

“La zona milagrosa que abarca el ojo del aparato”. Spettatorialità del sé in *Locura y muerte de Nadie* di Benjamín Jarnés

Rosa SCHIOPPA
Università della Campania “Luigi Vanvitelli”

Riassunto

Il presente contributo aspira a elaborare una lettura critica del capitolo “Las dos muchedumbres” del romanzo *Locura y muerte de Nadie* (1929; 1937), di Benjamín Jarnés (Codo, 1888 - Madrid, 1949). Si intende analizzare il procedimento narrativo dell'autore alla luce delle considerazioni teoriche sviluppate in *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*, una raccolta di saggi di estetica e di critica cinematografica pubblicata dallo stesso Jarnés nel 1936. Obiettivo del lavoro è mostrare in che modo l'elemento cinematografico viene utilizzato per formulare alcune considerazioni sul disorientamento derivante dai mutamenti nella percezione del sé all'inizio del Novecento, nell'ambito della 'metropolizzazione' e della società 'tecnomorfa'.

Parole chiave: Benjamín Jarnés, cinema e letteratura, *prosa nueva*, metropolizzazione, società tecnomorfa.

Abstract

This paper aims to elaborate a critical reading of the chapter “Las dos muchedumbres” of the novel *Locura y muerte de Nadie* (1929; 1937), by Benjamín Jarnés (Codo, 1888 - Madrid, 1949). The intention is to analyze the author's narrative technique in the framework of the theoretical considerations developed in *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*, a collection of essays on aesthetics and film criticism published by Jarnés himself in 1936. The main objective of this work is to show how the cinematographic element is used to formulate some considerations on the disorientation resulting from the changes in the perception of the self at the beginning of the 20th century, in the context of 'metropolization' and the 'technomorphic' society.

Keywords: Benjamín Jarnés, Cinema and Literature, *prosa nueva*, Metropolization, Technomorphic Society.

1. INTRODUZIONE

I primi decenni del XX secolo furono caratterizzati da eventi tumultuosi e profondi cambiamenti, specialmente connessi al riassetto geopolitico globale dopo la fine della Prima Guerra Mondiale. Tali cambiamenti si accompagnavano a trasformazioni rilevanti dell'economia internazionale legate all'avvento del capitalismo

finanziario, che aveva cominciato ad imporsi già alla fine del XIX secolo¹, favorito dalla diffusione di nuove tecniche di produzione basate sulla meccanizzazione e sulla standardizzazione dei processi produttivi –meccanismi resi possibili dall’avvento delle nuove tecnologie. Trasformazioni così importanti nel modo di concepire la produzione e la vita in società si riflessero sulle espressioni artistiche e letterarie del tempo; difatti, l’innovazione estetica dell’inizio del XX secolo non era slegata dalle innovazioni tecnologiche di quegli anni. Tale congiuntura –caratterizzata dagli avanzamenti in ambito scientifico-tecnico, e da nuove riflessioni teoriche sviluppate in ambito filosofico e artistico– in Spagna si era intrecciata con il dibattito sul realismo. Apertosi in particolare alla morte di Galdós nel 1920, il dibattito sembrava spingere i letterati verso la ricerca di nuove forme di espressione, trovando una peculiare declinazione nel romanzo d’avanguardia. In questo senso, nell’introdurre il concetto di *prosa nueva*, Bénédicte Vauthier delinea alcune delle caratteristiche salienti delle opere in prosa – romanzi e biografie– che vennero pubblicate in Spagna sotto l’influenza di questa tendenza innovatrice, connettendole proprio alle scoperte scientifiche di quegli anni e alle innovazioni nel campo del sapere e della cultura:

En la historia y la crítica de la literatura el impacto de estos descubrimientos –que conllevaron una nueva comprensión del tiempo, del sujeto, del espacio, a la que se sumó la pérdida de fe en el progreso que acarrió la conmoción provocada por la Gran Guerra– se suele relacionar con lo que algunos llamaron la “crisis de la novela” (Raimond, 1966; Villanueva, 1977, 2005; Fernández Cifuentes, 1982) y otros Modernismo (Fokkema; Ibsch, 1987; Ródenas de Moya, 1998). Sus manifestaciones temáticas y estilísticas más conocidas (fragmentarismo, pluriperspectivismo, discursividad, vuelta a los mitos o motivos tradicionales, autorreferencialidad, lirismo, hibridismo, concentración espaciotemporal, etc.) fueron objeto de numerosos estudios, siendo la prosa narrativa de Jarnés –asimismo de Pedro Salinas, Francisco Ayala, Antonio Espina, etc.– objeto de atención privilegiada en el ámbito hispánico. (Vauthier, 2021: XXIX)

Il ricco scenario culturale della Spagna dei primi anni Venti fu caratterizzato proprio dalla profonda necessità di rinnovamento dei modelli narrativi e da una posizione di rottura rispetto al principio mimetico-realista che fino a quel momento aveva orientato gli autori di prosa. Tale necessità, alimentata dal proficuo contatto con altri movimenti d’avanguardia europei, si articolava nella ricerca di nuovi paradigmi estetici e narrativi, che potessero comunicare meglio le contraddizioni della realtà contemporanea e dell’uomo moderno. A tal proposito, è particolarmente interessante introdurre le riflessioni che proponiamo con un’osservazione dello scrittore e saggista Antonio Espina, che nel 1920, dalle pagine del settimanale *España* scriveva: “El futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etcétera, son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo” (in Ródenas de Moya, 1997: 20). In particolare, con la locuzione ‘renovación técnica’, l’autore intende fare luce su due aspetti nello specifico: se da una parte possiamo intuire che stia alludendo alla necessità

¹ Per una ricostruzione storico-economica di quegli anni si faccia riferimento a Gerschenkron (1976) e Polanyi (2010).

di cimentarsi nella sperimentazione di nuove tecniche narrative, dall'altra sta rendendo manifesta la connessione esistente tra le nuove scoperte scientifico-tecnologiche e le forme narrative praticate dagli autori della *prosa nueva*. Tale connessione è rimarcata da Víctor Fuentes, che sottolinea come gli autori della nuova narrativa avessero tratto ispirazione da “los descubrimientos científicos, tecnológicos y artísticos de la nueva época” (Fuentes, 1983: 211), e da Marshall Berman, che scrive: “l'arte moderna deve ricreare al suo interno quelle immense trasformazioni della materia e dell'energia che la scienza e la tecnologia moderne –la fisica, l'ottica, la chimica, l'ingegneria– hanno prodotto nel mondo” (2012: 185). È chiaro, dunque, che l'innovazione estetica dell'inizio del XX secolo affonda le radici anche nelle innovazioni tecnologiche di quegli anni, e trova impulso nell'accelerazione dei mutamenti sociali che la fotografia, la radio, i motori, la vita nella metropoli e il cinema avevano comportato.

2. LA NARRATIVA SPAGNOLA D'AVANGUARDIA E IL CONTATTO CON IL CINEMA

Il cinema diventò un elemento della modernità irrinunciabile, poiché rispondeva alla nascita di nuovi bisogni culturali nei principali centri urbani dei primi anni Venti. Nessuno degli intellettuali che animavano la vita culturale di città come Madrid e Barcellona (cuori pulsanti del progetto di rinnovamento artistico e letterario) fu immune alla curiosità che la settima arte² suscitava. Questa fascinazione trovò un impulso sicuramente in Ramón Gómez de la Serna, che “en 1909 [...] sienta las bases de la vanguardia en España” (Macciuci, 2020: 209), ma presto raggiunse una diffusione realmente importante, soprattutto perché, come notano Ramón Buckley e John Crispin, attraverso il cinema l'umanità contemporanea riusciva a scrutare nelle pieghe della nuova realtà urbana (1973: 205). Il nuovo mezzo di espressione divenne una delle principali fonti di ispirazione per il rinnovamento delle forme estetiche a cui poeti e narratori della Generación del '27 miravano; inoltre, alcuni autori, utilizzarono le modalità proprie del linguaggio cinematografico per adattarle al teatro, prendendo le distanze dal teatro borghese ormai in decadenza (Del Pino, 1995: 52). La sensibilità scenica di Federico García Lorca, ad esempio, è fortemente influenzata dalla fotografia e, come ha sottolineato Román Gubern, dal cinema sovietico e dal cinema espressionista tedesco (1999: 312).

Tra letteratura e cinema si stabilì, insomma, un vero e proprio “processo di osmosi e intertestualità” (Morelli, 2021: 99), che spinse i narratori dell'*arte nuevo* (tra gli altri, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Antonio Espina) ad attingere all'immaginario cinematografico come parte dello spirito di rinnovamento estetico e letterario. Inoltre, il cinema si convertì in un argomento estetico di gran interesse, e molti autori contribuirono al dibattito teorico sul ruolo che la settima arte aveva assunto nella società del tempo; in particolare, autori come Fernando Vela, Antonio Marichalar, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala e Benjamín Jarnés dedicarono numerosi articoli

² Il termine “settima arte” fu coniato da Ricciotto Canudo, che nel suo manifesto *La nascita della settima arte* (1921) teorizzò che il cinema avrebbe rappresentato una sintesi di musica e danza, convertendosi in un nuovo mezzo di espressione.

all'analisi della nuova espressione artistica, pubblicati da alcune delle più importanti riviste letterarie del tempo, tra cui la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* e la rivista grafica *Hespérides*.

La diffusione della 'cinematograficità'³, e l'assorbimento delle sue modalità estetiche nell'ambito della nuova narrativa avvenne, come nota Francis Lough, non solo ad un livello strutturale –come pure rilevato in altri studi (Morris, 1980; Del Pino, 1995; Gubern, 2006)– ma anche a livello mimetico⁴ e metaforico⁵ (Lough, 2005: 410). Le ragioni dell'interesse espresso per il cinema dagli intellettuali e narratori dei primi decenni del Secolo Breve sono da ricercarsi nella centralità che le immagini assunsero nella vita quotidiana, grazie soprattutto alle innovazioni tecniche di fine Ottocento, che soddisfacevano la necessità di trovare nuove modalità di rappresentazione del mondo moderno. Ancora Francis Lough sottolinea che la letteratura d'avanguardia, e in particolar modo la narrativa, avevano attinto all'immaginario cinematografico proprio per la centralità che la visualità aveva assunto in quegli anni (2005: 418). Tale centralità era stata favorita dagli avanzamenti tecnici, che avevano consentito un'ampia circolazione prima di immagini stampate, grazie alla litografia, poi di fotografie, e dopo ancora di pellicole in cui era possibile far scorrere immagini in movimento (Benjamin, 2013: 7). Nell'arco di poco tempo era stato realizzato quello che Paul Valery, ripreso da Benjamin nel suo celebre saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, aveva detto in merito alle immagini: “Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano” (Benjamin, 2013: 8).

La centralità dello sguardo e della visualità avevano fatto emergere, inoltre, la necessità di trovare modalità narrative che dessero conto della (nuova) consapevolezza del carattere frammentario della realtà. I frammenti della realtà vengono trasposti nella narrazione secondo un ordine non lineare, tipico delle opere narrative di questo periodo; essi, infatti, vengono raccolti e ricomposti in modo nuovo, presentativo e non descrittivo (Ródenas de Moya, 1997: 42), ispirandosi alle tecniche di montaggio proprie del cinema. La fascinazione che il cinematografo esercitava sugli autori di questi anni si declina, per dirla con Auerbach, in un tentativo di riprodurre nella narrazione la contrazione temporale tipica del mezzo cinematografico (2000: 330), e la connessione tra la narrativa dell'avanguardia spagnola e la 'cinematograficità' è una connessione riconosciuta e rivendicata dagli stessi autori, come mostra un articolo di Antonio Espina del 1928: “Yo no digo que estos procedimientos y otros muchos que de ellos derivan

³ Usiamo questo efficace termine prendendolo in prestito da Sergio Micheli, che lo utilizza in uno studio divulgativo sulla cinematografia in Luigi Pirandello pubblicato su <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-e-la-cinematografita-delle-sue-opere/>.

⁴ È il caso, ad esempio, in cui il cinema viene menzionato nelle opere, oppure è presente come luogo narrativo.

⁵ Questo è il caso in cui la 'cinematograficità' viene utilizzata simbolicamente per rimandare, nel testo letterario, ad un immaginario più ampio.

no hayan sido puestos en práctica en la novela sempiterna. Pero sí afirmo que nunca se manejaron con la diversidad, inventiva y fina conciencia estética con que se ensayan ahora. Gracias a la cinegrafía”⁶.

3. BENJAMÍN JARNÉS E IL CINEMA: ESPERIENZE DI SCRITTURA TRA SAGGISTICA E NARRATIVA

Tra gli autori della narrativa d'avanguardia spicca il nome dell'aragonese Benjamín Jarnés Millán, nato a Codo nel 1888, spesso definito il migliore narratore della Generación del '27 (Ródenas de Moya, 1997: 375). Nonostante l'apporto di Jarnés alla prosa degli anni Venti/Trenta sia stato fondamentale, lo scrittore ha subito negli anni quello che alcuni hanno chiamato un “radical ostracismo” (De Nora, 1989: 82), che lo ha relegato ai margini del canone della letteratura della prima metà del XX secolo.

L'attività letteraria di Benjamín Jarnés diventò assidua a partire dal 1923, anno in cui l'autore si trasferì da Saragozza a Madrid, cominciando una attiva partecipazione alla vita letteraria e culturale della capitale, prendendo parte ad alcune delle più note *tertulias*, e divenendo collaboratore stabile di alcune tra le più importanti riviste letterarie del tempo –tra le altre *Alfar*, *Plural*, *La Gaceta Literaria*, e soprattutto la *Revista de Occidente*. Durante lo stesso periodo, l'autore si dedicò anche alla scrittura di opere narrative e di biografie. Il 1929 rappresentò un anno fondamentale per Jarnés, che pubblicò alcuni dei suoi romanzi cruciali, come *Paula y Paulita*, *Viviana y Merlín*, e soprattutto *Locura y muerte de Nadie*, tra le opere migliori dell'autore. Quest'ultimo romanzo, in particolare, comparve per la prima volta sotto forma di racconto a gennaio del 1928, mentre la sua prima redazione completa fu pubblicata nel 1929. La seconda e definitiva versione del testo, risalente al 1937, verrà pubblicata solo nel 1961, dodici anni dopo la morte di Jarnés.

Come tutti gli altri autori di *prosa nueva*, anche Jarnés ebbe uno spiccato interesse per il cinema. Nel 1933 l'autore infatti firmò il manifesto di GECCI, Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, e nel 1936 pubblica *Cita de ensueños (figuras del cinema)*, raccolta di saggi di estetica e di critica cinematografica. Il manifesto GECCI si apre con questa affermazione: “El cinema es ya una de las más poderosas fuerzas de nuestra época: un arte nuevo, un medio de cultura, un arma política, económica, social...” (Jarnés, 2018: 3). Tutta l'opera di Benjamín Jarnés è infatti permeata profondamente dalla presenza –strutturale, mimetica o metaforica– del cinema, e la ‘cinematograficità’, come per tutti gli altri autori dell'*arte nuevo*, viene assorbita nell'universo estetico di quella letteratura, recepita come una genuina espressione della modernità.

Il volumetto del 1936, di cui è stata pubblicata una nuova edizione nel 2018 a cura di José María Conget, raccoglie alcune delle più importanti riflessioni teoriche jarnesiane sviluppate sulla settima arte. Tuttavia, anche altre raccolte di saggi dell'autore, pubblicate in precedenza, contengono articoli su questo tema. È il caso, ad esempio, del volume

⁶ L'articolo di Espina, intitolato “La cinegrafía en la novela moderna”, fu pubblicato dal quotidiano *El Sol*, l'8 luglio del 1928.

Rúbricas, del 1931, in cui Jarnés, nel capitolo XVI, espone il suo pensiero sul cinema a partire da un paragone fatto con la fotografia e la pittura, sottolineando come, con la diffusione del mezzo cinematografico, le opportunità creative siano aumentate notevolmente. Nel capitolo di *Rúbricas*, l'autore non si limita solo a sottolineare l'estensione delle possibilità creative legata alla superiorità tecnica del cinema, ma, in particolar modo, evidenzia quanto le conseguenze di tale estensione espressiva siano di centrale interesse per studiosi, artisti e letterati. L'immensa possibilità che Jarnés vede nel cinema è che, tramite la nuova arte, viene facilitata "la expresión de la auténtica faz de los seres" (Conget, 2018: XXXIII). Lo stesso autore utilizza tale caratteristica del cinema come espediente narrativo in *Locura y muerte de Nadie*, per mettere in luce, come vedremo successivamente, il vuoto esistenziale e personale del protagonista dell'opera.

Ma torniamo a *Cita de ensueños (figuras del cinema)*, per descrivere l'organizzazione del testo, che è articolato in cinque parti. La prima sezione, intitolata "Técnica y expresión", propone alcune considerazioni di natura teorica e sociologica; la seconda, intitolata "Constelación incompleta" è dedicata ad alcune grandi attrici; la terza parte, "Consideración de Charlot", ospita un saggio sul personaggio interpretato da Charlie Chaplin, che aveva destato considerevolmente l'interesse di molti autori⁷; le ultime due parti, "Desfile de soñadores" e "Fábulas pintorescas", raccolgono recensioni di alcuni film e ulteriori considerazioni teoriche.

Gli spunti teorici offerti dalla prima sezione nello specifico sono particolarmente interessanti. L'autore aragonese introduce il discorso sul cinema paragonando la visione di un film a "largos viajes ilusorios" (Jarnés, 2018: 9), che offrono allo spettatore la possibilità di proiettarsi in una vita completamente reimmaginata. Attraverso la pellicola proiettata, dice Jarnés, qualsiasi spettatore riesce a sognare una vita "perfecta, corregida, aumentada" (2018: 10). L'autore, inoltre, in questo passaggio mette in evidenza la natura popolare del cinema –in contrapposizione al carattere borghese del teatro– affermando che si tratta di un'arte trasversalmente fruibile. Tale elemento viene ripreso e ampliato in uno dei paragrafi successivi, intitolato "Misión general del cine", in cui Jarnés afferma che l'arte non riconosce divisioni e privilegi tra gli uomini, e chi si occupa di arte deve porsi come principale obiettivo "hacer de él participes a los otros; encontrar nuevos recursos expresivos para facilitar el camino del arte a los demás; buscar nuevos modos de barrer ese camino" (2018: 18). L'arte in generale, e il cinema nello specifico, non è più dunque appannaggio esclusivo dell'élite culturale cittadina –in controtendenza rispetto alla linea mantenuta da molti tra quanti avevano gravitato attorno al laboratorio teorico ed estetico a cui José Ortega y Gasset aveva dato impulso a partire dal 1923 con la fondazione della *Revista de Occidente*– ma deve configurarsi come aperta e accessibile a tutti. È probabile che tale posizionamento dell'autore sia in linea con il *giro rehumanizador* che era stato sperimentato nelle arti letterarie a partire dal 1930, quando era stata sottolineata la necessità di superare le forme ermetiche dell'avanguardia, caratterizzate

⁷ La figura di Charlot arrivò per la prima volta in Spagna nel 1914 con il cortometraggio *Mabel at the wheel*, e richiamò da subito l'attenzione di intellettuali e letterati, tra gli altri, vale la pena ricordare Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Antonio Marichalar, Fernando Vela, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés (si veda anche Gubern, 1999).

da un abbondante uso di metafore e ornamenti linguistici, per produrre, invece, un'arte accessibile e al servizio di tutti. Tuttavia, Jarnés, pur rimettendo l'uomo al centro dell'esperienza artistica, sociale e culturale, prende le distanze dall'arte utilizzata come strumento di propaganda militante affermando “La acción que, en el artista, equivale a producir arte, no prospectos ni proclamas” (2018: 20).

La sezione che stiamo prendendo in esame ospita, inoltre, un paragrafo che si intitola “Cine y literatura”, in cui l'autore prende in esame i principali punti di contatto tra il cinema e la letteratura, rimarcando l'importanza dell'interdipendenza tra le arti. In particolare, Jarnés sottolinea il valore incomparabile della poesia, “superior a todas las artes” (2018: 12), che funge da denominatore comune, mettendo in evidenza che “Entre las letras y el cine puede establecerse un intercambio de temas y de hallazgos poéticos muy considerable” (Jarnés, 2018: 13). Ciò che maggiormente affascinava l'autore era la visione cinematografica del mondo (Martínez Latre, 1979: 73), e in particolare la possibilità di trasferire tale visione –caratterizzata da una sovrapposizione tra reale e immaginario– all'interno del testo letterario, che si riempie di immagini metaforiche, allo scopo di realizzare una sintesi tra il piano del reale e il piano del simbolico. Appare chiaro, insomma, che Jarnés “fue uno de los escritores de su época que más atención dio al nuevo arte del cinematógrafo, llevándolo a su narrativa” (Fuentes, 1989: 86), e tale contaminazione di tecniche creative caratterizza molte delle sue narrazioni, che si muovono all'interno di questa porosità artistica. È il caso, ad esempio, di romanzi come *El profesor inútil* (1926; 1934), *El convidado de papel* (1928; 1935), *Salón de estío* (1929), *Locura y muerte de Nadie* (1929; 1937), *Teoría del zumbel* (1930), *Escenas junto a la muerte* (1931) (Conget, 2018: XVI-XXIII), in cui l'autore attinge all'immaginario cinematografico per contribuire a incrementare quella che è stata definita la sua “afición por la imagen como proceso descriptivo” (Gracia, 1996: 10).

4. *LOCURA Y MUERTE DE NADIE*: PER UNA ‘CINEMATOGRAFICITÀ’ DELL'INDIVIDUO

Particolarmente interessante è il caso del romanzo *Locura y muerte de Nadie* in cui non solo la sintassi cinematografica viene assorbita in alcuni passi come modalità narrativa, ma nella narrazione il cinema viene esplorato anche come fenomeno sociale e collettivo. Il romanzo, che è forse la più riuscita opera degli autori della *novela nueva*, e che “representa la culminación de la producción novelística de Jarnés” (De Zuleta, 1977: 172), esplora alcuni aspetti della crisi dell'individuo nell'ambito della modernità, unendo la necessità di indagare le pieghe dell'uomo contemporaneo al desiderio di continuare a praticare i nuovi paradigmi estetici⁸. Il testo ha una storia editoriale piuttosto complessa; esso, infatti, fu pubblicato per la prima volta, in forma di racconto, dalla *Revista de Occidente* a gennaio del 1928. Ad ottobre del 1929, pochi giorni dopo il crollo della borsa

⁸ Domingo Ródenas de Moya ha sottolineato che Benjamín Jarnés, se da una parte fu certamente vicino alla sperimentazione delle nuove forme letterarie, dall'altra aveva spesso messo in luce i limiti della nuova narrativa esplorata dall'avanguardia. Un chiaro esempio di ciò lo troviamo nei prologhi teorici che introducono le opere *Paula y Paulita* (1929), *Locura y muerte de Nadie* (1929; 1937) e *Teoría del zumbel* (1930) (2007: XXVIII).

di Wall Street, venne pubblicata la prima versione del romanzo da Ediciones Oriente. Successivamente, a partire probabilmente dal 1936, il testo fu profondamente rielaborato e l'autore lasciò pronta una nuova redazione datata 1937. Questa ultima versione venne però pubblicata soltanto nel 1961, quando Jarnés ormai non era più in vita, in *Las mejores novelas contemporáneas*, volume VII, una raccolta curata da Joaquín de Entrambasaguas, a cui la vedova di Jarnés aveva consegnato il dattiloscritto, per Editorial Planeta.

Il romanzo, che narra della crisi dell'individuo nella 'società tecnomorfa', si centra sulla tragicità dell'esistenza di Juan Sánchez y Sánchez, il protagonista, a cui la modernità ha sottratto ogni possibilità di distinzione. Juan, ossessionato dall'affermazione della sua identità all'interno della società di massa, per riuscire ad ottenere una personalità ben definita, compie vari gesti al limite della follia, provando ad eludere l'identità parcellizzata, e dunque inafferrabile, legata alla moltiplicazione dei sistemi della società (Luhmann, 1990: 84) nel primo Novecento. In una sorta di delirio kafkiano, a Juan Sánchez è continuamente richiesto di farsi riconoscere da un sistema burocratizzato tramite "firmas, créditos, certidumbres, evidencias" (Jarnés, 1961: 1401), per attestare la sua stessa esistenza. Nel romanzo, ambientato ad Augusta⁹, sono presenti altri due personaggi, Matilde, la moglie di Juan, e Arturo, con cui Matilde ha una relazione extraconiugale. In particolare, Arturo sarà l'osservatore attento del tragico percorso di ricerca del sé compiuto da Juan, che prima cercherà di affermarsi attraverso la poesia e la pittura, senza riuscire però a lasciar emergere un vero talento. In seguito, proverà invano a trovare nel suo albero genealogico antenati nobili e illustri. Disorientato e ossessionato, a un certo punto tenterà di ottenere una personalità tramite la notorietà pubblica, arrivando a causare il fallimento della sua azienda, per finire, anche se da criminale, sulle prime pagine dei giornali. Nemmeno questo gli riesce, visto che sarà il suo socio ad essere accusato della frode. Avendo fallito anche in questo ultimo gesto folle, assorbito dal processo di "industrializzazione e metropolizzazione della vita quotidiana" (Abruzzese, 2003: 135), che gli ha sottratto anche il nome (alla fine del romanzo il protagonista si riferisce a sé stesso chiamandosi Nadie), e avendo così perduto qualsiasi possibilità di essere riconosciuto nella sua individualità, Juan sceglie di suicidarsi. Tuttavia, nemmeno il suicidio gli riesce, poiché viene ucciso da un camion, che lo investe accidentalmente qualche secondo prima che Juan si getti da un ponte. L'immagine del camion che uccide l'uomo, se da un lato rappresenta il fallimento radicale dell'esistenza di Juan Sánchez, dall'altro allude metaforicamente ai risvolti negativi della società 'tecnomorfa':

Juan Sánchez –Nadie– 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'. El dio la idea del robo, pero los otros la realizaron. El no existe: sólo existe el manipulador, no el pensador. Ni siquiera la idea del suicidio llega a realizarla: la realiza un camión, un producto 'técnico'. (Jarnés, 1988: 15)

⁹ Da Caesaraugusta, nome romano della città di Saragozza.

Dopo aver accennato brevemente alla trama, torniamo alla modularità narrativa¹⁰ che caratterizza questo testo, e alle riflessioni che tale aspetto ci consente di sviluppare in relazione ad alcuni punti della narrazione in cui vi sono diretti riferimenti al cinema. Infatti, uno dei capitoli che l'autore ha maggiormente sottoposto al processo di riscrittura è il capitolo "Las dos muchedumbres" (Jarnés, 1929: 155), della redazione del 1929 (da ora in poi LMDN1929), al centro della nostra analisi perché la vicenda si svolge proprio all'interno di una sala cinematografica. In questo capitolo, Jarnés propone una interessante riflessione sull'individuo moderno, a partire dal conflitto interiore vissuto dal protagonista del romanzo Juan Sánchez/Nadie rispetto alla sua personalità individuale, che sente minacciata in un mondo dominato dalla cultura di massa e dall'incipiente industrializzazione e automatizzazione. Il capitolo contenuto in LMDN1929 si articola in due momenti. La prima parte narra di un attentato, compiuto il 23 agosto 1920 dall'anarchico Inocencio Domingo de la Fuente, in cui persero la vita tre impiegati municipali, José de Yarza, César Boente e Joaquín Octavio. I tre funzionari, ignorando le ragioni che avevano spinto gli impiegati della pubblica illuminazione ad aderire allo sciopero generale indetto dal *Sindicato de Metalurgia y Electricidad* ad agosto di quell'anno, su richiesta del sindaco avevano deciso di provvedere personalmente alla sostituzione delle lampadine guaste di Paseo de la Independencia a Saragozza¹¹. L'assassinio aveva avuto un grande impatto sulla società civile, che quello stesso pomeriggio, esasperata dalla spirale di violenze in cui la città era piombata sin da gennaio di quell'anno, si era riunita in una manifestazione spontanea sul luogo dell'attentato. Quelle immagini, rimaste impresse nei ricordi di Jarnés, gli avevano fornito l'occasione per formulare alcune riflessioni sulla moltitudine, che non sa articolarsi come corpo sociale, ma che è avida di protagonismo: "un haz de fisonomías sin sentido colectivo" (Jarnés, 1929: 175).

Ad osservare la scena è Arturo, la cui attenzione ricade proprio sul comportamento della moltitudine, che si modifica significativamente non appena si rende conto che vi sono alcuni operatori/reporter a fare delle riprese sul luogo dell'attentato. Arturo, in particolare, viene colpito dal comportamento di Juan Sánchez, che si muove impaziente tra la folla per essere incluso nelle immagini degli operatori. Le immagini registrate sarebbero state proiettate dalla sala cinematografica della città come cinegiornale –un reportage su fatti di attualità locale– prima del film in programma. Il reportage concede alle persone presenti sul luogo dell'attentato l'occasione di osservare sé stesse nelle immagini registrate, e l'autore utilizza questo espediente narrativo per innescare una riflessione sulla spettatorialità del sé. Mentre in LMDN1929 gli episodi

¹⁰ Per modularità narrativa intendiamo un *farsi* del testo letterario che si declina in distinte fasi di elaborazione. Utilizziamo questa locuzione per alludere all'abitudine di Jarnés a tornare più volte sul testo per rielaborarlo/riscriverlo. L'autore, infatti, procedeva in genere allo sviluppo di uno o più nuclei narrativi per poi ampliare trama, vicende e soprattutto approfondire la dimensione psicologica dei personaggi.

¹¹ Per ulteriori approfondimenti sul tema, si faccia riferimento al testo *La justicia de la República* (2011), di José Luis Galbe Loshuertos, che dedica un breve passaggio a questo attentato a pagina 68, e all'articolo di cronaca pubblicato il 24 agosto 1920 dal quotidiano *Heraldo de Aragón* (S.A., 1920).

legati all'attentato e la proiezione del cinegiornale nella sala cinematografica sono compresi nello stesso capitolo, nella versione del 1937, da ora in poi LMDN1937, Jarnés incorpora le vicende, e le include in due capitoli diversi che intitola "Textos vivos" (Jarnés, 1961: 1460) e "Las dos muchedumbres" (Jarnés, 1961: 1512), ampliando il secondo con alcune considerazioni sul film *Things to come* (1936), che sarebbe stato proiettato subito dopo il cinegiornale.

Per comprendere bene il clima di fermento che Arturo mette in evidenza, bisogna tenere in considerazione quanto, al tempo, fosse stato "mesmerizing and life-changing the act of seeing motion pictures" (Duffey, 2010: 69), e a quanto fosse ulteriormente straniante e affascinante vedere sé stessi nelle immagini proiettate in pubblico. Nel testo, l'attentato e le riprese vengono descritti come un momento di estasi collettiva: "un disparo, otro, otro. Toda la fonda se estremece. Arturo corre al balcón. Abajo, comienzan a correr las gentes. Primero, su actitud es la huida. Poco después, de pesquisa. Por fin, de curiosidad. Los que huían, vuelven; los que giraban en derredor la vista, la fijan en un punto; todos se van apiñando" (Jarnés, 1961: 1462).

Successivamente, con l'ingresso in scena degli operatori del reportage, la folla smette di essere ente osservatore e si predispone a essere ente osservato:

De pronto, unos hombres audaces surcan las olas con un frágil esquife cargado de imágenes. Son operadores. Van a recoger, a prender en sus cintas aquella espléndida fiebre humana. Se instalan en un ángulo de la plaza, luego en otro. Aquella multitud no perecerá, no se destruirá al disgregarse. Giran los manubrios. Las gentes se dan cuenta. Se rehacen. Comienza en ellas a perderse la espontaneidad. Se preparan a cruzar por la pantalla. Una muchacha se adereza el pelo, otra se fija escrupulosamente un clavel, aquélla se abre algo más el escote. Algún mozuelo se engalla, enciende un puro, se ladea el sombrero. La muchedumbre recibe de golpe esta profunda impresión. ¡También ella es espectáculo! Y se dispone a serlo. Se inventan sonrisas, se avivan miradas, se atusan rizos, se ensayan posturas. Se olvida que se prepara un espectáculo donde cada espectador puede ser un personaje. (Jarnés, 1961: 1463)

Nel capitolo in cui avvengono le riprese degli avvenimenti ("Textos vivos" in LMDN1937), il narratore ci offre attraverso lo sguardo di Arturo, osservatore appartato e privilegiato di quanto accade, uno scenario in cui la folla cittadina, osservata dall'alto e descritta come una massa oceanica che ha già dimenticato il tragico avvenimento di qualche istante prima, è preda dell'esaltazione connessa alla possibilità di comparire nelle riprese. In tale desiderio collettivo incontrollabile, trova spazio la tragedia vissuta dal protagonista, che sente la sua individualità personale completamente annullata da questa massa oceanica. Juan Sánchez è ossessionato quindi dall'affermazione della sua identità all'interno della società di massa, in cui ogni individuo perde i suoi confini e si confonde tra gli altri individui. L'ottenimento di una personalità ben definita, che consenta un chiaro riconoscimento del sé davanti agli altri individui della società, è ciò che muove l'azione del romanzo, divenendo un vero e proprio feticcio. Tra i gesti compiuti da Juan c'è il tentativo ossessivo, in occasione delle riprese del cinegiornale, di comparire nel raggio d'azione della camera, che nel testo diventa "la zona milagrosa que abarca el ojo del aparato" (Jarnés, 1961: 1518). La porzione di spazio inquadrata dalla telecamera è "milagrosa" per Juan/Nadie perché gli consentirebbe di non passare invano tra la folla,

di non passare inosservato, di riuscire a lasciare una traccia di sé; infatti, è definita la “zona donde se consigue la inmortalidad, una plástica inmortalidad” (Jarnés, 1961: 1518). Il capitolo offre una interessante riflessione sulla spettatorialità del sé e sulla spettacolarizzazione del sé come validazione e riconoscimento della propria esistenza all’interno di un contesto di omologazione e sussunzione dell’individuo. Infatti, in una società in cui la visualità era diventata elemento centrale, ogni uomo contemporaneo, per dirla con Benjamin, può avanzare la pretesa di essere filmato; infatti, scrive Benjamin, “l’attualità cinematografica fornisce a ciascuno la possibilità di trasformarsi da passante in comparsa cinematografica” (2013: 24), ed avere in questo modo accesso all’immortalità e alla conservazione della magia della personalità che è concessa soltanto al divo.

Nel capitolo “Las dos muchedumbres” di LMDN1937, creato a partire dalla riscrittura del testo del 1929, Juan Sánchez si reca a vedere il film programmato dalla sala cinematografica locale, “un film ruso” (Jarnés, 1961: 1514), principalmente per assistere alla proiezione del reportage in cui compare; infatti, come scrive l’autore all’inizio del capitolo “Juan Sánchez quiere verse en la pantalla” (Jarnés, 1961: 1512). La descrizione della sala cinematografica si impenna attorno alla contrapposizione di “dos muchedumbres”: una proiettata sullo schermo, che è quella del film a cui gli spettatori assistono, la seconda è quella che invece assiste allo spettacolo: “Arturo va repartiendo sus miradas entre ambos espectáculos, entre ambas muchedumbres. En la pantalla, la muchedumbre elaborada; frente a ella, la muchedumbre en estado nativo” (Jarnés, 1961: 1513). Esattamente come Juan, anche gli altri spettatori presenti in sala, ad eccezione di Arturo e Matilde, assistono allo spettacolo più per vedere sé stessi nel reportage che per il film, e la descrizione accurata di una doppia moltitudine rafforza il concetto di massa meccanizzata (Montoya, 2013: 42). Nel momento della proiezione del cinegiornale, l’attenzione della massa di spettatori viene completamente rapita, molti si riconoscono sullo schermo e avidamente godono della visione dell’immagine di sé stessi:

La muchedumbre sigue con avidez contemplándose a sí misma. Todos los espectadores son ahora un solo Narciso, un Narciso descomunal que se mira estremecer en el agua neutral de la pantalla. A unos ojos desorbitados de allá, corresponden otros ojos desorbitados de acá. Suenan exclamaciones:

– ¡Ése, ése eres tú! –

– ¡Ahora vengo yo!

– ¡Aquella es Paulita! Lleva el traje aquel marrón. (Jarnés, 1961: 1518)

Anche Juan Sánchez, che era stato osservato da Arturo nel momento delle riprese nel disperato tentativo di farsi largo tra la folla per poter essere ripreso e scorgere nell’immagine proiettata sullo schermo una traccia della sua identità autentica, prende parte alla visione del cinegiornale:

Por fin, zarandeado por un grupo de mozalbetes, aparece Juan Sánchez. Matilde da con el codo a Arturo. Juan Sánchez, apresurado, impaciente por sumergirse en la zona milagrosa que abarca el ojo del aparato, en esa zona donde se consigue la inmortalidad, una plástica inmortalidad.

Callan los tres. El Juan Sánchez de la pantalla se va acercando. El Juan Sánchez del palco recoge con avidez cada frunce de las cejas de sí mismo, cada gesto de las manos que pugnan por lograr el primer puesto en la masa anónima. Que llega a lograrlo. De pronto, Juan Sánchez, un lamentable Juan Sánchez se instala al mismo borde del marco de sombras, conquista todo el rectángulo, crece prodigiosamente, la masa desaparece detrás de unas mejillas, detrás de una boca [...]. Dura la visión unos minutos. Los ojos lamentables, los obstinados ojos, contemplan a la muchedumbre, se contemplan a sí mismos, se asoman, siguen asomándose al implacable espejo... Sólo unos momentos. El frenético oleaje lo arranca de los bordes, lo empuja hacia el abismo. Otra cara usurpa el primer término: una cara fosca, mal preparada para representar la multitud, incapaz de sospechar que durante unos segundos, iba a acaparar toda la pantalla. Y otra, y otra. Forcejean, se defienden inútilmente, pero en vano, hundiéndose en la nada. Aún hace Juan Sánchez otro esfuerzo para asomarse al público, y lo consigue a medias. Se le ve un ojo, la nariz... De las dos muchedumbres brotan gritos de impaciencia. Pasan por encima, lo funden en la turbia corriente. Al fin, desaparece, entre risas de burla.

– ¡Ése, ése! – grita alguno desde la galena.

En el palco, los tres continúan –conmovidos– en silencio. En la pantalla, la escena trágica acaba pronto, pero en el héroe fracasado se agudiza con más intensidad que nunca la tragedia. ¡Con qué plasticidad se ha revelado su condición de uno cualquiera, de Nadie! (Jarnés, 1961: 1518-1519)

Vi è una corrispondenza simbolica tra la transitorietà dell'immagine fissata sulla pellicola, che lascia il posto velocemente ad una nuova immagine, e la tragedia personale di Juan, che non riesce mai a fissare una immagine di sé che gli sembri abbastanza definita e riconoscibile. Quanto più va in cerca di una immagine che gli 'contro-proietti' una personalità distinta dalla massa, tanto più viene espulso dal meccanismo che cerca di intercettare.

CONCLUSIONI

Dalla nostra prospettiva di osservazione, il tema della “società dello spettacolo”, come ha già notato Víctor Fuentes (2008: XXVI), diventa implicito e fondamentale nel romanzo, poiché, con questo romanzo, Jarnés anticipa la realizzazione ultima della società capitalistica, teorizzata da Guy Debord alla fine degli anni Sessanta, e cioè quella di una società in cui il principale bene di consumo è l'immagine: i personaggi del capitolo sono infatti allo stesso tempo soggetto e oggetto dello spettacolo, avidi spettatori del cinema e della propria immagine. Riprendendo quanto dicevamo all'inizio di questo scritto in merito alla funzione del cinema (individuata da Buckley e Crispin) di favorire la comprensione dell'esperienza della modernità nel contesto urbano, *Locura y muerte de Nadie* sembra proprio voler fare luce su questo meccanismo di comprensione attivato dal cinema, passando attraverso due dei principali momenti di realizzazione di una pellicola registrata: la fase di produzione e la fase di fruizione. Questi due momenti innescano in modo particolarmente efficace la riflessione sullo smarrimento dell'individuo nella società moderna, proprio perché è il passante qualunque a diventare protagonista della proiezione cinematografica. Jarnés sembra voler utilizzare Juan Sánchez come archetipo dell'individuo scosso e annichilito dai poteri economici e dalle trasformazioni sociali dei primi decenni del Novecento, e non è un caso che utilizzi

proprio il cinema, un dispositivo della modernità, per rafforzare tale idea di smarrimento.

Nel romanzo, l'immagine proiettata in pubblico, e la fruizione da parte degli spettatori e da parte di Juan, ha la specifica funzione di provare a spiegare lo scarto esistente tra la ricerca dell'individualità, che si declina in una "volontà di potenza, di distinzione, di divenire oggetto di considerazione e di fama" (Simmel, 2011: 25), e la frantumazione del soggetto, l'impossibilità di trovare per esso forme e definizioni qualitative universalmente valide. Dalla distanza incolmabile tra questi due piani, quello delle possibilità astratte (ottenimento di una individualità ben distinta, sviluppo di peculiarità personali riconoscibili) e quello delle possibilità concrete (appiattimento e vuoto di senso, realtà mutevole, provvisoria e caleidoscopica) nasce la crisi dell'individuo moderno, acuita dall'inutilità di cercare nell'immagine proiettata sullo schermo un valore personale chiaramente riconoscibile. Infatti, ciò che Juan riesce a scorgere di sé, mentre osserva il suo volto sullo schermo, sono solo "unos ojos sin brillo, impersonales, comunes, ventanas a la nada, troneras hacia un paisaje ceniza" (Jarnés, 1961: 1518).

BIBLIOGRAFIA

- ABRUZZESE, Alberto (2003): *Lessico della comunicazione*, Roma: Meltemi editore.
- AUERBACH, Erich (2000): *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, volume II, Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, Walter (2013): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.
- BERMAN, Marshall (2012): *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, Bologna: il Mulino.
- BUCKLEY, Ramón; CRISPIN John (1973): *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid: Alianza Editorial.
- CONGET, José María (2018): "Benjamín Jarnés y el cine", in Benjamín Jarnés: *Cita de ensueños (figuras del cinema)*, Saragozza: Editorial Larumbe, pp. VII-XLVI.
- DEL PINO, José Manuel (1995): *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- DE NORA, Eugenio (1989): "Unidad y evolución en la obra de Benjamín Jarnés", in AA.VV: *Jornadas jarnesianas: ponencias y comunicaciones*, Saragozza: Institución Fernando el Católico, pp. 79-87.
- DE ZULETA, Emilia (1977): *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Barcellona: Editorial Gredos.
- DUFFEY, Patrick (2010): "Local Film and Global Warfare: Spectatorship and Identity in Benjamín Jarnés' *Locura y muerte de Nadie*", *Bulletin of Spanish Studies*, 87.1, pp. 69-84.
- ESPINA, Antonio (1928): "La cinegrafía en la novela moderna", *El Sol*, 8 luglio.
- FUENTES, Víctor (1983): "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación", in Darío Villanueva (ed.): *La novela lírica*, volumen II, Madrid: Taurus, pp. 155-163.
- FUENTES, Víctor (1989): *Benjamín Jarnés, bio-grafía y metaficción*, Saragozza: Institución Fernando El Católico.
- FUENTES, Víctor (2008): "Introducción", in Benjamín Jarnés: *Locura y muerte de Nadie*, Doral: Stockcero, pp. VII-XXXVIII.
- GALBE LOSHUERTOS, José Luis (2011): *La justicia de la República: memorias de un fiscal del Tribunal Supremo en 1936*, Barcelona: Marcial Pons.
- GERSCHENKRON, Alexander (1976): *La continuità storica. Teoria e storia economica*, Torino: Einaudi.
- GRACIA, Jordi (1996): "La difícil vigencia de Benjamín Jarnés", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 594, pp.10-11.
- GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- JARNÉS, Benjamín (1929): *Locura y muerte de Nadie*, Madrid: Ediciones Oriente.
- JARNÉS, Benjamín (1931): *Rúbricas (nuevos ejercicios)*, Madrid: Biblioteca Atlántico.
- JARNÉS, Benjamín (1961): *Locura y muerte de Nadie*, in Joaquín de Entrambasaguas (ed.): *Las mejores novelas contemporáneas*, volumen VII, Barcelona: Planeta.

- JARNÉS, Benjamín (1988): *Proyectos de novelas, fragmentos y recreaciones. Cuadernos jarnesianos*, Saragozza: Institución Fernando el Católico.
- JARNÉS, Benjamín (2008): *Locura y muerte de Nadie*, Doral: Stockcero.
- JARNÉS, Benjamín (2018): *Cita de ensueños (figuras del cinema)*, Saragozza: Editorial Larumbe.
- JARNÉS, Benjamín (2021): *Castelar, hombre del Sinaí*, Saragozza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LOUGH, Francis (2005): “Jarnés y el cine”, in Albert Mechthild (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 407-422.
- LUHMANN, Niklas (1990): *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna: Il Mulino.
- MACCIUCI, Raquel (2020): “De la vanguardia a la torre de marfil. De España a Argentina. Contra-tiempos (revueltos) de Ramón Gómez de la Serna”, in Augusto Guarino (ed.): *El doble de todas las cosas. Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Napoli: Tullio Pironti Editore.
- MARTÍNEZ LATRE, María del Pilar (1979): *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Saragozza: Institución Fernando el Católico.
- MONTOYA, María (2013): “De la pantalla al papel: Benjamín Jarnés y el cine”, *Hispanófila*, 169, pp. 35-49.
- MORELLI, Gabriele (2021): *La cultura spagnola del Novecento. Storia, letteratura, arte, cinema*, Roma: Carocci.
- POLANYI, Karl (2010): *La grande trasformazione. Le origini economiche e politiche della nostra epoca*, Torino: Einaudi.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1997): *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española 1923-1936*, Barcelona: Alba.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): *Elogio de la impureza: Invenciones e intervenciones*, Madrid: Fundación Banco Santander.
- SIMMEL, Georg (2011): *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma: Armando Editore.
- S. A. (1920): “Atentado conflicto laboral”, *Heraldo de Aragón*, disponible en <https://www.zaragozamemoriahistorica.com/paseo-constitucion/>.