticipo ciò che finge di domandare, è inadatta a operare su ciò che esula, per principio,

dal campo delle sue applicazioni. Mentre il discorso della scienza si preoccupa di trasmettere la memoria dell'uomo attraverso idee durature e comuni, per Juan Benet il discorso della letteratura deve invece guardare agli aspetti effimeri e accessori della vita:

«Ciò che è trasmissibile e comune conta poco per lei e il suo tema preferito è tutto quello che muore con il soggetto specifico della sua narrazione e che, di conseguenza, non si ripeterà più. Non solo trae il massimo vantaggio dalla morte, ma senza la condizione della finitezza il soggetto sarebbe così poco interessante da lasciarla senza oggetto, priva della funzione memorialistica. Così dunque la morte è la frontiera che separa la letteratura dal pensiero; una frontiera e una valvola»<sup>16</sup>.

Prendendo come termine di confronto e di esclusione tutto ciò che forma l'organizzazione concettuale della *doxa*, la letteratura seziona altrimenti il continuum dell'esperienza, inventando un racconto figurato, impreciso e reticente. Ne risultano testi fatti di scarti e ritagli che, per la loro costitutiva ambiguità, danno il colpo di grazia alla tradizione epica occidentale, con il suo corollario di norme esemplari che tanta importanza hanno avuto nella formazione del romanzo. Il congedo dalla ragione, infatti, comporta anche il naufragio della morale. Al contrario di Hegel che ricavava dall'azione rappresentata artisticamente l'identità dell'eroe, sempre legata a un ideale socialmen-

te utile, Juan Benet volge lo sguardo al mondo della materia, riservando alla letteratura il compito di narrare ciò che di ogni individuo si perde per il solo fatto di essere vivo:

«Dell'eroe preferisce segnalare gli occhi grigi, i modi delicati, la nostalgia di un'esistenza più innocente. Forse i fatti che fondarono la sua gloria sono ciò che meno interessa. Indubbiamente tali fatti – registrati da una memoria immortale – sono sorti in seguito a certe circostanze e a certe condizioni che, marchiate dall'effimero, nessuno salvo il poeta si preoccuperà di rendere eterne. Per questo il suo è uno sforzo supplementare, una selezione di ciò che non si è notato, un interesse per l'accessorio, un'attenzione verso oggetti diversi da quelli della storia e – soprattutto – l'artificio con cui l'uomo più consapevole, incapace di sottrarsi al mondo dell'errore e della finitezza, elude la tentazione della verità mediante la sottomissione a ciò che muore»<sup>17</sup>.

Spazzata via la questione della verità, perfino nell'accezione pragmatica del nostro tempo, si scolora anche la volontà di potenza indispensabile ad abitare la terra. A Juan Benet interessa non la vita attiva, ma la contemplazione oltremondana, perché il suo orizzonte metafisico è determinato dall'enigma del transito. Accelerato e anticipato dalla catastrofe della guerra civile, il fenomeno della morte, di fronte alla quale non ci sono che vinti, segna l'angosciosa congiunzione/disgiunzione fra ciò che appare e

ciò che non ha evidenza. Nasce qui, ai confini del sacro che è fondamentalemente silenzio, il suo testo letterario: presso la frontiera dell'essere che si definisce in quanto limite o carenza<sup>18</sup> e di cui non si può dire che attraverso affabulazioni senza fondamento.

Se già la storia, osservava Paul Veyne, «può permettersi di essere lacunosa *de jure*. La verità è che essa non è un tessuto, e non ha ordito alcuno»<sup>19</sup>, non sorprende che la narrativa di Juan Benet, che parte dalla storia solo come evidenza oggettiva di avvenimenti da smontare, appaia una sorta di *vanitas* sfilacciata e imprevedibile. Aggiungeva l'autore che «l'arte letteraria non pretende in nessun momento di separarsi dal destino dell'uomo; non pretende di conoscerlo, nel senso scientifico»<sup>20</sup>. Solidale con una natura che tragicamente non cessa di fare e disfare, la parola letteraria narra le derive paradossali della creatura abbandonata<sup>21</sup>.

Per questo i suoi romanzi, pieni di viaggiatori che subiscono ogni genere di scacchi, non si svolgono in maniera lineare. La letteratura, diceva l'autore con malizia etimologica, è «diversión», vale a dire un divertimento, un diversivo, ma anche – aggiungiamo, ricordando le accezioni latine di «divertere» e «devertere» – un volgersi altrove. Dal verso o «senso» della ragione si esce divagando.

## Dell'incertezza

L'autore cominciò a rendere pubbliche le sue idee sulla letteratura prima ancora di riuscire a dare alle stampe il suo primo romanzo. Nel 1965 pubblicò un'interessante raccolta di riflessioni letterarie, intitolata *La inspiración y el estilo*. Ma se l'editore non glielo avesse impedito, quel libro si sarebbe chiamato *Ensayos de incertidumbre*<sup>22</sup>, dove la parola «ensayo» è da intendere anche nell'accezione significativa di prova o tentativo. E quanto all'incertezza, egli disse: «Non è soltanto una parola che mi piace molto, è uno stato che mi si addice»<sup>23</sup>.

Ne fece pure una poetica il cui manifesto è cifrato nei titoli della sua prima produzione narrativa. Chiamò una raccolta di racconti, stampata a sue spese nel 1961 e a lungo ignorata dalla critica, *Nunca llegarás a nada*, dal primo testo che la compone. Il protagonista è un ragazzo svogliato che attraversa a caso l'Europa, esponendosi a esperienze occasionali, anche amorose. Non ne ricava alcun profitto, come sancisce quel titolo perentorio che declina al futuro la previsione di un insuccesso assoluto. La meta negata è il segno di un deterioramento irrimediabile: non arrivare o non concludere o non trasmettere mai niente significa transitare senza riscatto dal nulla al nulla. È la prima rappresentazione narrativa di un nichilismo che sarebbe poi stato proposto in molte varianti.

Questa struttura sintattica che aristotelicamente rappresenta il tempo come movimento nello spazio, è ripresa

anche nel titolo del romanzo di fondazione di Juan Benet, un'opera cruciale nella storia della sua produzione e nel panorama letterario del '900 spagnolo: si tratta di *Volverás a Región (Ritornerei a Región)* (1967)<sup>24</sup>, la cui versione giovanile nessuno volle pubblicare. Si intitolava allora *El guarda*, dal protagonista rappresentato *in absentia* come una congettura<sup>25</sup>. Era il guardiano per antonomasia, un soggetto tanto importante da essere indicato, con il dovuto rilievo grammaticale, solo dall'articolo determinativo e dal nome.

Per otto anni, nel corso dei tanti viaggi fatti nelle zone impervie delle montagne spagnole in veste di ingegnere, il minaccioso personaggio del guardiano continuò a configurarsi nella immaginazione di Juan Benet come il fondatore della lugubre dinastia che derivava il suo potere dal timore altrui<sup>26</sup>. Intanto il romanzo fu riscritto (o meglio: reinventato) tra il 1962 e il 1964, mentre l'autore stava dirigendo i lavori di costruzione della diga di Porma che ora gli è dedicata. La nuova versione, notevolmente modificata, si chiamò *La vuelta a Región*, ma neanche così ebbe fortuna presso le case editrici. Il titolo mostra comunque un importante cambiamento di prospettiva, poiché ora privilegia la trama minima di una situazione: non più incentrata sul soggetto del guardiano, questa nuova pista inferenziale è formata da un sintagma che comprende nuovamente un articolo determinativo, la nominalizzazione astratta di un movimento a ritroso e un complemento di luogo. Fa dunque la sua comparsa lo spazio di Región.

Nel 1965 Juan Benet procedette a un'ultima stesura e alla scelta del titolo definitivo: *Volverás a Región*. Rispetto all'inizio, il risultato appare molto più complesso. In prima posizione figura adesso il verbo, che l'autore definiva «il cuore di tutto l'organismo della lingua»<sup>27</sup> e dunque, al di là delle più sottili definizioni dei linguisti, «l'unico strumento capace di afferrare in qualche modo il tempo»<sup>28</sup>. La radice lessicale è la stessa ma, confrontata con la scelta precedente, questa ulteriore opzione grammaticale mette in primo piano una relazione dinamica dalle implicazioni semantiche, temporali e modali più articolate (e incerte). Infatti «volver» significa tornare non solo nel senso di girare, lasciare la linea retta o invertire la direzione di marcia per rifare un percorso già compiuto, ma anche riallacciare un discorso lasciato in sospeso o ripensare a qualcosa del passato. Región, poi, indica non solo il nome proprio del ricorrente scenario della guerra civile, ma anche un concetto fenomenologico che rinvia alla connessione degli eventi, ovvero a quei campi della realtà o «regioni» in cui il soggetto si dispiega. Oltre che un toponimo romanzesco, Región può essere qualsiasi altro luogo, vero o fittizio, dell'esperienza. Nella sua costitutiva ambivalenza topologica, il titolo di *Volverás a Región* esprime allora sia l'atto concreto del tornare, che interrompe un cammino intrapreso, sia il ripensamento metaforico, che riprende un argomento interrotto o riflette su un fatto trascorso. Questo doppio senso è un minuscolo esempio degli indecidibili di cui è costellata la narrativa di Juan Benet, che così amava

rappresentare il dissidio fra l'esistenza e la coscienza. La vita scorre in avanti, ma resta il problema di come ordinare quanto si accumula inavvertitamente lungo la strada. In tal senso, osserva l'autore contestando Hegel, «è lecito rappresentarsi il cammino della filosofia come un ritornare indietro»<sup>29</sup>, anche se questa sorta di inventario gli sembra una vana questione contabile, un principio regolatore che predica l'ordine per l'ordine senza mettere a frutto il patrimonio accumulato<sup>30</sup>.

Ma il titolo di *Volverás a Región* contiene anche altri elementi di incertezza. Il sintagma rappresenta un discorso intersoggettivo decontestualizzato: esiste la polarizzazione pronominale di un tu che presuppone un io, ma non si sa chi dica questa frase, né con quali intenzioni, né a chi sia diretta, né dove e quando essa sia pronunciata. Emittente e destinatario potrebbero essere ovunque. Inoltre, come nel titolo del racconto *Nunca llegarás a nada*, la scelta della forma verbale del futuro coniugato alla seconda persona singolare ha, nella lingua spagnola, un accentuato valore imperativo: così si danno ordini che non possono essere rifiutati. In questo modo, la durata espressa dall'atto del tornare indietro (ovvero la rappresentazione del tempo come moto verso una direzione) manca di un concreto appiglio pragmatico, pur avendo la forza di una predizione inappellabile<sup>31</sup>. Nello svolgimento tripartito del passato-presente-futuro che caratterizza la nostra tradizione culturale, l'inizio del cammino a ritroso è demandato a un momento incalcolabile che sospende sia la

previsione che il compimento dello scopo. Anche la fine del percorso, dunque, resta un'incognita. Siamo perciò molto lontani da una enunciazione di tipo storiografico, dove non sono ammesse le modalità soggettive del pronome tu, né del tempo futuro che, ci ricorda Benveniste, è «un presente proiettato verso l'avvenire»<sup>32</sup>. Anzi, è così che in età remote le divinità dell'Occidente si mettevano in contatto con gli uomini, con quell'asimmetria di dialogo fra cielo e terra che ha sempre dato origine ai miti religiosi<sup>33</sup>. Per esempio, con un futuro alla seconda persona singolare sono stati tradotti in spagnolo i comandamenti biblici. Ma anche qualunque oracolo che esprima una volontà senza fornire una causa potrebbe parlare in modo analogo. Spostata dunque sulla modalità del discorso, la struttura temporale di questo verdetto minaccioso contiene soltanto gli estremi indefiniti del passato e del futuro. Due dimensioni convenzionali e temibili intorno alle quali Juan Benet ha costruito questa rappresentazione antropomorfa:

«Grazie in buona misura alla grammatica l'uomo va a spasso per il mondo portando a braccetto, a destra e sinistra, due fantasmi. E forse perché sono stati generati dal linguaggio non cessano di sussurrare. In quanto enti incorporei il loro linguaggio prediletto è quello del timore, il loro atteggiamento preferito l'ammonizione; e in quanto esseri molto vecchi aprono la bocca solo per esigere; perché oltre tutto sono gemelli, l'uno non dice niente senza

consultare l'altro e si direbbe perfino che siano scontenti di avere bisogno di un accompagnatore corporeo che segretamente disprezzano, rivolgendosi l'un l'altro al di sopra della sua testa per comunicarsi i reciproci vaticini. Come se non bastasse, ad ogni momento stanno cambiando di posizione affinché il viandante, sapendo in astratto che il futuro è in un posto e il passato in quello contrario, non sappia mai veramente chi ha detto l'ultima parola»<sup>34</sup>.

Fin dal titolo, il romanzo *Volverás a Región* si iscrive dunque nel tempo, ma non ha un tempo proprio. In questo nebuloso ritorno annunciato manca il *kairos*, il tempo opportuno e proporzionato in cui il passato prossimo si annoda al presente per operare nell'immediato futuro. Pur stabilendo una continuità spazio-temporale, Juan Benet sottrae la cristallizzazione dell'origine, l'inizio dell'evento come cambiamento già avvenuto, ovvero come rottura di un divenire altrimenti impercettibile. Questo intervallo fra il prima e il dopo, isolato arbitrariamente dal fluire di tutte le cose, è il luogo del racconto quale memoria aperta al futuro. Nella pragmatica dell'azione, ricordare dovrebbe essere ri-accordare in vista di uno scopo, far entrare il proprio vissuto in una narrazione ordinata secondo ragione, per prevedere e decidere quel che conviene fare. Restituito alla zona del sacro, *Volverás a Región* rappresenta invece il passato in un tempo che sta per concludersi.

In una intervista del 1971, l'autore riconosceva che questa sua storia aveva un tono lugubre, che «non è amena

né particolarmente moralista. Non pretende di insegnare niente. L'unica cosa che fa è descrivere la rovina»<sup>35</sup>. All'ingenuo interlocutore che gli domandò subito dopo se avesse avuto un'infanzia sfortunata, lo scrittore rispose: «Non particolarmente sfortunata. Non è questa l'idea principale di descrivere la rovina. L'idea principale è forse quella di misurare il tempo, o magari qualificarlo»<sup>36</sup>. E sul tempo come tema costante di tutte le sue finzioni, aggiunse: «Sì... È un tema che non saprò mai dispiegare. Io continuo a scrivere perché non so esporre le cose»<sup>37</sup>.

### **Alla maniera del mito**

Questa affermazione è ovviamente una civetteria. Con intenti provocatori, Juan Benet era anche solito ripetere che scrivere un romanzo che abbia un argomento è la cosa più facile del mondo, mentre la vera abilità consiste nel farne a meno<sup>38</sup>. Dal suo punto di vista, Cervantes è uno scrittore che ha brillantemente raccolto questa sfida. Dal Chisciotte, infatti, «ha inizio tutta una linea di romanzo che, come direbbe un geologo, si struttura attraverso stampe»<sup>39</sup>. L'immagine è presa dal campo della pittura, che l'autore ha spesso confrontato con la letteratura per valutare i rispettivi modi di configurare il nodo spazio/temporale di una storia. Le due dimensioni sono inseparabili, ma mentre il pittore deve rispettare soprattutto le regole di rappresentazione dello spazio, lo scrittore deve comunque

fare i conti con il passare del tempo. E ciò anche quando egli infranga la progressione lineare del racconto, come è avvenuto soprattutto dalla fine del secolo XIX in poi. L'unico vantaggio, in quest'ultimo caso, è costituito dalla possibilità di sottrarre la storia alla fissità del calendario e di darle una configurazione temporale arbitraria, non consequenziale, incommensurabile, poiché non c'è ordine cronologico che possa contenere una memoria plausibile della vita<sup>40</sup>. È una scelta di stile decisiva per la pratica letteraria dell'incertezza, poiché un romanzo costruito attraverso continui sdoppiamenti di stampe indicava già – secondo Juan Benet – un rifiuto delle immagini coerenti (o significative) del mondo<sup>41</sup>. Spariscono le premesse, le espansioni e le conclusioni delle interpretazioni canoniche. La tecnica della scena pittorica, che introduce nella narrazione ogni genere di fessure, crepe e voragini semantiche, implica ruoli indefinitamente irrisolti, intermittenti e infruttuosi:

«La differenza fra uno stile con vocazione per la stampa e un altro più attento all'argomento salta agli occhi in modo palese perché è in gran misura strutturale, quasi cinematica. Nel primo, composto da una serie di immagini, ognuna delle quali gode di una certa immobilità, si impone la decisiva e tonica influenza di cui il soggetto e i suoi complementi godono nell'orazione. Si tratta, esagerando un po', di una lunga proiezione di immagini immobili, ognuna delle quali si impernia su un soggetto la cui de-

finizione può anche ripetersi ad ogni pagina perché, in un certo senso, cambia ad ogni circostanza. Invece quasi tutta la coesione del secondo canone narrativo è data senza dubbio dall'evoluzione stessa del soggetto che, definito una volta per tutte, si limita a essere presente nelle circostanze»<sup>42</sup>.

La narrazione di quel che si ignora non può inanellarsi come la storia di quel che si fa. Con la metafora spaziale della scena pittorica, che rompe la metafora temporale della concatenazione cronologica, l'autore opera inedite aggregazioni sintagmatiche di elementi tratti da sequenze paradigmatiche già note, introducendo soluzioni di continuità che nessun lavoro inferenziale può colmare. Anche il vuoto o il silenzio del testo manifesta la dissonanza dell'autore con i poteri e i limiti concettuali del sapere tecnologico-scientifico. Volendo invece affrontare il tema della guerra civile da un punto di vista molto soggettivo<sup>43</sup>, vale a dire radicalmente tragico, egli trova in una narrazione di tipo mitico la modalità più adatta a suggerire tutto quanto eccede il canone discorsivo del logos. Come i miti eludono ogni fondazione razionale per salvaguardare una «costanza iconica» che è tanto più incisiva quanto più è slegata da precise circostanze spazio-temporali<sup>44</sup>, così le scene estrapolate di *Volverás a Región* (e di tutti gli altri romanzi) presentano analessi e prolessi che si irradiano in tutte le direzioni, meno in quelle che potrebbero integrare gli avvenimenti compresi fra un'origine e una fine già

date. Nuclei eidetici ripetibili e variabili hanno una durata non soggetta a computi e confutazioni, poiché è omesso di proposito il termine *a quo* e *ad quem* che qualifica gli avvenimenti unici delle storie vere (e di quelle verosimili che le prendono a modello). Sulle spoglie di uno scorrimento storiografico irreversibile, la mitizzazione dell'esperienza compensa la perdita di precisione con la «pregnanza» del racconto, la scena agglutinante, il residuo indimenticabile che ha perso l'origine e non esige compimento<sup>45</sup>. Inutile interrogarsi sul criterio di conservazione o di soppressione dei materiali esistenti, che variamente riaffiorano anziché progredire. I romanzi di Juan Benet funzionano alla maniera dei miti perché, come questi, «non rispondono a domande; le rendono indomandabili»<sup>46</sup>.

Non sorprende allora che la trama intermittente di *Volverás a Región* non abbia né capo né coda, che non sia riassumibile, rotta in tante sequenze giustapposte da non poterne trarre una fabula e neppure un intreccio, sempre legati alla traiettoria dell'azione efficace. Abbondano invece i motivi, minuscole unità di significato «germinali» e «ricorrenti» che rappresentano comunque delle situazioni<sup>47</sup>, una sorta di esche o «tracce epistemologiche»<sup>48</sup> – che spesso riappaiono con varianti, proprio come i nuclei resistenti dei miti. L'autore amava infatti le storie che si possono leggere aprendo una pagina a caso, assaporando frammenti di testo svincolati dalla logica progressiva del racconto. Così concepiva anche la sua letteratura, e per questo presentò *Volverás a Región* come un romanzo che si

fonda su tre elementi eterogenei: il mito del guardiano e del bosco proibito, la dinamica della guerra civile e il caos dei rapporti amorosi<sup>49</sup>. Si tratta di un giudizio razionale del tutto disarticolato dalla pratica della scrittura artistica, che invece avvinghia inestricabilmente la dimensione sacra al campo politico e all'ambito sentimentale. Ma Benet, convinto che il discorso critico e il discorso artistico fossero assolutamente incongruenti, amava applicare anche a se stesso l'aporia dell'interpretazione<sup>50</sup>.

Per fare ancora qualche considerazione su questo romanzo così poco ordinato, tanto vale seguire le indicazioni schematiche ma imprecise di Juan Benet. Il guardiano cui si riferisce è Numa, un feroce e anacronistico pastore presente in quasi tutte le sue opere, e il bosco è quello di Mantua. Questo personaggio mitico, inventato fin dalla prima redazione di *Volverás a Región*, è il rovescio dei vigili custodi con cui Platone voleva proteggere l'interno della *polis*. Egli sorveglia a occhi chiusi i confini di ciò che è fuori dal logos, un bosco irrazionale in cui nessuno può addentrarsi per cause ormai dimenticate. Così si trasforma «l'indeterminatezza numinosa nella determinatezza nominale»<sup>51</sup>; così si dà al tempo infinito la figura di uno spazio concluso. Quel bosco simbolico, sede dell'ignoto assoluto, attira sempre qualcuno che infrange il divieto e non fa più ritorno, forse ucciso dal guardiano che non si fa vedere, ma si fa sentire. Pur senza prove, questo pensano i pochi abitanti di Región ogni volta che riecheggiano spari che potrebbero provenire dal bosco:

«A Región quasi non si parla di Mantua e del suo singolare guardiano: non si parla di lui in nessun villaggio della pianura, né a Región né a Bocentellas né al Ponte di Doña Cautiva, neppure presso il campanile della chiesa abbandonata de El Salvador quelle poche notti – tre o quattro ogni decade – in cui qualche superstite della zona (meno di trenta abitanti che non si parlano né si salutano e che a malapena si ricordano, riuniti da un comune istinto di sopravvivenza, esagerato dalla solitudine, o da un vecchio rituale di cui si è perso il significato e in cui si rappresentano i misteri della loro predestinazione) si radunano da quelle parti per ascoltare l'eco di alcuni spari che, non si afferma ma si crede, provengono da Mantua. Di sicuro nessuno osa negare l'esistenza dell'uomo, che nessuno ha visto ma che nessuno ha neanche mai potuto vedere e la cui immagine sembra presiedere e proteggere i giorni di decadenza di questa zona abbandonata e rovinata: un vecchio guardiano, astuto e crudele, coperto di lane crude e calzato con sandali di cuoio, dotato del dono dell'ubiquità entro i limiti della proprietà che perlustra giorno e notte ad occhi chiusi»<sup>52</sup>.

È solo un esempio di quello stato di incertezza che propizia la diffusione delle leggende e che, per quanto riguarda la trama di questo romanzo, rende inattuale una chiusura. Il bosco di Mantua è un limite e come tale ha sempre un carattere bifronte, perché deve essere pensato in relazione a ciò che mostra e a ciò che non rivela<sup>53</sup>. Il

bosco di Mantua e altre manifestazioni della natura titanica di Región (rappresentata da sprezzanti prosopopee di monti, vallate e deserti) ricordano continuamente il limite dell'uomo, la sua breve durata nell'incommensurabile divenire dell'universo.

Su questo sfondo minaccioso e ormai fuori dalla storia, anche i segni che lascia una guerra civile – secondo motivo o elemento eterogeneo del romanzo, indicato dall'autore – oltrepassano di molto il terreno della politica. La guerra civile, si dice in più punti del romanzo, ha sempre un carattere personale, fino al punto da disattendere il suo principale obiettivo, che è l'annientamento dell'avversario. A Región, città di fede repubblicana, si combatte invece con deliberati propositi autodistruttivi:

«In verità, se non esisteva più una fiducia nel futuro né un attaccamento alla terra né una vera fede nelle idee, perché non tornare al terreno dell'odio? Solo dalla sconfitta poteva sorgere qualcosa di nuovo; non è stato così, ma ciò non toglie niente al fatto che fosse la migliore ragione per fare la guerra: poterla perdere»<sup>54</sup>.

Questa rinuncia ad affermarsi sull'altro è un'apertura ontologica alla potenza indeterminata del negativo, un'estrema aspirazione del soggetto a «*non essere in alcun modo (positivamente) determinato*»<sup>55</sup>. Ma a Región nessun progetto si compie, perché anche una volontà di disfatta implica un desiderio di successo<sup>56</sup>. Qui i soggetti, in quanto

costitutivamente tragici, sono schiantati dalla permanente contraddizione del danno che da un lato provocano e dall'altro è inviato a loro insaputa. Sbagliano perché patiscono e patiscono perché sbagliano, ma l'origine del male è sempre ambigua, come incerta è la loro responsabilità<sup>57</sup>.

Si veda l'esempio di Marré Gamallo, presa in ostaggio dai repubblicani durante il conflitto. Era la figlia del comandante delle truppe nazionaliste di Macerta: una ingenua ragazza, orfana di madre, appena uscita da un collegio di suore. Ma durante la prigionia, Marré Gamallo vive una breve e ardente storia d'amore con un soldato repubblicano, cioè con un nemico. Poi l'amante la lascia per tornare a combattere e la giovane donna perde subito dopo anche il padre, che muore in battaglia. Polemos, Eros e Thanatos concorrono a formare un'esperienza insostenibile. Tornata a Región dopo molti anni per parlarne con il dottor Sebastián, la donna ricorda come la guerra civile abbia rappresentato per lei il momento della perdizione:

«Non mi accorsi di quella guerra se non quando già stava finendo. Un po' tardi, in poco più di una settimana, né patii tutte le conseguenze: un padre morto, un amante scomparso, un'educazione in frantumi, una conoscenza dell'amore che mi rendeva incapace di qualsiasi futuro»<sup>58</sup>.

Marré Gamallo fa propria quella guerra solo per quanto l'aveva resa significativa *a un certo punto* del suo vissuto

conflittuale, che non si risolve e resta dunque straziante. Ed è così per tutti i personaggi del romanzo, coinvolti nella lotta politica per eventi che nessun racconto storiografico potrebbe mai accogliere. Rispetto all'azione, né i soggetti né gli oggetti sono mai circoscrivibili. Si sa che la guerra civile durò dal 1936 al 1939: ma Marré Gamallo se ne accorge solo quando sta per finire, mentre il dottor Sebastián ne subisce le conseguenze prima ancora che sia cominciata. Nel suo caso, la guerra civile legittimerà a posteriori inimicizie precedenti, di carattere privato. Si era infatti innamorato della fidanzata del padre di Marré Gamallo, il futuro comandante delle truppe nazionaliste di Macerta, che passava le serate al casinò, assorbito da rabbiose partite di carte. È allora che il dottor Sebastián concerta con l'amante clandestina una fuga d'amore che non avrà mai luogo. La donna diserta l'appuntamento e sparisce con un terzo uomo, rivale di gioco del militare. Accecato dal furore che obnubila la ragione e fa commettere errori, il dottor Sebastián sposa e lascia quello stesso giorno una ragazza modesta. Relegata in casa della suocera, per tutta la vita l'ignara moglie del dottor Sebastián aspetterà di iniziare la sua vita matrimoniale. Morirà invece vergine e anche questa è un'epifania del tragico.

A Región tutti subiscono e infliggono mali di cui non sanno rendere conto. Tutti sono colpevoli di volere incoerentemente ciò che non devono, attirando quell'incontrollabile rovina che la guerra civile manifesta ma non determina<sup>59</sup>. Questa decadenza generalizzata non si con-

figura come una crisi, ma come una transizione di durata incalcolabile<sup>60</sup>.

Recisi i suoi legami affettivi, il dottor Sebastián si ritira senza pace in una casa sgangherata di Región. È la stessa in cui riceve, anni dopo, Marré Gamallo e dove ospita un malato di mente che aveva perso la ragione da bambino. La follia di quest'altro personaggio si deve, ancora una volta, a un abbandono inspiegabile, successo durante la guerra: la madre era partita all'improvviso, promettendogli di tornare l'indomani. Invece gli anni erano passati e della donna non si era saputo più nulla.

Gli esempi potrebbero continuare. Región è uno scenario di traumi brucianti, in cui gli eventi, fluidi e inclassificabili, emergono nell'ambito equivoco della passione che è l'«affanno originario»<sup>61</sup>, mentre la ragione è un nascondiglio che l'uomo «si è fabbricato per occultarsi il suo stesso demone»<sup>62</sup>. Iscritta nel soma come spreco di energia, la passione avvelena l'azione e condensa il tempo intorno a un vissuto doloroso che non potrà mai passare e dunque tradursi in un racconto cronologico. Più volte ricordati sulla spinta di involontari fenomeni percettivi, i dissidi biografici dei personaggi non sopportano la struttura di una trama, perché ritornano confusamente alla memoria come se fossero appena accaduti. Sono avvenimenti rappresentati (ovvero resi presenti) «con il potere ossessionato della ripetizione»<sup>63</sup>. Poiché si continua a patire, la parola ricorda a tratti, si inceppa, declina: senza la presa di distanza del pensiero, non c'è infatti

conoscenza né costituzione linguistica di soggetti in relazione prospettica con gli oggetti<sup>64</sup>. In un racconto tanto frammentato, anche la consueta gerarchia dei livelli diegetici scompare: nell'erranza emotiva delle associazioni sensibili, le varianti del discorso lacunoso del narratore onnisciente (che allora onnisciente non è) si sommano arbitrariamente alle varianti dei discorsi lacunosi dei personaggi, producendo un testo sfuggente che evoca senza posa e senza costruito.

### Senza fine

In *Volverás a Región* la dimensione del tempo emerge solo a causa del dolore. Non è cronologica, ma episodica, scandita dalle sofferenze dei personaggi coinvolti in conflitti assoluti e dunque tragici<sup>65</sup>. Il tempo di questo dolore agonico è sempre originario, poiché anticipa o rende presente la morte, nonostante le varie forme di resistenza:

«Il tempo affiora solo nella disgrazia e così la memoria è solo il registro del dolore. Sa parlare solo del destino, non di ciò che l'uomo deve essere, ma di quanto diverso sarà da ciò che pretende di essere. Per questo non esiste il futuro e di tutto il presente solo una parte infinitesimale non è passato; è ciò che non è stato. Per questo può essere solo ciò che la sua immaginazione non ha previsto»<sup>66</sup>.

Come al solito Juan Benet designa l'inconoscibile per negazione delle categorie più consolidate. Non inventa nomi nuovi; usa quelli vecchi, svuotandoli delle valenze semantiche tradizionali. E infatti la parola «destino» non richiama alcun ordine ontologico, perché niente afferma e niente nega intorno all'essere. Non rinvia ad alcuna tradizione ermetica, ad alcun antecedente ignoto e necessario che toglierebbe all'uomo il potere di determinare la propria esistenza. Il destino in *Volverás a Región* designa, piuttosto, una carenza predittiva di ordine epistemologico rispetto a una *physis* che si rinnova distruggendo, che è cioè tragica nel suo incessante e imprevedibile scontro fra vita e morte. Niente può contrastare il destino, che per Juan Benet indica soltanto il fallimento di ogni cautela immaginativa, sia essa razionale o superstiziosa. Da questo punto di vista, la fine dei due personaggi principali è emblematica.

Di Marré Gamallo, inutilmente tornata a Región, non si sa cosa succeda. Se ne va all'improvviso com'era venuta, con la differenza che ora prende l'opposta direzione del bosco di Mantua. Nessuno vede chiaramente quale strada imbocchi la sua auto: si può solo constatare l'affievolirsi del suono del motore e il successivo echeggiare degli spari. Il tempo della donna, apparentemente concluso, è messo a confronto con il tempo incalcolabile di Numa. La situazione mitologica, analoga a quella d'apertura, sembra chiudere il romanzo in una trama circolare che, sebbene estranea all'esistenza degli uomini, sarebbe comunque una

forma d'ordine. Ma, quale figura del tragico, la rovina è immanente e trova modo di manifestarsi attraverso nuove peripezie.

Il passaggio di Marré Gamallo ne è la prova. Come gli altri abitanti di Región che, nell'impossibilità di vedere, usano la facoltà dell'udito per rimpiazzare con congetture sbrigiate gli accertamenti impossibili, anche il malato di mente, che giace legato nella sua stanza chiusa a chiave, scambia la presenza della donna per quella di sua madre. Appena Marré Gamallo parte, il dottor Sebastián cerca di dargli un calmante, ma in un accesso di furia il pazzo lo aggredisce e lo uccide. È questa l'irruzione del destino come apparente gratuità dell'accadere. Quel medico solitario e tormentato trova la propria fine inattesa per mano dell'unico essere indifeso di cui si era preso cura. La violenza del folle sul dottore, scatenata dalla presenza dell'ignara visitatrice, non rappresenta alcuna sanzione certa o chiusura canonica<sup>67</sup>: la morte che ne consegue è solo uno snodo caotico del divenire, un'ulteriore replica della rovina che, con asimmetrico peso, indistintamente si abbatte sui vivi, colpevoli di essere nati.

A questo punto il romanzo si conclude o, meglio, i vari narratori abbandonano il loro compito. L'insieme di storie spezzate non ha alcun suggello (ovvero: alcun senso retrospettivo), rinviato da Juan Benet di romanzo in romanzo. Immettendo infatti Región in un orizzonte tragico, Juan Benet fa precedere il tutto alle parti, usando il processo della rovina – che implica crolli e sfaceli, ma anche residui

e macerie – come figura di un tempo che sembra sempre sul punto di finire e tuttavia non finisce mai. È una ripresa nichilista del mito giudaico-cristiano della caduta, anche se qui l'apocalisse annunciata non coinciderà affatto con la rivelazione della verità. All'uomo è concessa solo la conoscenza della digrazia che addolora e acceca. Nel posto abbandonato dalla ragione e durante l'indocile attesa della morte, la rovina – come una sorta di Moira, che è agente di nessi sconosciuti fra crimine e punizione<sup>68</sup> – distribuisce ai pochi superstiti di Región una parte a sorpresa. Nel criptogramma crudele della *physis* la rovina diventa dunque un meccanismo della narrazione al pari del destino inteso nell'accezione tradizionale<sup>69</sup>, ma a differenza di quello produce solo racconti insensati, perché sempre incompiuti. Se viene meno la figura della fine, il tempo non può essere umanizzato né tradotto nella logica di un racconto<sup>70</sup>.

Per questa sua letteratura tragica, Juan Benet scelse anche un registro grave e solenne, una sintassi sinuosa, un periodare interminabile, convinto che lo stile conciso si addicesse a una lucidità che aveva scartato fin dal primo momento. Continuò invece a perfezionare la sua estetica dell'incertezza in molti altri romanzi, mentre non cessava di documentarsi sui disastri della guerra. Per tutta la vita egli raccolse sistematicamente ogni genere di materiali, con l'intenzione di pubblicare un giorno una sua storia del conflitto, di cui il libriccino apparso dopo la morte di Franco era una sinossi<sup>71</sup>. Alla fine ci rinunciò e non certo

per imperizia di saggista. Continuò invece a occuparsene da romanziere.

Era solito scrivere a mano la prima stesura dei suoi testi e negli ultimi anni aveva più volte detto agli amici, con l'abituale tono sornione: «Attacco al chiodo la penna», quasi si trattasse di un'arma. Ma questa fine annunciata avvenne solo con la sua morte e oggi ci resta, incompiuta, la poderosa tetralogia di *Herrumbrosas lanzas*. Aveva già pubblicato, in momenti diversi, i primi dodici libri, suddivisi in tre tomi. Nel manoscritto che ora possiamo leggere a stampa appaiono soltanto una parte del quindicesimo e frammenti del sedicesimo libro. Non sappiamo se queste lacune corrispondano a una deliberata volontà di consegnarci così, con vistosi salti anche di ordine strutturale, il suo incompleto *puzzle* di Región. La storia si interrompe su una frase appena iniziata e con un mozzicone di parola. Il non-finito di Juan Benet è «mis-»<sup>72</sup>, una sillaba di tre lettere seguita da un trattino. Probabilmente, secondo il contesto, la parola sarebbe stata «mismo» (stesso), ma non possiamo fare a meno di pensare che così inizia anche «misterio», la soglia sacra di cui favoleggia tutta la sua scrittura.

## Note

1. J. BENET, *Autorretrato*, in *Cartografía personal*, cuatro ediciones, Valladolid 1998, p. 218. (La traduzione di tutte le citazioni relative all'autore è mia).
2. Cfr. J. BENET, *El caballero de Sajonia*, Planeta, Barcelona 1991. Quest'opera doveva essere in origine una biografia di Lutero, ma l'autore poi la trasformò in un romanzo. Per la lunga lista delle opere di Juan Benet, cfr. la bibliografia che completa il saggio di F. G. PÉREZ, *Una meditacion sobre Juan Benet*, Alfaguara, Madrid 1998, pp. 265-269.
3. Cfr. L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London 1996.
4. Su questa enunciazione reticente, cfr. C. MURCIA, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, Nathan, Paris 1988, pp. 118-119.
5. Il *bricolage*, invece, di norma dovrebbe comportare una redistribuzione delle funzioni in vista di una nuova armonia delle parti. Osserva F. MORETTI, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994, p. 20: «*Bricolage* [...] e rifunzionalizzazione. Il primo, è un concetto *macro*-strutturale: descrive come funziona un testo nel suo insieme. Il secondo è un concetto *micro*-strutturale: descrive quel che succede alle componenti elementari di un'opera. Tra micro e macro, tuttavia c'è in questo caso un profondo bisogno d'intesa. La rifunzionalizzazione può avvenire solo in una struttura elastica, che sappia assorbire la novità senza disgregarsi: il *bricolage*, per parte sua, esige dei "pezzi" versatili, capaci di aggiungere una nuova

funzione a quella originaria. È un circolo, in cui le parti e il tutto si presuppongono e si sorreggono a vicenda».

6. J. BENET, *Entre ironía y autodestrucción*, in *Cartografía personal*, cit., p. 30.

7. J. BENET, *Tres fechas. Sobre la estrategia en la guerra civil*, in *La sombra de la guerra civil. Escritos sobre la guerra civil española*, Taurus, Madrid 1999, pp. 137-138.

8. Cfr. F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1977, p. 11.

9. P. VEYNE, *Come si scrive la storia*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 44.

10. Cfr. M. MOREY, *El orden de los acontecimientos. Sobre el saber narrativo*, Ediciones Península, Barcelona 1988, pp. 40-41.

11. Afferma P. RICOEUR, *La semantica dell'azione. Discorso e azione*, Jaca Book, Milano 1986, p. 128: «Invero c'è un legame tra la domanda "chi ha fatto ciò?" e la domanda "perché?". La prima richiede una risposta della forma "è lui che l'ha fatto" e la seconda una risposta della forma "perché..."».

12. J. BENET, *Entre ironía y autodestrucción*, cit., p. 30.

13. PLATONE, *Leggi*, I, 629, 630.

14. Ricorda U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 63: «Il gesto della ragione è violento, perché dire che questo è questo e non altro, dire che il cavallo è il cavallo e non l'istinto, il desiderio, l'impeto, la fedeltà, il sacrificio, la morte, è una decisione, non una verità. Ma la violenza della ragione è ciò che ha consentito all'uomo di sottrarsi a quella violenza maggiore che è il mancato riconoscimento delle differenze, per cui il padre non è riconosciuto come padre, la madre come madre, il figlio come figlio, con conseguente oscillazione dei significati che

la ragione umana ha faticosamente costruito per orientarsi nel mondo».

15. J. BENET, *Tres fechas. Sobre la estrategia en la guerra civil*, cit., p. 170.

16. J. BENET, *La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad*, in *Del pozo y del numa*, La Gaya Ciencia, Barcelona 1975, p. 25.

17. Ivi, p. 28.

18. Scrive E. TRÍAS, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona 1991, p. 342: «Manca qualcosa a ciò che è di frontiera perché manca qualcosa allo stesso *limes* (altrimenti non sarebbe ciò che “limite” designa, bensì un essere assoluto e completo, intero e “sistematico”, o “infinito”). E questa mancanza propria dell’essere che è *limes* si evidenzia nella doppia determinazione di un doppio circolo o confine, il circolo dell’apparire (abitato dai vivi) e il circolo ermetico (dove ripiegano coloro che mancano, o gli infinitamente morti)».

19. P. VEYNE, *Come si scrive la storia*, cit., pp. 34-35.

20. J. BENET, *La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad*, cit., p. 30.

21. «L’abbandono non è il nulla. L’essere è ciò che resta prima del nulla, e prima della potenza del negativo. [...] Essere abbandonato, significa restare senza custodia e senza calcolo. L’essere non conosce più salvaguardia, neppure in una dissoluzione o in una lacerazione, neppure in un’eclissi o in un oblio» (J.-L. NANCY, *L’essere abbandonato*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 12).

22. Cfr. J. BENET, *Prólogo a Sobre la incertidumbre*, Ariel, Barcelona 1982, p. 8.

23. *Ibidem*.

24. J. BENET, *Volverás a Región*, Destino, Barcelona 1967.

Ed. utilizzata: 1981.

25. Cfr. J. BENET, *Prólogo a la segunda edición di Volverás a Región*, Alianza, Madrid 1974, p. 7.

26. Ivi, p. 9.

27. J. BENET, *El angel del Señor abandona a Tobías*, La Gaya Ciencia, Barcelona 1976, p. 131.

28. Ivi, p. 133.

29. Ivi, p. 32.

30. Cfr. *ibidem*.

31. Su questo uso del futuro, cfr. F. MATTE BON, *Gramática comunicativa del español*, Difusión, Madrid 1992, t. I, pp. 37-38.

32. É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 291.

33. Cfr. E. LYNCH, *La lección de Sheherazade*, Anagrama, Barcelona 1987, p. 33.

34. J. BENET, *El angel del Señor abandona a Tobías*, cit., pp. 99-100.

35. J. BENET, *El azar*, in *Cartografía personal*, cit., p. 68.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

38. F. GARCIA PÉREZ, *Una meditación sobre Juan Benet*, cit., n. 149, p. 310.

39. J. BENET, *La inspiración y el estilo*, Seix Barral, Barcelona 1982, p. 151.

40. Cfr. J. BENET, *¿Se sentó la duquesa a la derecha de don Quijote?*, in *En ciernes*, Taurus, Madrid 1976, pp. 16-17.

41. Cfr. J. BENET, *La inspiración y el estilo*, cit., p. 150.

42. Ivi, p. 153.

43. Si tratta di quel tipo di tema, poco adattabile a griglie funzionalistiche, che conserva un alto grado di «vibrazioni di

vissuto» cui fa ampio riferimento C. SEGRE, *Tema/Motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 355.

44. «La costanza iconica è l'elemento più caratteristico nella descrizione dei miti. La costanza del suo nucleo essenziale fa sì che il mito possa comparire, come un'inclusione erratica, anche nel contesto di tradizioni eterogenee. Il predicato descrittivo della costanza iconica è soltanto un altro modo di esprimere ciò che nel mito impressionava i Greci: quella che essi consideravano la sua antichità arcaica. La grande stabilità del mito assicura la sua diffusione nello spazio e nel tempo, la sua indipendenza dalle circostanze del luogo e dell'epoca. Il greco *mython mytheistai* vuol dire raccontare una storia non datata e non databile, cioè non localizzabile in una cronaca; ma una storia che compensa questa mancanza con il fatto di essere in sé stessa significativa» (H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 189).

45. Cfr. *ivi*, p. 194 e 141 rispettivamente.

46. *Ivi*, p. 165.

47. Cfr. C. SEGRE, *Tema/Motivo*, *cit.*, p. 340.

48. *Ivi*, p. 355.

49. Cfr. J. BENET, *Prólogo a la segunda edición di Volverás a Región*, *cit.*, p. 9.

50. Cfr. E. PITTARELLO, *Juan Benet finge ordenar sus cuentos*, in J. M. POZUELO YVANCOS - F. V. GÓMEZ (eds.), *Mundos de ficción*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Universidad de Murcia, 1996, II, pp. 1221-1228; *Idem*, *Sui saperi non dialettici di Juan Benet*, in *Un lume nella notte*. Studi di iberistica dedicati a Giuseppe Bellini, a cura di S. Serafin, Bulzoni, Roma 1997, pp. 235-245.

51. H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, cit., p. 50.
52. J. BENET, *Volverás a Región*, cit., p. 11.
53. E. TRÍAS, *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona 1999, p. 47.
54. J. BENET, *Volverás a Región*, cit., p. 159.
55. M. DONÀ, *Potenza, guerra, potere: lo scacco del vincitore*, in M. C. BIANCHINI (a cura di), *I linguaggi della guerra. La guerra civile spagnola*, Atti del Congresso Internazionale 26-28 novembre 1996, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Studi Anglo-Americani e Ibero-Americani, Unipress, Padova 1999, p. 174.
56. «Non affidiamoci allo scacco, significherebbe aver nostalgia della riuscita» (M. BLANCHOT, *La scrittura del disastro*, SE, Milano 1990, p. 24).
57. «Nella tragedia il male non si configura mai come un *puro inizio*: in qualche modo c'è sempre un antefatto. All'origine di ogni male c'è sempre un altro male che lo precede e lo motiva. L'origine del male resta sempre ambigua nella sua natura di colpa mentre è perfettamente evidente il danno che da tale colpa procede. La tragedia non esclude la responsabilità, ma tuttavia constata che la colpa procede da uno strano accecamento, dove è difficile cogliere quanto sia imputabile all'uomo quanto al dio» (S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1995, 7<sup>a</sup>, p. 77).
58. J. BENET, *Volverás a Región*, cit., p. 159.
59. «Questa la paradossale verità del tragico: che non c'è colpa se non per quanto si abbatte su di noi da una enigmatica trascendenza, ma ciò che si abbatte su di noi è già da sempre in noi ed è da noi oscuramente voluto» (S. GIVONE, *Eros/Ethos*, Einaudi, Torino 2000, p. 77).

60. «La finzione della transizione è il nostro modo di registrare il convincimento che la fine sia più immanente che imminente; riflette la nostra sfiducia nei fini, la nostra diffidenza verso una distribuzione della storia in questa o quella epoca. La nostra stessa epoca non ha niente di positivo, è solo di transizione. Da quando passiamo da una transizione all'altra, possiamo supporre di esistere in una relazione inintelligibile con il passato e in una relazione imprevedibile con il futuro» (F. KERMODE, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1968, pp. 101-102).

61. J. BENET, *Volverás a Región*, cit., p. 138.

62. *Ibidem*.

63. Ivi p. 301.

64. Cfr. G. COLLI, *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano 1989, p. 5-17.

65. «La tragedia è qualcosa di più del semplice soffrire o della stessa esperienza di morte: essa non è la pura consumazione dell'ineluttabile, ma è anche e soprattutto lo scontro con esso, la resistenza, in una parola il *contrasto*. C'è tragedia solamente laddove c'è insanabile dissidio» (S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, cit., p. 36).

66. J. BENET, *Volverás a Región*, cit., pp. 257-258.

67. Secondo Aristotele, nella tragedia «la soluzione esige costantemente un rinvio. La replica prevale sulla chiusura: solo l'artificio chiude il dramma. Dall'orizzonte del tragico è escluso quindi qualsiasi evento che possa essere giustificato da leggi di compensazione: lo scompenso è all'inizio, e ogni compensazione è un enigma, se non un errore» (S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, cit., p. 70).

68. Cfr. E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Uni-

versity of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1971, p. 34.

69. E. LYNCH, *La lección de Sheherazade*, cit., p. 29.

70. Cfr. F. KERMODE, *The Sense of an Ending*, cit., pp. 45-47.

71. J. BENET, *¿Qué fue la guerra civil?*, La Gaya Ciencia, Barcelona 1976.

72. J. BENET, *Herrumbrosas lanzas*, Alfaguara, Madrid 1999, p. 645.