



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

DOTTORATO IN SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERARIE
CICLO XXV

TESI DI DOTTORATO

**TRA DISSIMULAZIONE E IRONIA,
LA VOCE DISCRETA DI MIGUEL DELIBES**

RELATORE: Ch.ma Prof.ssa Renata Londero

DOTTORANDA: Maria-Teresa De Pieri

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

Ringraziamenti

Uno dei più noti *incipit* delibiani è quello de *El camino*, con il quale il protagonista Daniel esordisce sostenendo che “Le cose sarebbero potute andare in qualsiasi altro modo e, tuttavia, andarono così”. Il traguardo che questa tesi rappresenta è certamente il segno tangibile di come la vita di ognuno sia, nella sua sostanziale complessità, anche il risultato di una serie di circostanze e di fortuiti incontri. Circostanze che mi hanno spinto, nel 2006, a riprendere in mano un vecchio sogno che mi ha portata fin qui, dove non avrei mai pensato di poter arrivare. E di incontri: il mio ritorno agli studi ha coinciso con l’arrivo, all’Università di Udine, della mia attuale tutor, la professoressa Renata Londero, ed è la prima che vorrei ringraziare, per un’infinità di motivi: per avermi dato l’opportunità di conoscere a fondo un’altra cultura e un’altra lingua; per avermi sempre offerto la sua generosa pazienza e la sua solida professionalità; per aver compreso la mia grande passione e per aver permesso che questa potesse venir espressa e pienamente vissuta. La ringrazio, naturalmente, per lo scrupoloso e costante lavoro di supervisione che ha svolto, per me, in questi anni, mettendo ordine alle mie imprecisioni e insegnandomi, nella sostanza, un nuovo mestiere.

Mi rivolgo, invece, in spagnolo, agli amici spagnoli:

Le doy las gracias a la profesora Pilar Celma Valero, directora de la Cátedra Miguel Delibes de Valladolid, por haber leído y revisado mi trabajo; gracias también al profesor Francisco José Martín de la Universidad de Turín por su disponibilidad y amabilidad, y, por supuesto, por los útiles consejos que me ha dado con respecto al perfil de mi tesis.

Una atención particular la dedico a Germán y a Elisa Delibes por haberme acogido en su casa, por haberme hablado de su padre desde una perspectiva muy íntima y familiar, y por haberme dado la posibilidad de concluir mi camino de investigación con un congreso muy prolífico sobre Miguel Delibes, aquí, en Udine.

Naturalmente, agradezco el apoyo y las informaciones que me ha proporcionado el biógrafo y amigo de Delibes, Ramón García Domínguez, las cuales han sido imprescindibles para el resultado final de esta investigación; le

doy las gracias sobre todo por su gran cortesía y amistad, y por el tiempo que me ha concedido con sus placenteras charlas sobre nuestro amado escritor.

Gracias a Amparo Medina-Bocos por su espontánea cordialidad, por el meticoloso trabajo de revisión que realizó en alguno de mis artículos y por haber sido un imprescindible punto de referencia, especialmente en la cuestión bibliográfica; gracias también a la simpatía de Ramón Buckley y a su original contribución crítica, que ha sido relevante para mis estudios. Un recuerdo especial lo dedico a Alfonso León, director de la Fundación Delibes, cuya generosidad ha contribuido a que todo lo que hice sobre el autor se tradujera en el éxito cosechado en el congreso de Udine.

Un agradecimiento lo debo también a la redacción de “El Norte de Castilla”, sobre todo a Ana Alonso, secretaria del director, y a María Ángeles Miguel, del servicio de documentación, que hizo posible la consulta de artículos de y sobre el autor, y en particular de las caricaturas dibujadas por él mismo. Y gracias sobre todo a las bibliotecas e instituciones, españolas e italianas, que me han ayudado en la labor de recuperación documental.

Ritorno, invece, alla lingua italiana per ringraziare tutti coloro che ho definito, a suo tempo, “los amigos delibeños” (Pino Nobile, María Dolores Roldán e Floriano Baratto, Anna Di Piero e Lodovico Pietrosanti, ma anche Maurizio Saccani e la cara Giulia Tosolini), per avermi sostenuta nell’organizzazione del convegno su Delibes, e ringrazio naturalmente Gino Fontana, le cui doti intellettuali hanno reso migliore questo e altri lavori legati alla figura del mio scrittore.

Sono particolarmente grata a Franca Bortoletto, Sonia Nardi e a Nives Marcon, per avermi accompagnata in molte occasioni accademiche e per aver sopportato non solo me, ma anche i miei libri (Sonia, in particolare, attende il momento opportuno per procedere a un chisciottesco scrutinio della mia biblioteca).

Ringrazio di cuore, tra le persone più care, María Eloína García, per aver permesso al mio spagnolo di perfezionarsi e di mantenersi vivo nel tempo, ma, soprattutto, per aver contribuito alla nascita di una grande amicizia, che – è proprio il caso di dirlo – è sorta da una singolare ironia del destino.

Esprimo la mia più sincera riconoscenza agli amici e ai vicini di casa per il supporto che mi hanno dato in più di un'occasione, e ringrazio in particolare Fabiana Prete, per aver reso le mie ore libere davvero libere, dedicandosi amorevolmente a mia figlia come se fosse parte della sua famiglia.

Ringrazio mio marito, Giovanni-Massimiliano Chisari, non solo per aver retto alle mie nevrosi (che già non è poco), ma soprattutto per aver creduto che quella del dottorato fosse la strada giusta da percorrere; non ultimo, lo ringrazio per aver letto, tradotto e corretto una gran quantità di materiali. Dedico questo lavoro a nostra figlia Gaia Sofia, la quale, più di tutti, ha intensamente condiviso questi lunghi, ma appassionanti, anni di studio.

Un pensiero lo rivolgo, infine, a chi, pur da lontano, ha permesso alla mia scrittura di definirsi e di prendere forma, in qualche modo, nelle pagine che costituiscono questa tesi.

Indice

Ringraziamenti

Indice

Introduzione I

Cap. I: *Presupposti teorici dell'ironia*

1. Introduzione	1
2. Una possibile definizione	2
3. L'ironia nel tempo: da Aristotele alla post-modernità	7
4. Tipologie dell'ironia	27
I.4.1. L'ironia verbale	27
I.4.2. L'ironia situazionale	31
I.4.3. L'autoironia	34
5. Ai limiti dell'ironia	37
I.5.1. La satira	38
I.5.2. Il sarcasmo e il cinismo	40
I.5.3. Il <i>pastiche</i> e la parodia	42
6. Comprendere l'ironia	
I.6.1. Introduzione	44
I.6.2. Gli indicatori dell'ironia	49
I.6.3. Il ruolo del lettore	57
I.6.4. L'opera ironica come struttura aperta	59

Cap. II: *Il volto ironico di Miguel Delibes*

1. Profilo dell'autore: alcuni riferimenti biografici	61
2. Miguel Delibes scrittore: contesto, stile, poetica	78
3. I bersagli dell'ironia delibiana (pessimismo e ironia)	95
4. Tra ironia e caricatura	100

Cap. III: *L'ironia tragica nei romanzi tra gli anni '40 e '50*

III.1.0. Introduzione	109
III.1.1. <i>La sombra del ciprés es alargada</i> (1948)	111
III.1.2. <i>Aún es de día</i> (1949)	121
III.1.3. <i>Mi idolatrado hijo Sisí</i> (1953)	135
III.1.4. <i>La hoja roja</i> (1959)	147

Cap. IV: <i>Ironia e autoironia</i>	
IV.1.0. Introduzione	163
IV.1.1. I <i>Diari</i> di Lorenzo (<i>Diario de un cazador</i> , 1955; <i>Diario de un emigrante</i> , 1958; <i>Diario de un jubilado</i> , 1995)	166
IV.1.2. <i>Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso</i> (1983)	181
Cap. V: <i>La prospettiva infantile: tra ironia e disincanto</i>	
V.1.0 Introduzione	197
V.1.1. <i>El camino</i> (1950)	200
V.1.2. <i>El príncipe destronado</i> (1973)	217
Cap. VI: <i>Ironia e dissidenza</i>	
1. La prosa degli anni '60 e '80: tra dittatura e transizione democratica	231
2. Gli esiti giornalistici: l'ironia come strumento di opposizione	234
3. La voce dell'ironia dei romanzi della maturità	
VI.2.1. <i>Las ratas</i> (1962)	241
VI.2.2. <i>Cinco horas con Mario</i> (1966)	256
VI.2.3. <i>Parábola del náufrago</i> (1969)	268
VI.2.4. <i>Las guerras de nuestros antepasados</i> (1975)	279
VI.2.5. <i>El disputado voto del señor Cayo</i> (1978)	293
VI.2.6. <i>Los santos inocentes</i> (1981)	305
VI.3.1. <i>El hereje</i> (1998)	316
 <i>Conclusioni</i>	 330
 <i>Bibliografía</i>	 335

Introduzione

La critica letteraria che, soprattutto in Spagna, si è regolarmente occupata dell'opera di Miguel Delibes, ha in più occasioni messo in evidenza il carattere ironico dell'autore e delle sue opere. Nonostante questo, e nonostante la bibliografia a lui dedicata sia davvero cospicua, manca però uno studio che dimostri come dell'ironia attraversi tutta la consistente produzione narrativa dello scrittore, costituendo l'essenza di gran parte dei suoi scritti, saggi e articoli giornalistici compresi. Anche il filtro teorico e stilistico degli studi di Aristotele, Bergson, Kierkegaard, Jankélévitch, fino ai più contemporanei Hutcheon, Mizzau, Floris, conferma come l'arma ironica possa esprimersi "per molte vie: con battute superficiali e futili, o con riflessioni amare, sarcastiche [...]. L'ironia può condire questo o quel modo, ma non si identifica con nessuno, perché, nella sua essenza originaria, è pudore, è mescolanza di riso e di pianto"¹, e, sistematicamente applicato all'opera del Nostro, rivela i tratti fenomenici della complessità e della inafferrabilità, soggetti della presente ricerca e globalmente delineati entro i capitoli I e II.

Il *corpus* qui analizzato ripercorre gran parte la produzione delibiana, la cui lettura evidenzia una marcata, ingegnosa evoluzione dello strumento ironico, dall'opera d'esordio (*La sombra del ciprés es alargada*, 1948², di impronta tragica e dai contorni prorompenti), fino a *El hereje* (1998), in cui il riferimento alle tormentate vicende religiose del '600 non ha naturale leva nel realismo, ma conta sulla temperata indeterminatezza dell'ironia.

Nell'intervallo di questo mezzo secolo l'opera di Delibes procede decisa nella direzione dell'affinamento e dell'approfondimento del taglio ironico: in *Aún es de día* (1949) l'ironia è soprattutto di ordine situazionale e generalmente legata alla figura disonesta e corrotta di Sixto, uno dei personaggi principali del romanzo. Delibes ama presentare un contesto, mentre allude, indirettamente, ad

¹ Bice MORTARA GARAVELLI, *Il parlar figurato*, Bari, Laterza, 2010, p. 45.

² Dorothy McMahon, in un articolo in cui analizza il carattere umoristico dei romanzi vincitori del Premio Nadal, sostiene invece che *La sombra* "tiene un protagonista que declara que el mejor remedio para los reumatismos es tener otra preocupación más seria" (Dorothy McMAHON, *Humor in Nadal-Award Spanish Novels*, in "Kentucky Foreign Romance Quarterly", vol. 8, 2, 1961, p. 79).

un altro; sostiene un'idea, ma ne vuole difendere un'altra, spesso opposta, e in questo senso il suo lavoro di “denuncia” (ricordiamo che Delibes vive gli anni più intensi della censura franchista) trova una forma di espressione meno visibile, ma ugualmente acuta, talora anche inattesa e disorientante.³

Il capitolo III, dedicato all' “ironia tragica”, indaga altri due romanzi, che riprendono con insistenza l'umorismo angoscioso e drammatico. *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953) riconferma questa tendenza all'espressione ambigua, talvolta sarcastica: la percezione degli eventi storici da parte di Rubes, soprattutto quelli che non lo riguardano più direttamente – come può essere, per esempio, l'evoluzione della prima guerra mondiale – viene rappresentata con superficiale distacco da parte del protagonista, mentre il lettore avverte tutta la reale drammaticità del conflitto. Il divario spaziale tra scrittore e protagonista è elemento imprescindibile per il realizzarsi dell'ironia in un testo: “L'ironia è distanziamento”, precisa ancora Mortara Garavelli, “si parla di qualcosa invitando implicitamente a non prestarvi fede”.⁴ Se, poi, il protagonista è un bambino o, per esempio, un ignorante, l'operazione retorica risulta molto più immediata perché lo scrittore può creare questa doppia visione in maniera più agile e diretta, ottenendo chiari effetti ironici o, alla meglio, umoristici. Decisamente in chiave anti-burlesca è, invece, l'epilogo del romanzo, che si chiude con il suicidio di Rubes e che condivide poco dello spirito e della perspicacia propri dell'ironia e dell'umorismo, mentre è solo Leo Hickey, nel suo lavoro monografico su Delibes, a sostenere che nel romanzo aleggia comunque una sorta di “umorismo crudele”.⁵

Con *La hoja roja* (1959) – che chiude il capitolo III – l'ironia affiora nella consapevolezza, certamente penosa, dell'ineluttabile trascorrere del tempo, che invade le giornate di Eloy Núñez, il protagonista. Accenni ironici emergono però anche dal linguaggio: lo stile ridondante del padre di Eloy, uomo del popolo, viene paragonato alla raffinatezza barocca dell'espressione cervantina, dando

³ Alexander Blok, in un succinto saggio dedicato all'ironia, dichiara: “Sus manifestaciones son accesos de risa agotadora, que se inicia con una sonrisa provocadora y diabólicamente burlona, y termina con el escándalo y la profanación. [...] A mí mismo me desarma el demonio de la risa, hasta el punto que desaparezco”, in Alexander BLOK, *La ironía y otros ensayos*, México, Verdehalago, (1998) 2008, pp. 15–16.

⁴ MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 46.

⁵ Leo HICKEY, *Cinco horas con Miguel Delibes: el hombre y el novelista*, Madrid, Prensa Española, 1968, p. 369.

luogo a un'immagine esilarante, che il lettore percepisce senza incertezze. Delibes propende, in genere, per l'umorismo delicato quando si riferisce al protagonista, mentre sceglie un approccio più ironico e pungente quando attacca il perbenismo di altri personaggi, come nel significativo episodio della cena in occasione del pensionamento di don Eloy; l'ironia della situazione sgorga da un'evidente antinomia: la condotta disattenta e convenzionale del Sindaco e le parole indirizzate al vecchio in chiusura della celebrazione, "Ha sido un acto sencillamente conmovedor"⁶, parole che sconfessano, inevitabilmente, l'idea costruitasi dal lettore riguardo al banchetto. Sottile è anche il discorso che Delibes realizza intorno alla relazione tra don Eloy e la domestica Desi: quando il primo impartisce lezioni di scrittura alla ragazza, utilizza come materiale didattico i titoli dei quotidiani, scegliendo – in maniera astuta e consapevole – le notizie che riguardano il generale Franco, ma il cui contenuto è senza dubbio presentato in tono burlesco ed equivoco.

Il capitolo IV analizza alcune forme possibili di autoironia, proprie soprattutto di quei romanzi delibiani in cui il racconto viene gestito dalla prima persona del narratore; ci riferiamo, in particolare, alla trilogia dei *Diarios* e a *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso. Diario de un cazador* (1955) inaugura le avventure di Lorenzo – un bidello di provincia – e, assieme alle altre due opere che lo accompagnano (*Diario de un emigrante*, del 1958, e *Diario de un jubilado*, del 1995), realizza un vero tributo al gioco ironico e burlesco.⁷ Qui l'ironia non è ravvisabile nel solo nucleo contenutistico o nella struttura dei singoli episodi, ma affiora costantemente attraverso il linguaggio del protagonista: popolare, semplice, pittoresco e profondamente autentico. La presenza dell'autore scompare nella struttura diaristica dei romanzi e, per questa ragione, le note ironiche risultano percettibili in quanto appoggiate al tratto formale (via via più colloquiale), ovvero offerte al lettore indirettamente, ma collegate agli eventi rappresentati nei singoli testi.

⁶ Miguel DELIBES, *La hoja roja*, Barcelona, Destino, 2010, p. 19.

⁷ Hickey precisa, infatti, che "en estos libros la gracia resulta de la manera seca y fría con que Lorenzo cuenta sus cosas, la aparente indiferencia de su actitud hacia lo que narra, como quien no quiere la cosa. También su lenguaje en sí parece gracioso para el lector medianamente culto. El argot y las faltas de sintaxis son una antigua fórmula del humor, que aquí no deja de divertir", *op. cit.*, p. 369.

L'ironia raggiunge in *Cartas de amor...*, a nostro avviso, risultati sorprendenti: sia nei contenuti e nello sviluppo della storia che nella sapiente costruzione della parodia di un amore epistolare iperbolico e rovesciato, arricchito da un linguaggio vistosamente e comicamente barocco, ininterrotto nel sapore dello scherno. Eugenio, il protagonista, si invaghisce di una donna, le svela le sue più intime contraddizioni, mentre alla fine incassa un clamoroso scorno accettando che l'amore con Rocío si realizzi tra le braccia del suo migliore amico.

Il romanzo *El camino*, del 1950, che Delibes stesso considera come il suo vero debutto narrativo, è ironico e comico insieme, e apre l'analisi sull'ironia infantile, tema principale del capitolo V: scegliendo il punto di vista di un bambino (una prospettiva che ritroviamo anche ne *El príncipe destronado*), l'autore rappresenta il mondo attraverso gli occhi di Daniel, il protagonista, e articola una realtà composita in cui è possibile distinguere due dimensioni del contingente: una è interpretata e raccontata dal bambino; l'altra presentata dal romanziere e riconosciuta dal lettore. L'effetto di straniamento che inevitabilmente emerge produce esiti brillanti, ispirati a un fondo serio e che spingono il lettore a dubitare della presunta esattezza della logica adulta. Delibes adotta, anche in questo romanzo, quelle formule simulatorie di cui parla Mortara Garavelli, come "il parlar coperto, in cifra" o "il sostituire con un'espressione neutrale un modo di dire più colorito forse, ma urtante, disdicevole"⁸, al fine di svelare al pubblico aspetti della realtà, soprattutto sociale, per i quali ha senso il ripensamento critico e obiettivo.

Il mondo infantile, al quale abbiamo accennato poco sopra, si fa di nuovo protagonista nel romanzo del 1973, *El príncipe destronado*. La nota predominante è quella umoristica e attraverso gli occhi di Quico l'autore presenta un mondo denso di possibili fraintendimenti e divertenti sottintesi. Le battute del giovane protagonista svelano il contrasto tra due visioni del mondo: l'adulta e l'infantile, che rimandano a logiche completamente distinte. Trovano già ampio spazio gli appunti ironici sull'ipocrisia religiosa, sulla tematica del *machismo* e sulla guerra; più leggera ironia aleggia nella spontanea e disincantata reazione dei bimbi di fronte alle oscurità del linguaggio figurato, al quale gli adulti altrettanto

⁸ MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 42.

istintivamente ricorrono nella vita di tutti i giorni, senza troppa preoccupazione di poter essere, a volte, fraintesi.

Negli anni Sessanta la scrittura di Delibes si orienta verso un maggiore impegno in ambito sociale, mentre l'umorismo – di cui *La hoja roja* sembra rappresentare manifesto commiato – tende a lasciare quasi definitivamente il passo alla rappresentazione ironica. Ciò accade, per esempio, nei numerosi articoli che Delibes dedica alla difficile situazione agraria della Spagna o alle limitazioni della libertà espressiva messe in atto dalla dittatura franchista. La prima parte del capitolo VI passa in rassegna una parte della produzione giornalistica dell'autore: anche la prosa asciutta, breve e rigorosa degli articoli che Delibes ha scritto lungo i cinquant'anni di carriera, confermano il profilo di un autore profondamente vincolato alla realtà, deliberatamente non “compromesso”, in cui ogni forma di denuncia, anche quella più sferzante, viene riletta attraverso il complesso ed eclettico dispositivo dell'ironia.

Le restrizioni della censura costringono Delibes a utilizzare soprattutto il registro narrativo e romanzi come *Las ratas* (1962) esprimono, in duro resoconto, la povertà e l'arretratezza della Castiglia. L'iniquità sociale permea il latifondo in cui vive il protagonista Nini: gran parte di quelle terre appartiene a don Antero, uno dei personaggi del romanzo, eppure è proprio lui a recriminare sull'ingiustizia del sistema. Il Governatore, facendo propria l'ampollosità e la retorica del linguaggio politico, esorta i contadini, avviliti per non aver trovato il petrolio, affinché migliorino la propria condizione, cooperando “alla grandezza di Spagna”. Il taglio ironico del romanzo è evidente e, come sostiene Edgar Pauk: “el ataque más potente contra el ‘sistema’ es uno que, en superficie, no ataca, sino describe con humor compasivo condiciones que deberían ser, y por supuesto son, inaceptables”.⁹

In *Cinco horas con Mario* (1966), opera maestra di Delibes, l'orizzonte narrativo si sposta dal contesto contadino a quello della borghesia urbana, i cui valori sono ironicamente difesi dalle parole di Carmen, protagonista femminile del romanzo. Si tratta di un' “ironia da simulazione”, in cui i lati deboli dell'argomentare dell'antagonista son fatti propri da chi scrive, soprattutto per

⁹ Edgar PAUK, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975, p. 297.

metterne in evidenza i lati deboli. Per cinque ore la donna critica denigra il marito appena scomparso, e tuttavia è lei a testimoniare la grettezza della mentalità franchista, mentre la vituperata immagine di Mario risulta vincente agli occhi del lettore, che in lui scopre indiscutibili virtù e solido profilo etico. Lo stile dell'opera riflette quell'andamento ironico comune ai testi precedenti, in cui si ripropone una lettura della realtà in contrapposizione e sfida continue: quella di Carmen, protagonista che cerca di convincere tanto se stessa che il suo "pubblico" sull'inconsistente vivere del marito, e quella del lettore, che questa inconsistenza declina e riformula.

Nel 1969 Delibes pubblica un romanzo singolare, *Parábola del naufrago*, che si presenta – attraverso la tecnica "esperpéntica" di Valle-Inclán individuata da Pauk – dipingendo immagini deformi, rispecchiamenti contorti e bizantini. Realtà e metafora sono mescolate, sovrapposte e confuse l'una nell'altra: Jacinto, il protagonista, prototipo dell'uomo moderno, alienato dal proprio lavoro, ma al contempo timoroso di perderlo, mentre riconosce nelle proprie mansioni (trascorre il giorno sommando numeri) un carattere quasi "artesanal". La scrivania di Darío Esteban, equivoco capufficio, è una sorta di minareto dall'alto del quale controlla il lavoro degli impiegati e li punisce ricorrendo a umilianti e anacronistiche sanzioni (costretti in ginocchio con la faccia alla parete, od obbligati a scrivere mille volte "devo comportarmi bene"), quasi come fossero bambini. Delibes aveva già avuto modo di utilizzare le deformazioni proprie della caricatura quando esordì nel quotidiano di Valladolid "El Norte de Castilla": in *Parábola del naufrago* egli ritorna a schemi già conosciuti, evidentemente consolidati e raffinati, giocando con la pagina letteraria come se stesse tratteggiando un disegno, distorto ed esagerato. Lo scrittore lavora qui soprattutto sulla realtà e sui personaggi, che diventano caricature, soggetti deformati, per quanto umanamente riconoscibili.

I successivi romanzi delibiani – da *El disputado voto del señor Cayo* (1978), a *Los santos inocentes* (1981), orchestrano con nuova straordinaria disinvoltura l'arma ironica. Nel primo romanzo Delibes ripercorre, in virtù dell'ironia verbale attuata dai protagonisti, gli anni incerti della transizione democratica, dipingendo attorno alla solida figura di Cayo (rappresentante di un

mondo misero ma onesto) una tra le più incisive parodie della vuotezza di quelle campagne elettorali cariche di promesse quanto sterili negli esiti.

Los santos inocentes è pervaso e dominato dall'ironia verbale e strutturale, vera e propria comunicazione retorica: continui cambi di prospettiva, contesti ambigui (il riferimento al contesto è spesso fondamentale per comprendere l'ironia, soprattutto nel caso dell'antifrasi¹⁰), ripetizioni di parole, epiteti e proverbi, sono sontuoso arredamento che ambienta il lettore e punta a coinvolgerlo in una incessante azione reinterpretativa. E l'opera letteraria diviene opera aperta, soggetta a un'ampia gamma di decodificazioni.

Il processo creativo di Delibes si conclude nel 1998 con la pubblicazione de *El hereje*. Lo stesso autore precisa come dopo aver incontrato l'adeguato "tono" che dà forma al romanzo – in cui viene affrontato il delicato tema dell'Inquisizione – a plasmare la narrazione è una diffusa "ironía distanciadora que cuadra a mi manera de narrar y me permite escribir sin demasiadas imposiciones derivadas del rigor histórico".¹¹ Un testo che riporta il lettore alle torture e ai roghi entro cui si consumavano le dissidenti voci luterane ma, anziché affidarsi al realismo della cronaca, Delibes decide di percorrere la via dell'indeterminatezza e dell'allusione ironica.

L'analisi dell'opera letteraria di Miguel Delibes, strutturata con criteri principalmente cronologici, conferma come lo strumento ironico intervenga su diversi piani: contenutistico, situazionale, linguistico e narratologico. Ne danno conto le ricorrenze stilistiche: presenza di una voce autoriale mordace e disincantata, diffuso anti-eroismo proprio dei suoi personaggi, attenta manipolazione del lessico e degli artifici retorici, orientati a suscitare il riso. Nell'opera di Delibes l'ironia è anche verbale ed emerge, soprattutto, attraverso la voce e l'idioletto del personaggio, spesso ricco di doppi sensi e di ingannevoli simulazioni; l'obiettivo principale diventa così – attraverso l'espedito antifrastico – apologetico e persuasivo. Ma l'ironia può disporsi anche sul piano della storia e delle sue formule rappresentative: possibili retroscena e antinomie

¹⁰ Teniamo presente che l'antifrasi è considerata, da Mortara Garavelli, come la più aggressiva ed esplicita forma di ironia (comune è l'esempio dato dalla seguente espressione: "Che bella giornata", quando piove a dritto).

¹¹ Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, Barcelona, Destino, 2010, p. 813.

del reale, rovesciamento di ruoli, per cui personaggi tradizionalmente forti divengono deboli, messa in ridicolo dei soggetti *prima facie* positivi, spietata caricaturalità operata a danno di coloro verso cui Delibes esprime solo disappunto. Ancora: la descrizione fisica e psicologica dei personaggi è canale connotativo che Delibes percorre al fine di sottolineare l'estraneità dei protagonisti rispetto al contesto sociale che li circonda. In alcune occasioni, l'autore è ben cosciente di ricorrere all'ironia come una specifica tecnica retorica, e pone apertamente a bersagli della sua forza corrosiva alcuni generi letterari, come quello epistolare – evidente in *Cartas de amor...* –, o il linguaggio stesso, come nella anomala *Parábola del náufrago*.

Il carattere dissimulatorio dell'ironia costituisce senz'altro uno degli aspetti più adatti allo stile del Nostro e talora si manifesta un'inflessione vagamente sarcastica, sebbene non maligna, quando attraverso le sue canzonature è leggibile la filigrana della disapprovazione rivolta ai valori sordidi e gretti della Spagna franchista. Ciò che possiamo confermare è quanto lo stesso autore suggerisce di sé: “Mi novela, en general, es novela de perdedores, de seres humillados y ofendidos, pobres seres marginados que se debaten en un mundo irracional. [...] He aquí el común denominador de mis fábulas: el hombre como animal acosado por una sociedad insensible (duro drama suavizado por una punta de ironía que desbloquea las situaciones extremas)”.¹²

¹² Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ, Gonzalo SANTOJA (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, Madrid, Editorial Actas/Universidad Complutense, 1993, p.17.

Capitolo I

Presupposti teorici dell'ironia

“L'ironia concede all'uomo lo spazio vitale della contraddizione e del gioco della contraddizione, che mi sembra la sola salvezza dalla follia nomenclatoria e classificatoria della lingua”
G. ALMANZI, *Amica ironia*

1. Introduzione

All'interno del vasto ed eterogeneo mondo delle letterature spagnole, l'autore vallisoletano Miguel Delibes Setién occupa un posto di primissimo rilievo. Il suo è un profilo compatto, artisticamente e biograficamente austero, che rifugge dalle classificazioni, ma che si misura, con disinvolta agilità, tanto con la prosa asciutta e divulgativa dell'articolo giornalistico (con il quale dà avvio alla sua carriera di scrittore), quanto con le più sofisticate forme del genere saggistico e narrativo. Il numero delle edizioni vendute nel corso degli anni – davvero cospicuo – come la lunga serie di riconoscimenti ufficiali ricevuti in ambiente istituzionale e accademico – a cominciare dal Premio Nadal del 1948 – lo confermano come uno dei più grandi narratori spagnoli della seconda metà del Novecento.

Delibes non scrive però solo romanzi: è, *in primis*, giornalista de *El Norte de Castilla*, quotidiano della sua città, insegnante presso la “Escuela de Comercio” di Valladolid, abile cacciatore e appassionato cronista di viaggi; compone libri di caccia, memorie di viaggio, un diario personale e saggi in cui prende forma la sua statura di uomo progressista, idealista e cristiano (per cui contano più le azioni e la condotta, che le liturgie e le apparenze). Seguace del liberalismo e convinto attivista nella salvaguardia ambientale è fiero sostenitore del senso etico della vita.¹

Il presente studio, che pure affronta in parte anche queste diverse modalità di scrittura e di realizzazione artistica dell'autore, si focalizza principalmente sui romanzi, entro cui ricorre un vigoroso contrasto: tematico, sviluppato attorno ai nodi essenziali della vita umana (l'incomunicabilità, l'invecchiamento, la morte) e

¹ Per i dati relativi alla vita e al profilo di Miguel Delibes, rimandiamo al capitolo II del presente lavoro, nonché all'esaustiva biografia di GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit.

formale – argomentativo e stilistico – scelto per costruire le storie. Gran parte della produzione delibiana (esclusi i testi a carattere sperimentale, come *Cinco horas con Mario* e *Parábola del naufrago*) è fedele ai precetti del romanzo tradizionale, realista e oggettivo, ma istintivamente pratica il gusto per la prosa agevole, che si snoda nelle complesse e argute propaggini del dire ironico. Miguel Delibes difficilmente si attiene alla pura imparzialità, al narrare freddo e spassionato; non dirige invisibilmente da dietro le quinte né tace l'intima urgenza di difendere gli oppressi e biasimare prepotenza e autoritarismo. Chi legge i suoi scritti avverte sempre una presenza attiva, che stempera l'illusione romanzesca e, volutamente, percuote e diverte.

Partendo da quest'ottica intendiamo ripercorrere, grazie all'indagine sull'impiego e i risultati sull'ironia, il suo cammino letterario; ciò con sistematico riferimento a specifiche ed esemplificative sequenze dei romanzi. Fanno da apertura al presente lavoro alcune considerazioni teoriche sull'ironia, presentate schematicamente al fine di orientare l'analisi testuale.

2. Una possibile definizione

Tratteggiare la fisionomia dello strumento ironico è compito spinoso e controverso; le ricerche, stratificate nel tempo, conducono a differenti approcci fornendo interpretazioni tanto nuove quanto insufficienti a chiarire la reale natura e l'articolazione del concetto di ironia. Gli studi che ad essa sono stati dedicati sono, tuttavia, accomunati dal riconoscimento dell'incerta delimitazione semantica, a sua volta esito di marcata astrattezza terminologica generatrice tanto dell'impreciso utilizzo, che della confusione tra vocaboli quali "ironia", "comico", "humor", "satira", "grottesco", "assurdo", arbitrariamente applicati a contesti situazionali e linguistici non assimilabili in maniera immediata. Il ricorso generalizzato e quotidiano al termine "ironia" in ambiti e registri informali e colloquiali (come quello legato ai mezzi di comunicazione di massa), contribuisce a renderne i contorni più indistinti, cosicché per essa si intendono più cose insieme e ad essa si riconduce ampia varietà di significati. Pere Ballart sottolinea chiaramente la complessità del fenomeno e la difficoltà a definirlo:

[...] la implantación de un término técnico en el habla diaria tiene una contrapartida poco deseable: más que contribuir a la ilustración de todos, el empleo común de la palabra en cuestión la suele volver inservible en su aplicación al destino original. Al convertirse en moneda corriente, el término pasa de mano en mano en las situaciones más dispares y cuanto gana en popularidad lo pierde en precisión.²

La conclusione – paradossalmente ironica – di Guido Almansi, sta poi nell'impossibilità a definire l'ironia poiché essa stessa è “basata sulla incompletezza dell'informazione”³; nel suo saggio, *Amica ironia*, il critico riconosce come essa “vive di oscurità e di mistero”⁴ né manca di sottolineare come l'ostinazione a cercarne per essa definizioni esaurienti e definitive ne comporta la dissoluzione, un “violarne lo spirito”. Sulla stessa linea si colloca il pensiero di Stefano Floris, e rinforzata esce l'idea secondo cui “l'ironia non può essere assunta come un concetto definito”, quanto piuttosto “descritta nella sua mole proteiforme”.⁵ In sintonia di tendenza, Eleanor N. Hutchens dichiara che il vigore dell'ironia risiede proprio nella sua vasta significazione: “[...] its capacity for extension is one of the secrets of its vitality”.⁶

All'origine del problema definitorio appare l'orientamento degli studiosi verso posizioni come quelle che riconducono l'ironia al terreno della psicologia, della filosofia, della sociologia, nella persuasione che interpretare in modo circoscritto il termine sia sufficiente a spiegarne gli effetti entro specifici ambiti applicativi. La natura del fenomeno ironico è, invece, senza dubbio interdisciplinare: mentre l'etimologia della parola riporta principalmente alla sfera del linguaggio e della comunicazione, sono i fatti e le situazioni a generarla. Quanto alle diverse sfumature che essa assume entro singole discipline, si tratta di aspetti sostanziali, che realizzano l'obiettivo di evidenziare la tessitura ironica nello stile di un autore.

Cercheremo, a dispetto degli ostacoli, di chiarire il termine nella misura più esaustiva, grazie agli autorevoli contributi critici di Booth, Muecke o

² Pere BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 19.

³ Guido ALMANI, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 24.

⁴ *Ivi*, p. 22.

⁵ Stefano FLORIS, *L'ironia, ovvero La filosofia del buonumore*, Torino, M. Valerio, 2003, p. 14.

⁶ Eleanor N. HUTCHENS, *The identification of Irony*, in “Journal of English Literary History”, 27, 1960, p. 352.

Jankélévitch, e certamente ripercorrendo il dibattito che accompagna l'ironia fin dal suo apparire, dall'antichità greca alle categorizzazioni del XIX e XX secolo. Conveniente e doveroso è accettare duttilità ed eclettismo: caratteristiche che il mezzo ironico ha sempre dimostrato nel tempo, nel suo continuo adattarsi e plasmarsi in soggetti e specifici contesti storico-letterari. Alcuni teorici riconoscono una generica assenza dell'artificio ironico in epoche di crisi, caratterizzate da frammentazioni e tormentate nella stessa percezione della realtà: "Les périodes de crise et / ou de mutation profondes semblent peu favorables, dans l'ensemble, à l'expression de l'ironie et de l'humor. Les enjeux sont trop importants, qu'ils soient sociaux, idéologiques ou esthétiques".⁷ Altri studiosi sottolineano invece lo stretto rapporto tra ironia e spirito della modernità, in cui tutto si relativizza, assume forme ambigue e sfuggenti, e in cui la condizione prevalente è il coesistere di contraddizioni complesse, una maniera unica di "raccontare" e descrivere il mondo: "Irony, as a typical form, at all levels, of this century's response to the problematics of an increasingly recessive and dissolving self and increasingly randomized world, strives, but constantly reconstituting itself, to achieve the simultaneous acceptance and creation of a world that is both indeterminate and, at the same time, available to the consciousness".⁸

L'analisi che proponiamo in relazione ai testi di Delibes non ha l'ambizione di risolvere questioni teoriche: faremo concretamente riferimento alla varietà di approcci e classificazioni dell'ironia in modo ampio, recuperando quei concetti agevolmente applicati ai romanzi dello scrittore spagnolo. Non ci esimiamo dal ricorso a prospettive irrazionaliste come all'uso di classificazioni sistematiche, nella misura in cui queste e quelle appaiono consone alla definizione dell'ironia emergente da ogni singola opera esaminata. Una linea di analisi dell'ironia dai tratti esclusivi ed univoci non consente di indagare la copiosa produzione delibiana nel rispetto delle sue molte anime: è la varietà degli strumenti che si adatta al tratto molteplice e ne segue curve e frammentazioni, fermenti ed esplosioni.

⁷ Serge SALAÜN, *Les avant-gardes et l'ironie*, in AA.VV., *Les relations esthétiques entre ironie et humor en Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 121.

⁸ Alan WILDE, *Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 14.

Se l'ironia viene dunque identificata nei vari dizionari⁹ prima di tutto come una modalità espressiva che si avvale di termini con significato contrario a quello letterale, non meno si insiste sul suo carattere simbolico, orientato a “evocare” più che a “dire” chiaramente, a “suggerire” più che a “scontrarsi” verbalmente, e a viso scoperto, con la realtà. Su questo aspetto concordano i repertori linguistici di altri Paesi, a conferma del fatto che l'ironia è modalità del discorso trasversale, presente in ogni lingua e cultura. Il *Littré* francese, per esempio, vi attribuisce l'accezione di “ignorance simulée, afin de faire ressortir l'ignorance réelle de celui contre qui on discute”, e, per estensione, la definisce “raillerie particulière par la quelle on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre”¹⁰; il *Webster's Third New International Dictionary of the English Language* riconosce che l'ironia è

⁹ I dizionari di riferimento sono i seguenti: Tullio DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, Utet, 1999, vol. III, p. 768; Salvatore BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 2008, vol. VIII, p. 529; AA.VV., *Il vocabolario Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003 (disponibile anche on-line), di cui riportiamo la sintesi esplicativa del termine: **ironia** s. f. [dal lat. *ironīa*, gr. εἰρωνεία «dissimulazione, ironia», der. di εἶρων -ωνος «dissimulatore, finto»].

1. In origine, finzione (e insieme anche interrogazione): questo sign. si conserva solo nell'espressione *i. socratica*, con cui si riassume il procedere speculativo di Socrate, che, dichiarandosi ignorante, chiede lumi all'altrui sapienza, per mostrare come quest'ultima si riveli in effetti inferiore al suo stesso «sapere di non sapere».

2. Nell'uso com., la dissimulazione del proprio pensiero (e la corrispondente figura retorica) con parole che significano il contrario di ciò che si vuol dire, con tono tuttavia che lascia intendere il vero sentimento: *fare dell'i.*; *parlare con i.*; *cogliere l'i. di una frase, di un'allusione*; *non s'accorse dell'i. delle mie parole*. Può avere lo scopo di deridere scherzosamente o anche in modo offensivo, di rimproverare bonariamente, di correggere, e può essere anche una constatazione dolorosa dei fatti, di una situazione, ecc.; ci può essere perciò un'*i. bonaria, lieve, fine, sottile, arguta, faceta*, o un'*i. amara, fredda, beffarda, pungente, crudele*, ecc. (v. anche sarcasmo). Esempi d'ironia sono le frasi comuni: «Ma bravo!», «Ma benissimo!», «Bella figura!», «Che occhio!» o «Che mira!» (a chi per es. colpisce molto lontano dal bersaglio), «Ma sai che sei proprio carino quando mostri la lingua!», o le espressioni «quella buona lana», «quella perla di galantuomo» e simili. Un'ironia è il verso dantesco: «Vieni a veder la gente quanto s'ama!», nel canto VI del *Purgatorio* (v. 115), e nello stesso canto tutta l'apostrofe a Firenze: «Fiorenza mia, ben puoi esser contenta Di questa digression che non ti tocca ...» (vv. 127-151). Ironia può essere anche l'atteggiamento d'uno scrittore che investa tutta quanta la sua opera; si parla così dell'*i. del Parini*, alludendo al suo poema *Il giorno*; e di *i. ariostesca*, per indicare il tono particolare con cui l'Ariosto presenta i personaggi e le situazioni del *Furioso*, il sorriso con cui si mostra attratto dal suo mondo fantastico e nello stesso tempo cosciente della sua irrealtà.

3. a. Con riferimento al teatro greco, *i. tragica*, il presagio della catastrofe, che sembra essere contenuto nelle parole, dette senza intenzione, di un personaggio.

b. In molti casi, il sign. della parola si avvicina a quello di beffa, derisione, scherzo crudele o maligno o insultante: *la sua promessa è un'i.*, quando sia evidente che non potrà essere mantenuta; *offrire pochi centesimi a chi ha fame è un'ironia*. Comuni, in senso fig., le locuz. *i. della vita, della sorte, del destino*, accennando a gravi delusioni patite, al rovesciarsi improvviso di una situazione lieta, e simili.

¹⁰ Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1969, vol. IV; utile anche la definizione contenuta in: Henri MORIER, *Ironie*, in *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Parigi, PUF, 1981, pp. 557-617.

“[...] a mode of speech the intended implication of which is the opposite of the literal sense of the words”¹¹, mentre il *Brockhaus Wahrig* riporta: “hinter Ernst versteckter Spott, mit dem man das Gegenteil von dem ausdrückt, was man meint, seine wirkliche Meinung aber durchblicken läßt”.¹²

È chiaro che lo stile ironico non può essere circoscritto alla sola sfera comunicativa, dove trova quotidiana e frequente applicazione; l'ironia, quando invade il campo della retorica, si differenzia dalle altre figure (ad esempio la metafora o la sineddoche) perché viene riconosciuta e utilizzata da qualsiasi parlante, indipendentemente dal fatto che questi sia in grado di effettuare la lettura critica di un testo letterario. È evidente che la riflessione teorica sull'ironia interessa soprattutto i confini del discorso letterario; proprio all'interno di questo ambito sono stati raggiunti finora i risultati scientifici più interessanti.

Una delle possibili sfumature proprie dell'ironia è quella che nei dizionari viene definita – secondariamente ma riconoscendo la paternità etimologica alla lingua greca – come “socratica”. L'ironia è permeata dalla “finzione”, alle cui origini si incontra il pensiero di Socrate: ad essa ricorre per mascherare il proprio pensiero e dimostrarsi ignorante per mettere in difficoltà l'interlocutore e renderlo consapevole dei propri errori. Il senso dell'antico *eíron* (letteralmente, “colui che dissimula”) riconduce, dunque, principalmente al concetto di “astuzia” e di “finzione”.

Il nucleo concettuale dell'ironia è costituito da assenza di verità¹³: meglio ancora, opposto della verità (tanto verbalmente quanto in rapporto a una situazione specifica che viene descritta dall'ironista), realtà contraddittoria che attraverso la sua negazione vuole condurre l'ascoltatore/lettore a individuare quanto ritenuto puro e autentico:

¹¹ Philip BABCOCK GOVE, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*, Chicago, Encyclopedia Britannica, 1981, vol. II, p. 1195. Cfr. anche Norman KNOX, *Irony*, in *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, Ph. E. Wiener (ed.), New York, Charles Scribner's Sons, 1973, t. II, pp. 626–634.

¹² Gerhard WAHRIG, Hildegard KRÄMER, Harald ZIMMERMANN, *Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Güterloh, Bertelsmann Lexikon Verlag, 1997, p. 689: “Derisione nascosta da espressione seria, con la quale si esprime il contrario di ciò che si pensa, lasciando però intuire la propria, vera opinione” (*t. del r.*).

¹³ Torquato Accetto precisa però che il dissimulare non è altro che “[...] un velo composto di tenebre oneste e di rispetti violenti: da che non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo”, in Torquato ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, 1997, pp. 19–20.

Perhaps there still exists, in all of the various manifestations to which the word is now widely applied, a sort of lowest common denominator by which irony may invariably be recognized. [...] what appears is not true. [...] the ironist not only expresses the opposite of his meaning but brings about his conclusion by the very means of indicating its opposite.¹⁴

Ciononostante, in ambito linguistico non è sufficiente sostenere che l'ironia scaturisce dall'opposizione tra realtà e contraddizione della realtà stessa, vale a dire tra significato letterale e significato figurato¹⁵; in alcuni casi l'ironia può emergere anche quando il soggetto si esprime in termini di parziale contrasto, ossia quando le sue asserzioni risultano ironiche pur non essendo completamente e interamente false. Inoltre – e questo aspetto talvolta si incontra nei romanzi di Delibes – gli interventi dell'ironista possono riproporre frasi o citazioni già note, ma che inserite in un contesto diverso rispetto a quello in cui si sono originate, producono un effetto straniante.

Tutti i repertori lessicografici consultati riconoscono sostanzialmente l'esistenza di due livelli di ironia (più in dettaglio esaminati nei successivi paragrafi): quello che appartiene all'ambito essenzialmente linguistico e quello – cui viene attribuito un valore figurato – riferito alle “situazioni” (comunemente, l’“ironia della sorte”). Rimane l'accezione, come detto, propria all'ironia socratica e mantenuta sino alla scomparsa del filosofo, cui segue l'ironia romantica, rinvenibile almeno fino ai primi anni dell'Ottocento e che sancisce l'ingresso dello strumento ironico nel contesto della letteratura e dell'arte in genere.

3. L'ironia nel tempo: da Aristotele alla post-modernità¹⁶

Il termine ironia fa la sua prima apparizione nell'ambito della commedia, quando l'*eíron* riconduce all'immagine del personaggio inaffidabile e disonesto; nei testi di Aristofane emerge la figura del presuntuoso dissimulatore, il quale

¹⁴ Eleanor N. HUTCHENS, *art. cit.*, pp. 352–355. Cfr. anche: Alice MYERS ROY, *Towards a Definition of Irony*, in *Studies in Language Variation*, Washington D.C., Georgetown University Press, 1977, pp. 171–183.

¹⁵ Cfr. l'utile articolo di Dan SPERBER e Deidre WILSON, *On Verbal Irony*, in “Lingua”, 87, 1992, pp. 53–76; degli stessi autori era stato precedentemente pubblicato anche un altro lavoro: *Les ironies comme mentions*, in “Poétique”, 36, 1978, pp. 398–412.

¹⁶ Per una sintesi storica sul tema, utile è l'articolo di Arié SERPER, *Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge*, in “Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, 38, 1986, pp. 7–25.

adulando e ingannando i più deboli è costretto alla sconfitta dall'antagonista positivo, che pure ricorre all'arte simulatoria, ma con spirito filantropico. Sempre nell'ambito della commedia prende forma un altro elemento caratteristico dell'ironia: quello dell'identità segreta (presente, per esempio, nel romanzo di Delibes del 1983, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*), in cui i protagonisti agiscono trincerati dietro un falso profilo, pretestuosa identità che muta in funzione delle circostanze. Questo contrasto tra essere e apparire, tra realtà e finzione, origina dissociazioni narrative il cui esito è un'evidente struttura ironica.

Con le dissertazioni filosofiche di Platone e gli scritti di Aristotele all'ironia viene conferito carattere più organico. Il valore del termine in rapporto all'idea di "dissimulazione" emerge chiaramente, nella *Repubblica*, dalla bocca di Trasimaco, il quale si rivolge a Socrate per chiedere lumi sul concetto di "giustizia":

Che razza di chiacchiere ormai da tempo vi impegnano, o Socrate? E quali ridicoli complimenti vi scambiate a vicenda? Se davvero vuoi sapere che cos'è il giusto, non basta chiedere per il gusto di confutar le risposte, perché lo sai bene, è più facile porre quesiti che dare soluzioni. Piuttosto, dalle tue queste risposte e dicci una buona volta che cosa intendi per giusto. [...]

«O Trasimaco, non avercela con noi; se io e il mio amico in qualcosa abbiamo sbagliato nell'argomentare il nostro discorso, sappi bene che non l'abbiamo fatto volontariamente. Tu certo non ci crederai, ma se fossimo alla ricerca dell'oro non saremmo disposti a scambiarci fra noi insulsi complimenti col rischio di compromettere la ricerca; figurati un po' trattandosi della giustizia, che vale ben più di molti ori, se staremmo qui a farci assurde cerimonie, anziché impegnarci al massimo per far luce su di essa. Credimi, amico, la verità è che noi non ne abbiamo le capacità; e per questo, da uomini del vostro calibro, è bene che noi si abbia compassione, piuttosto che malanimo».

Udito ciò egli scoppiò in una risata sarcastica e se ne uscì con queste parole: «Per Eracle! Eccoci come al solito alle prese con la famosa ironia socratica. Ma già lo sapevo e l'avevo pur anticipato a questa gente che tu ti saresti rifiutato di rispondere, avresti assunto la maschera dell'ironia, facendo di tutto pur di non dare risposte a chi te le avesse chieste».¹⁷

Si evince una disposizione nei confronti dell'ironia tendenzialmente negativa, sia in termini di atteggiamento morale che da un punto di vista linguistico: lo stile ironico, infatti, elogiando un soggetto mentre lo deplora, impiega un codice subdolo e una modalità comunicativa tendenziosa e falsa.

¹⁷ PLATONE, *Repubblica*, libro I, vv. 336C, 337A, pp. 1090–1091, in *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi, 1991.

Anche Demostene si concentra sui difetti dell'*eíron*, e in questa figura colloca l'archetipo del cittadino ingannatore, che mentre dichiara una presunta ignoranza, sfugge ai propri obblighi civici. Teofrasto nuovamente sottolinea la prerogativa del dissimulatore: presentarsi come fallace turlupinatore, di cui risalta – come ben sostiene Maria Giaele Infantino – il tratto menzognero: “[...] è la falsità a prevalere, e la maschera che l'ironista indossa mentre comunica è fatta per nascondere e non per rivelare”.¹⁸

Dalle pagine della *Retorica* lo Stagirita dipinge l'*eíron* quale soggetto di cui dubitare a causa della sua doppiezza (1382b, 18–20)¹⁹ e da cui prendere le distanze per sfuggire ai contraccolpi originati dalla sua efferatezza verbale (1379b, 30).²⁰ Il filosofo greco riconosce all'ironia anche un profilo burlesco: “[...] Gorgia disse che è necessario demolire la serietà dell'avversario con il riso e il riso con la serietà [...]. L'ironia è più degna dell'uomo libero della buffoneria, poiché nel primo caso si crea il ridicolo per il proprio divertimento, mentre il buffone lo fa per quello di un altro” (1419b, 8,9).²¹ Al soggetto che fa uso dell'ironia viene qui attribuito un particolare stile comportamentale ed espressivo, legato, più che alla retorica, all'etica (in realtà Aristotele affronta il tema dell'ironia nella parte III del suo trattato, in cui si dedica alla descrizione delle specificità del discorso). In ogni caso, il significato originale del termine pare discostarsi da quello attualmente riconosciuto e, soprattutto, rimane circoscritto all'ambito morale. La distinzione che egli opera tra *ironico* e *millantatore*, illustrata nell'*Etica nicomachea*, è oltremodo significativa: “Sembra che il millantatore sia uno che simuli cose illustri, che in realtà non possiede, o maggiori di quelle che possiede; l'ironico al contrario nega d'avere ciò che ha e cerca di diminuirlo” (1127a, 21–31)²². Quest'ultimo avrebbe dunque le caratteristiche del dissimulatore “modesto” e umile perché non si riconosce qualità superiori, o semplicemente le sminuisce, accettando i propri limiti e differenziandosi dal presuntuoso, il quale finge di possedere, invece, peculiarità esclusive, al fine unico di conseguire un vantaggio personale:

¹⁸ Maria Giaele INFANTINO, *L'ironia: l'arte di comunicare con astuzia*, Milano, Xenia, 2000, p. 7.

¹⁹ ARISTOTELE, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996 (2010), p. 171.

²⁰ *Ivi*, p. 155.

²¹ *Ivi*, p. 379.

²² ARISTOTELE, *Etica nicomachea*, trad. di Armando Plebe, Bari, Laterza, 1998⁷, p. 99.

Gli ironici [...] dicendo meno del vero, appaiono più simpatici nei loro costumi (essi infatti non sembrano parlare per guadagno, bensì per sfuggire ogni sfoggio); e soprattutto costoro evitando le onorificenze, come faceva Socrate. Quelli poi che dissimulano anche nelle cose piccole ed evidenti sono detti affettati e sono più spregevoli [...]. Chi invece usa moderatamente dell'ironia ed è ironico in cose non troppo comuni ed evidenti appare simpatico. Sembra dunque che al veritiero si contrapponga il millantatore: è infatti il peggiore.²³

Si tratta dei medesimi presupposti teorici che sostengono la semplicità del metodo socratico e che insieme anticipano alcune costanti del pensiero ironico moderno, entro cui si ritrova sempre la possibilità di una tacita smentita: “[...] la ironía empieza justo cuando se empieza a ser consciente de que «lo que se dice ahora no parecerá muy convincente más adelante, que, de todo lo que digamos, siempre hay una parte que habrá que rechazar o modificar si se tienen en cuenta todas las cosas que se podrían decir»”.²⁴

La teoria socratica e il sistema filosofico ad essa legato pongono l'accento sulla funzionalità investigativa dell'espedito ironico, che pretende di arrivare alla verità attraverso un percorso interlocutorio in cui un soggetto ingenuamente risponde e altrettanto spontaneamente si ritrova ad ammettere la precarietà delle proprie posizioni: in Socrate primeggia la volontà di stimolare l'altro al riesame critico delle proprie convinzioni affinché possa giungere, come sostiene Pessoa, alla “coscienza della propria coscienza”: “El hombre superior difiere del hombre inferior, y de los animales hermanos de éste, por la simple cualidad de la ironía. La ironía es el primer indicio de que la conciencia se ha tornado consciente”.²⁵

La biforcazione semantica finora individuata ammette l'ironia tanto a livello del comportamento umano quanto a livello linguistico, come strategia; i distinti campi applicativi confluiscono nella nozione di ironia così come la intende Cicerone, che ricorrendo ad essa soprattutto per l'oratoria, riconosce la necessità di distinguerla da categorie affini, quali l'umorismo, il comico e il ridicolo. Nel libro II del *De oratore*, Cicerone specifica che: “Esistendo, infatti, due specie di

²³ *Ivi*, pp. 100–101.

²⁴ Pere BALLART, *op. cit.*, p. 42 (la citazione riporta un passaggio di Platón, *Defensa de Sócrates*, trad. de Francisco Garcia Yagüe, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 204).

²⁵ Fernando PESSOA, *Libro de desasosiego de Bernardo Soares*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 41 (tit. orig. *Livro do Desassossego*). Il medesimo concetto appare anche in Bergson: “Non vi è comicità al di fuori di ciò che è propriamente umano”, Henri BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Mondadori, 1990, p. 14.

facezie, la prima, quella diffusa in ugual misura per tutto l'arco dell'orazione, l'altra, consistente in battute rapide e pungenti, l'una fu chiamata dagli antichi *cavillatio*, l'altra *dicacitas*".²⁶ Si stabilisce un binomio fondamentale: la distinzione tra un'ironia più sottile, ramificata nelle varie sezioni del discorso e che lo rende brillante e piacevole, e un'ironia circoscritta alla presenza di singoli termini che emergono nel dibattito e il cui obiettivo è, chiaramente, quello di colpire l'avversario. È sempre Cicerone, inoltre, il primo a proporre una delle categorizzazioni più comuni legate alla fisionomia del processo ironico: è possibile rintracciare le arguzie e le contraddizioni dell'ironista tanto nei fatti, ossia scontrandosi con un'ironia essenzialmente situazionale, quanto nelle parole, in cui il gioco ironico prende invece forma solo in ambito verbale:

Son, dunque, queste, le specie di ridicolo contenuto negli atti e proprie del tipo di scherzo continuato, con cui si descrivono e rappresentano al vivo i costumi, in modo che, previo l'inserimento di qualche fatterello, si comprenda di quale specie siano tali costumi o si metta in evidenza qualche difetto notevole, che si presti ad essere ridicolizzato mediante una rapida caricatura. Il ridicolo basato sulle parole, consiste, invece, nella causticità di un termine o d'una frase. Ma, come nella specie precedente, quelle relative all'aneddoto o alla caricatura, l'oratore deve evitare di assomigliare ai mimi etologi, così in questa deve aborrire con tutte le forze dalla scurrilità dei buffoni di mestiere.²⁷

Inoltre, nella sezione in cui Cicerone si occupa del ridicolo, le considerazioni relative all'ironia aiutano a mettere in evidenza un ulteriore elemento: essa risulta efficace quanto più si dimostra equilibrata, non aggressiva, e non rivolta esclusivamente al parossismo. Il suo potere come strumento espressivo avrà valore nel momento in cui ad ispirarla non saranno la dismisura e l'eccesso, bensì la discrezione e l'intelligenza. E non marginali rispetto all'esito al quale punta l'ironico sono anche la sua intenzionalità e il contorno contestuale, che permettono di leggere l'ironia in maniera sempre nuova e diversa, a

²⁶ Cicerone, *Dell'oratore*, a cura di Amedeo Pacitti, Zanichelli, Bologna, 1982, vol. II, Libro II, v. 218, pp. 165–166. Le note che chiariscono i termini *cavillatio* e *dicacitas* precisano: il primo vocabolo "Si potrebbe rendere con «garbata ironia», e consiste nell'attitudine di chi parla, a conferire al suo dire brio, piacevolezza e festività, prive tuttavia di punte astiose"; *dicacitas* "Si potrebbe rendere con «mordacità», «dicacità», «sarcasticità» ed indica quel parlare piccante, con cui si suscita il riso degli ascoltatori con espressioni brevi, argute e pungenti", p. 295 (note 219 e 220).

²⁷ *Ivi*, vv. 243–244, p.185.

dimostrazione del fatto che nulla, preso nella sua spoglia letterarietà, è prontamente e innegabilmente ironico.

Una particolare enfasi sul contesto la pone anche Quintiliano, che parla dell'ironia nella sua *Institutio oratoria*²⁸, e precisamente nel libro VIII, includendola all'interno delle figure retoriche più comuni e frequenti. L'ironia, al pari dell'allegoria, nasconde dietro le parole un significato differente, allude e suggerisce, ma non dice chiaramente; inoltre, ciò che la distingue dagli altri tropi è la sua neutralità linguistica: il termine non è ironico di per sé – e quindi immediatamente ascrivibile a un'idea ironica – ma acquisisce tale senso in rapporto a un contesto e a una situazione specifica. È per questa ragione che per una corretta decodificazione degli enunciati e delle situazioni ironiche, risulta necessario appoggiarsi a tutta una serie di indicatori che possono fornire soluzioni interpretative adeguate, ma anche spesso divertenti e dubbie. Nelle argomentazioni di Quintiliano ritorna anche l'ironia intesa come figura del pensiero, distinta dall'ironia come tropo, nonostante condivida con quest'ultima categoria la volontà di trasmettere un'idea latente: “[...] l'ironia, considerata come figura, quanto al genere non è affatto diversa dall'ironia considerata come tropo (perché nell'una e nell'altra si deve sempre intendere il contrario di quel che si dice)”²⁹; le difformità, però, non mancano:

[...] il tropo si lascia conoscere più facilmente e benché presenti un senso e ne contenga un altro, tuttavia non simula qualcosa di diverso dal vero, infatti quasi tutto ciò che lo circonda è chiaro e semplice [...]. Ma nella figura si ha una dissimulazione dell'intenzione che si lascia conoscere, ma non si manifesta; cosicché là vi sono parole per altre parole, e qui c'è tutto un senso per un altro.³⁰

Un sostanziale disinteresse nei confronti di un approfondimento teorico sul tema, unito ad un crescente abbandono della retorica come disciplina, caratterizza sostanzialmente tutta l'età medievale. La fisionomia della nuova società, teocentrica e quindi avversa a ogni forma di vaga interpretazione della parola (di Dio), a una rappresentazione ambigua del reale, non manifesta una particolare inclinazione all'impiego equivoco del linguaggio; e se lo spagnolo Gregorio

²⁸ QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, a cura di Orazio Frilli, Bologna, Zanichelli, 1983.

²⁹ *Ivi*, IX, v. 45, p. 161.

³⁰ *Ivi*, IX, v. 46, p. 161.

Mayans y Síscar dedica, a metà del Settecento, alcune parti della sua *Retórica* (1757) proprio allo studio dell'ironia, definendola come “traslación de la propia significación a la *contraria*”³¹, sarà necessario attendere i nuovi movimenti ideologici che animeranno i primi anni del secolo successivo per incontrare riflessioni di un certo rilievo.

Il sentiero tracciato da Socrate, che viene ripercorso nel tempo a fasi alterne, ritorna in auge agli inizi dell'Ottocento, in cui la filosofia romantica recupera alcuni principi della classicità e ne propone una propria specifica rilettura. Si mette di nuovo in evidenza il carattere dissimulatorio dell'ironia e il gioco enigmatico che essa sottende, ma anche il concetto di “coscienza”, che l'ironia mira a smuovere, nonché quello di “verità”, fine ultimo dell'ironista che, dietro il complesso allestimento di sdoppiamenti e sottointesi, vuole portare a galla. Ciò che getta le premesse per un riesame dei procedimenti ironici è innanzitutto la nuova percezione della realtà che anima i romantici: caduta ogni certezza e venuto meno il convincimento di vivere in un mondo stabile e uniforme, i nuovi pensatori danno libero sfogo alla voce del singolo, ai suoi slanci mistici, alle sue stravaganze creative e, soprattutto, alla unica, possibile, forma di rappresentazione del reale, che viene ritratto in tutto il suo potenziale relativismo.

A caratterizzare l'interpretazione che il Romanticismo ci fornisce dell'ironia – conferma Ballart – è la sua entrata, a pieno titolo, nella sfera della produzione artistica e letteraria: “Más que un principio de sabiduría que asiste a la razón de su indagación sobre el mundo o que una táctica persuasiva que cabe emplear en disputas dialécticas, la ironía se coloca en el centro mismo de la relación entre el creador y su obra, explicándola y fijando sus límites a la par que tratando de abolirlos”.³² L'ironia diventa dunque l'occasione per meditare sulla relazione tra il creatore e la sua opera, di riflettere sulla effettiva possibilità di descrivere l'ambiente, la società, la vita stessa degli uomini, in termini assoluti, da parte di chi può contare, invece, su uno strumento limitato e ridotto come è il linguaggio. Le vie di scampo sfuggono ai pensatori del tempo, i quali, mentre prediligono la rappresentazione delle più visibili dinamiche oppostive (come lo è,

³¹ Gregorio MAYANS Y SÍSCAR, *Retórica*, in *Obras completas*, vol. III, ed. di A. Mestre Sanchís, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1984, cap. V “De los tropos”, p. 348.

³² BALLART, *op. cit.*, p. 67.

per esempio, il contrasto tra finito ed infinito³³), ammettono l'impossibilità di far confluire, nell'opera letteraria, tutte le diverse sfumature dell'esistenza.

È Friedrich Schlegel il primo a diffondere il termine "ironia" nell'ambito degli studi letterari e sarà sempre lui a interpretarla non solo come un "dovere"³⁴ artistico, quanto soprattutto come un adeguato strumento di rappresentazione del mondo, forse l'unica forma possibile per catturarne l'essenza paradossale e contraddittoria:

[...] la figura in cui l'ironia si esprime è il paradosso, che unisce in un'unica costellazione l'inconciliabile. L'ironia rovescia il movimento classico della filosofia, che muove dal concetto all'idea. L'idea diventa, per Schlegel, «il concetto condotto fino all'ironia, sintesi assoluta di antitesi assolute, la continua autogenerantesi alternanza di due pensieri in dissidio fra loro» ("Athenaeum", 121). Il risultato di questa operazione non potrà essere unità e armonia, ma un frammento, oppure «un sistema di frammenti».³⁵

Del pensiero schlegeliano ci interessa anche il concetto di "libertà" artistica, che egli associa all'utilizzo dell'ironia e che risulta particolarmente interessante se rapportato alle intenzionalità creative di Miguel Delibes: "Representar irónicamente las limitaciones equivale a transcenderlas" – precisa Ballart quando analizza Schlegel –, "a liberarse de sus ataduras y contemplarlas desde lo alto. [...] el espíritu del artista debe conservarse en perpetua libertad".³⁶ E se lo scrittore di Valladolid ha modo di affermare che l'arte è, principalmente, una questione di "sensibilidad", riconosce anche che essa "[...] exige una entrega incondicional, absoluta, ilimitada".³⁷

³³ "El elemento común del concepto romántico de la ironía es presentar a ésta como expresión de la unión de elementos antagónicos, tales como la Naturaleza y el Espíritu, lo objetivo y lo subjetivo, etc. Por la ironía no se reduce uno de los elementos al opuesto, pero tampoco se funden los dos completamente; la ironía deja traslucir la "tensión" constante entre ellos", in José FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965⁵, p. 993 (disponibile anche online al seguente link: <http://www.scribd.com/doc/5925122/Diccionario-de-Filosofia-Jose-Ferrater-Mora>). In rapporto all'ironia romantica si veda: Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

³⁴ Friedrich SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, p. 163 (titolo originale: *Fragmente zur Poesie und Literatur*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. BEHLER unter Mitwirkung von J.-J. ANSTETT und H. HEICHNER, XVII/I, Paderborn-München-Wien, Zürich, 1981, p. 124).

³⁵ Franco RELLA, *L'estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli, 1997, p. 13.

³⁶ BALLART, *op. cit.*, p. 72.

³⁷ Miguel DELIBES, *La creación literaria*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, Barcelona, Destino, 2010, p. 275.

La questione pone le premesse per l'analisi di altri aspetti fondamentali che si relazionano con l'ironia, come quello dello "sdoppiamento dell'io artistico", che ammette la dialettica tra svariate sfumature della realtà, e il concetto di "distanza", che deve necessariamente crearsi tra colui che scrive (vale a dire colui che fa dell'ironia) e la materia trattata.³⁸ L'ironista non solo rappresenta e aggrega il molteplice, ma "[...] es capaz de convertir el mundo y, con él, a sí mismo, en un espectáculo, en un *theatrum mundi* para su disfrute particular. El desapasionamiento de su mirada le dará no pocos motivos de comicidad, que, no obstante, revertirán en un estadio superior, trascendente, de interpretaciones completamente serias de la existencia".³⁹

Le riflessioni sull'ironia raggiungono esiti interessanti negli accurati lavori che ad essa vengono dedicati da alcuni dei più grandi filosofi dell'Ottocento e del Novecento; ci riferiamo in particolare agli studi di Søren Kierkegaard, che scrive, nel 1841, *Sul concetto di ironia*⁴⁰, e Henri Bergson, autore de *Il riso* (1900). Il filosofo danese mutua il suo concetto di ironia da Socrate, sia come espediente persuasivo, sia come struttura comunicativa metodica e razionale, e dedica buona parte del suo lavoro all'influenza che Socrate stesso ebbe sulle interpretazioni successive del termine. La parte che certamente ci fornisce indicazioni utili per la nostra indagine è quella che Kierkegaard sviluppa nella II parte del suo libro (che titola *Sul concetto di ironia*), in cui include l'ironia non solo nell'ambito della retorica, ma la relaziona, ricalcando i presupposti della filosofia romantica, alla vita stessa:

È la forma più comune dell'ironia dire seriamente quanto invece non si prende sul serio. Più rara l'altra, di dire per ischerzo, scherzando, quanto si prende sul serio*. [...] la figura retorica si toglie da sé, come un indovinello di cui si ottiene la soluzione all'istante. Ad ogni modo, tale figura retorica partecipa di una proprietà peculiare dell'ironia in generale, di una certa alterigia derivante da questo, che vuol

³⁸ Di "distanza" parla anche D. C. Muecke nel suo *Irony* (1970), precisando che, pur non essendo sempre necessariamente intenzionale (l'autore può assumere un atteggiamento disincantato perché questo gli appartiene caratterialmente), l'ironista osserva la realtà da una condizione privilegiata, dominante e svincolata dal resto del mondo: "This lightness may be but it is not necessarily an inability to feel the terrible seriousness of life; it may be a refusal to be overwhelmed by it, an assertion of the spiritual power of man over existence", Douglas C. MUECKE, *Irony*, London, Methuen, 1970, p. 36.

³⁹ BALLART, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁰ Søren KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia: in riferimento costante a Socrate* (1^a ed. danese 1841 dal titolo: *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*), Milano, Guerini, 1989.

farsi capire ma non apertamente, ed è l'alterigia a far sì che quella figura guardi dall'alto in basso il discorso alla buona che ognuno può capire istantaneamente; [...]. L'ironia [...] non si rivolge contro questo o quel singolo esistente, bensì contro tutta la realtà data in un determinato tempo e sotto determinati rapporti. [...] A essere considerato *sub specie ironiae* non è questo o quel fenomeno, ma la totalità dell'esistenza.⁴¹

L'ironia sarebbe dunque da intendersi come una particolare disposizione nei confronti della realtà, una “concezione del mondo” – continua Kierkegaard – “un tentativo di mistificare l'ambiente al fine non tanto di star nascosta, quanto di portare gli altri a manifestarsi”⁴², il che è senza dubbio una delle intenzioni che animano la scrittura di Delibes; questa particolare relazione nei confronti dell'ambiente e delle situazioni pare manifestarsi, nel nostro autore, certamente con inconscia e naturale frequenza, ma celando obiettivi e motivazioni tutt'altro che incidentali. Come avremo modo di dimostrare, infatti, lo scrittore spagnolo indirizza la propria ironia contro precisi bersagli, al fine di stigmatizzarne le contraddizioni; “l'ironista” – sostiene Kierkegaard – “si identifica coi mali che vuole combattere, oppure si mette in opposizione ad essi, sempre però ovviamente nella consapevolezza che l'apparenza datasi è l'opposto di quanto egli stesso tiene per fermo, e godendo di tale incongruenza”.⁴³ E sempre, naturalmente, nello spirito di una sostanziale “libertà” espressiva, di una “superiorità”, che sottrae l'ironista da rapporti diretti e condizionanti con il contingente, Kierkegaard prosegue dicendo che “il soggetto è [...] libero, e questo è il piacere desiderato dell'ironista. In istanti così, la realtà perde ogni valore, e lui sovrasta in libertà”⁴⁴; elemento, questo, che, unendosi all'idea del relativismo interpretativo e alla volontà di biasimare le possibili ingenuità dell'intelligenza umana, costituisce uno dei principi di fondo dell'ironia.

⁴¹ KIERKEGAARD, *op. cit.*, pp. 193 e 197.

⁴² *Ivi*, p. 195.

⁴³ *Ivi*, p. 194. Sulla funzione “sociale” dell'agire ironico, interessante è l'articolo di Shelly DEWS e Ellen WINNER, *Muting the Meaning A Social Function of Irony*, in “Metaphor and Symbolic Activity”, 10, 1, 1995, pp. 3–19.

⁴⁴ KIERKEGAARD, *op. cit.*, p. 196. Kierkegaard precisa poi che: “[...] il locutore [...] è libero in negativo. Se io parlando sono cosciente che quanto dico è la mia opinione e che il detto è una sua espressione adeguata, e se presuppongo che nel detto il destinatario abbia in tutto e per tutto la mia opinione, allora io nel detto sono vincolato, ossia libero in positivo. [...] Viceversa, nel caso il detto non sia la mia opinione o sia il suo opposto, allora io sono libero rispetto agli altri e a me stesso”, p. 192.

Nel 1900 il filosofo francese Henri Bergson pubblica *Le rire. Essai sur la signification du comique*⁴⁵, in cui ripercorre le teorie più accreditate sul tema e fornisce una sua particolare e specifica prospettiva di studio. La presenza del “riso” è, infatti, uno degli elementi che compongono la significazione ironica e costituisce la prima e più immediata reazione del lettore/ascoltatore. Delle tre parti che costituiscono la sua ampia trattazione sul comico (la prima si occupa delle caratteristiche generali del comico; la seconda, lo analizza in rapporto al contesto situazionale e verbale; la terza, si concentra sulla comicità di carattere e sugli elementi che contraddistinguono i personaggi della commedia), estraiamo solo alcuni concetti fondamentali che ci paiono particolarmente significativi se rapportati tanto all’idea di ironia, quanto alle particolarità espressive di Delibes.

Anche Bergson insiste, dunque, sul concetto di “distanza” quando sottolinea che il riso richiede una sorta di “sospensione dei sentimenti” per poter essere efficacemente comprensibile: “l’*insensibilità*” – sostiene il filosofo – “abituamente accompagna il riso. [...] L’indifferenza è il suo ambiente naturale. Il maggior nemico del riso è l’emozione. [...] Il comico esige dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somiglia a un’anestesia momentanea del cuore. Si rivolge alla pura intelligenza”.⁴⁶ A ciò si aggiunge la necessità che il riso venga condiviso anche da altri, che si ponga in termini di approvazione collettiva per essere finemente inteso (aspetto che vedremo in maniera più dettagliata quando parleremo del ruolo del lettore): “Non potremmo apprezzare il comico se ci sentissimo isolati. Sembra che il riso abbia bisogno di un’eco. [...] il riso nasconde sempre un pensiero d’intesa, direi quasi di complicità, con altre persone che ridono [...]”.⁴⁷ E sociale non è solo il suo ambito di appartenenza, ma anche la sua funzionalità, dal momento che il riso acquisisce senso solo se è rivolto a rispondere ad esigenze pratiche, utili, in seno alla società stessa, e,

⁴⁵ Citeremo dall’edizione italiana curata da Federica Sossi: BERGSON, *op.cit.*

⁴⁶ *Ivi*, pp. 14–15. J. Tittler ribadisce che: “This property –distance– is inherent in every sort of classical irony. In the original case of dramatic irony between the *alazon* on the one hand and the theater-going public and dissimulating *eiron* on the other, one finds the distance between ignorance and knowledge. [...] Given that irony is everywhere accompanied by distance, the deduction seems inevitable that distance in one of its essential characteristics. This invariant relationship has prompted my labeling the distance between or among constant elements in work of fiction ‘narrative irony’ ”, in Johnathan TITTLER, *Narrative irony in the contemporary Spanish-American novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 27; trad. sp. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá, Banco de la Republica, 1990.

⁴⁷ BERGSON, *op.cit.*, p. 15.

soprattutto, a “correggere i costumi”.⁴⁸ Bergson pone in effetti l’accento sul riso in quanto “atto sociale”, gesto che penalizza tutto ciò che può essere visto come anticonformista, eccentrico, stravagante; il suo obiettivo è quello di stigmatizzare le devianze e le stranezze del reale, realizzando una sorta di miglioramento universale e collettivo.

Uno degli aspetti che ritorna con frequenza nei romanzi di Delibes, è una diffusa “meccanicità”, presente tanto negli eventi quanto nelle descrizioni dei personaggi (se non, addirittura, a livello linguistico). Una situazione, secondo il pensiero di Bergson, risulta infatti comica quando mette in evidenza un atteggiamento ripetitivo e monotono dell’individuo, anche in relazione alla sua più banale quotidianità; colui che si ripropone sempre nei medesimi termini rischia di non riconoscere le possibili alterazioni della realtà, siano esse intenzionalmente contraffatte da altri oppure semplicemente intervenute perché è l’esistenza stessa ad ammettere possibili deviazioni dalla norma. Questa mancanza di elasticità è all’origine di molte situazioni comiche: “La vittima di una farsa di maniera si trova dunque in una situazione analoga a quella del corridore che cade. È comica per la stessa ragione. Quel che vi è di ridicolo nell’un caso come nell’altro, è una certa *meccanica rigidità* là dove avremmo voluto trovare l’attenta agilità e la viva flessibilità di una persona”.⁴⁹ La medesima rigidità sostiene anche il profilo di molti soggetti delibiani, che pur avendo in sé tutte le caratteristiche di personaggi “vivi”, reali, concreti, vengono imbruttiti e stravolti da deformazioni fisiche e costanti maniacali ai limiti del ridicolo, che li rendono ironicamente e simpaticamente imperfetti. Mentre, infatti, Bergson specifica che “alcune deformità hanno incontestabilmente, rispetto ad altre, il triste privilegio di poter provocare in certi casi il riso”⁵⁰, Delibes – che opera le sue prime “manipolazioni” sul reale proprio nell’ambito della caricatura – ricorre a tutta una serie di espedienti descrittivi per far sì che la propria ironia emerga già nel profilo d’apertura dei suoi protagonisti.⁵¹ L’obiettivo è quello di dar forma tangibile,

⁴⁸ *Ivi*, p. 21.

⁴⁹ *Ivi*, p. 17.

⁵⁰ *Ivi*, p. 24.

⁵¹ Pensiamo, per esempio, alla figura di Sebastián in *Aún es de día*, in cui “ese muchachito cargado de espaldas” (Miguel Delibes, *Aún es de día*, Barcelona, Destino, 2010, p. 23) ha numerose analogie con la figura del “gobbo” al quale si riferisce Bergson (BERGSON, *op.cit.*, p. 24).

anche esagerando o esasperando le deformità, a una conformazione del reale che non è sempre, naturalmente e implicitamente, equilibrata; attraverso la rappresentazione degli squilibri fisici o di tic consolidati, Delibes nasconde tutt'altro genere di scompensi, che arriveranno agli occhi del lettore piacevolmente mascherati, ma nel contempo carichi di tutta la loro concreta drammaticità. Parlando della comicità insita nella caricatura, Bergson precisa:

Per quanto regolare sia una fisionomia, [...] l'equilibrio non è mai assolutamente perfetto. [...] L'arte del caricaturista consiste nel cogliere questo movimento talvolta impercettibile, e nel renderlo visibile a tutti gli sguardi ingrandendolo. [...] Realizza le sproporzioni e le deformazioni che devono essere esistite nella natura come velleità, ma che non hanno potuto manifestarsi, represses da una forza migliore. [...] Perché l'esagerazione sia comica, non deve apparire come fine, ma come un semplice mezzo in cui il ritrattista si serve per rendere manifeste ai nostri occhi le contorsioni che vede delinearsi nella natura.⁵²

Se la caricatura mette in risalto le anomalie tangibili di un personaggio, stigmatizza anche quelle particolarità gestuali che, reiterandosi, si prestano particolarmente a diventare causa del riso, vale a dire: gli automatismi della vita suscitano il comico perché, cristallizzandosi nel tempo, uccidono il naturale, sempre diverso, oscillare degli stati d'animo dell'uomo, ingabbiando gli istinti e le diversità, e diventando dunque imitabili (“Questo riflettersi della vita verso il meccanismo è” – sostiene Bergson – “la vera causa del riso”,⁵³). Il protagonista de *La hoja roja*, per esempio, romanzo che Delibes scrive a ridosso degli anni Sessanta, è un personaggio che si ripete in continuazione: nei suoi movimenti, nei pensieri, nelle azioni quotidiane; nel suo modo di esprimersi emerge una incessante circolarità che, se da un lato spazientisce e sconcerta, dall'altra diverte e stempera anche i momenti più intensamente malinconici e tristi.

Nonostante le riflessioni bergsoniane sul riso possano facilmente adattarsi anche a molti aspetti dell'ironia, soprattutto a quella delibiana, il filosofo francese tratta solo marginalmente questa figura, individuando la sua essenza principalmente nel contrasto tra reale e ideale e comparandola al termine “umorismo”: “[...] la trasposizione potrà attuarsi nelle due direzioni opposte. In alcuni casi si enuncerà quel che dovrebbe essere fingendo di credere che si tratti

⁵² BERGSON, *op.cit.*, pp. 25–26.

⁵³ *Ivi*, p. 30.

proprio di quel che è: si ha così l'*ironia*. In altri casi, al contrario, si descriverà minuziosamente e meticolosamente quel che è, facendo finta di credere che è proprio così che le cose dovrebbero essere: in tal modo procede spesso l'*umorismo*'.⁵⁴ Ciò che risulta interessante, è sottolineare come Bergson risolve questa dualità insistendo non solo sulla presenza del concetto di "contrario" come prerogativa dell'*ironia*, ma anche su una sorta di idealismo che sosterebbe qualsiasi enunciato ironico; dice bene Schoentjes quando sostiene che "en todo ser irónico existe una forma de nostalgia de un mundo ideal, especie de paraíso perdido que todos llevamos dentro. En esta perspectiva hay que considerar que cada puntada, cada ataque de ironía, expresa menos una crítica que una nostalgia (o una esperanza) de un mundo perfecto".⁵⁵

Sulla presenza dell'elemento "contrario" ritorna pure Sigmund Freud, che – com'è noto – si occupa anch'egli delle sfere del comico e dell'*ironia*: una sua considerazione ci sembra particolarmente significativa ripensando alla figura di Delibes. Freud sottolinea, in termini originali e nuovi rispetto ai precedenti contributi, che il ricorso all'espressione ironica (che, come abbiamo visto con Kierkegaard, può essere intrinsecamente legata a un atteggiamento ironico nei confronti della vita) risulta di beneficio non solo a chi la utilizza, ma anche al pubblico⁵⁶; Delibes, nello specifico, sceglie – e soprattutto in virtù di specifiche esigenze storiche – una condotta prudente e una militanza discreta, e in questo senso l'*ironia*, la sua *ironia* in particolare, lo aiuta a mantenersi lontano da battaglie aperte e rischiose, soprattutto con la dittatura franchista, e allo stesso tempo gli consente di far arrivare il suo messaggio in maniera incisiva a un'ampia cerchia di lettori.

Alle soglie del XX secolo, le teorizzazioni sull'*ironia* assumono, in genere, carattere marginale rispetto alle riflessioni sul comico e sull'*umorismo*, che invece ricevono un'attenzione più costante; gli esiti in letteratura paiono, comunque, decisamente più cospicui, e ciò è dovuto soprattutto alla fiducia che molti scrittori

⁵⁴ *Ivi*, p. 80. Cfr. anche il saggio di Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo* (1908), Milano, Mondadori, 1992, nonché Salvatore ATTARDO, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York, Mouton De Gruyter, 1994.

⁵⁵ Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001; trad. sp. *La poética de la ironía*, di Dolores Mascarell, Madrid, Cátedra, 2003, p. 207.

⁵⁶ Sigmund FREUD, *Opere. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 130, 132.

ancora nutrono nei confronti del canone oggettivista, che richiede distanza e impersonalità espressiva. L'ironia permette agli scrittori di rimanere in ombra e di sottrarsi a giudizi e commenti dichiarati, lasciando al fruitore dell'opera il compito di decodificare il messaggio e, semmai, di pronunciarsi, da solo e in maniera personale, con valutazioni di carattere morale. Ai presupposti della filosofia positivista, che reggerà ancora per pochi anni, si affianca anche una certa forma di diffuso scetticismo (connubio insolito, come evidenzia Schoentjes, precisando però che “El maridaje sólo es paradójico a primera vista, pues la confianza en el progreso puede teñirse a veces de una duda generalizada”⁵⁷), che costituisce una delle nuove tendenze di pensiero. Non riportiamo, in questa sede, le opere che emergono in Europa durante questo periodo; basti solo sottolineare che l'ironia appare, in molti scrittori del tempo, come uno strumento concreto per giungere, attraverso una scrittura imparziale e apparentemente distaccata, a una maggior equità e progresso sociali. Quando l'ondata irrazionalista dimostrerà, invece, l'impossibilità di una rappresentazione mimetica della realtà – successivamente percepita come frammentata e mutabile, alienante e incerta –, invadendo il terreno dell'arte e della letteratura, l'ironia verrà considerata come “el único antídoto para no caer en la locura y en la desesperación”.⁵⁸ Ed è ciò che faranno, tra gli altri, Pirandello in Italia, Kafka in Germania, Beckett in Francia, Borges in Argentina.

Nella seconda metà del Novecento si diffondono, ad ogni modo, alcuni studi critici importanti: uno dei teorici che immediatamente viene associato al dibattito sull'ironia è Wayne Booth: la sua *A Rhetoric of Irony*, pubblicata nel 1974, è diventata un punto di riferimento per coloro che affrontano la questione da una prospettiva essenzialmente scientifica. Ma le radici delle sue argomentazioni si ritrovano forse già nel 1961, quando esce *The Rhetoric of Fiction*, in cui il critico riesamina il concetto oggettivista dell' “invisibilità dello scrittore”, difeso, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, dalla narratologia inglese, convinta ancora che il racconto dovesse prendere forma da solo, senza le manipolazioni operate dall'autore. Secondo l'opinione di Booth, risulta impossibile conciliare l'impassibilità dello scrittore con una effettiva impersonalità tecnica, e molti romanzi del nuovo panorama letterario, marcatamente soggettivisti, sembrano

⁵⁷ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁸ BALLART, *op. cit.*, p. 139.

dargli certamente ragione. Ciò che pare in ogni caso significativo è che in essi l'ironia risulta comunque presente, a dimostrazione del fatto che essendo essa una componente "di natura", articolata e complessa, si adatta tanto a narrazioni che difendono l'onniscienza autoriale, quanto a scritti che, invece, pretendono mantenere un complessivo tono di distacco e di impersonalità; Booth propende, senza dubbio, per l'ironia presente nelle opere del primo gruppo, un'ironia che arriva al lettore in maniera mediata, ma inequivocabile. Esistono, sappiamo, due categorie di narratori: il narratore *reliable*, che racconta una storia certa e l'accompagna con commenti che non è dato rimettere in discussione; e il narratore *unreliable*, che, al contrario, instilla continui dubbi nella mente del lettore, siano essi dovuti a una sua limitata conoscenza degli eventi, a un suo diretto coinvolgimento nella storia narrata o a un suo presunto disaccordo rispetto alle idee espresse dall'autore implicito⁵⁹; l'ironia emergerebbe principalmente in quest'ultimo caso, ma la possibilità che l'autore di un'opera deliberatamente trascuri di offrire al proprio lettore degli indizi che lo guidino verso un'interpretazione corretta di ciò che scrive ironicamente, non piace in alcun modo al critico inglese. Ecco perché in *A Rhetoric of Irony* la preoccupazione principale sembra essere quella di fornire un modello che sostenga il processo di lettura di un testo, poiché la possibilità che il senso ironico rimanga aperto a un'infinità di decodifiche, senza magari giungere alle reali intenzioni dell'autore, implicherebbe l'eventualità di una scorretta interpretazione dell'opera stessa. Per Booth, dunque, valgono principalmente quelle che egli definisce "ironie stabili"⁶⁰, caratterizzate da specifici elementi distintivi: a) l'intenzione dell'autore è chiaramente ironica; b) la dissimulazione è più o meno marcata; c) il significato ironico risulta inalterabile (una volta ricostruito il vero senso dell'espressione, questo non si presta ad essere nuovamente reinterpreto); d) il significato ironico viene applicato a una specifica, limitata, espressione (precisiamo che Booth si occupa principalmente dell'ironia verbale), e non rimette in gioco tutto il sistema

⁵⁹ Cfr. Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961; trad. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, cap. VIII, pp. 219–251.

⁶⁰ Delle "ironie instabili" Booth si occupa nell'ultima parte del suo saggio (parte III, pp. 232–277): Wayne C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974; trad. sp. *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986: "[...] the fundamental distinction between stable ironies and ironies in which the truth asserted or implied is that no stable reconstruction can be made out of the ruins revealed through the irony", p. 240.

di valori che costituisce l'essenza del suo discorso narrativo. A Booth interessa soprattutto, dunque, il processo di "ricostruzione" del significato, che il lettore deve necessariamente mettere in atto per comprendere a fondo un'opera, ma di questo parleremo in maniera più dettagliata quanto affronteremo il ruolo specifico che il fruitore assume nella comunicazione ironica.

Colui che si dedica in maniera sistematica all'ironia è invece Douglas Muecke, i cui tre principali saggi (*The Compass of Irony*, 1969; *Irony*, 1970; *Irony and Ironic*, 1982⁶¹) costituiscono senza dubbio un compendio chiaro e pratico sull'ironia applicata alla letteratura e un punto di riferimento imprescindibile per l'analisi del tema. Anche Muecke esordisce riconoscendo le difficoltà che sussistono di fronte al tentativo di definire l'ironia: "Its forms and functions are so diverse as to seem scarcely amenable to a single definition"⁶², ma asserisce anche che, sinteticamente, essa può considerarsi come "l'arte di dire qualcosa non dicendolo" ("the art of irony is the art of saying something without really saying it"⁶³). Lo studioso australiano precisa, poi, che è possibile parlare di ironia solo in riferimento a un autore specifico, non piuttosto a caratteristiche universalmente e genericamente riconoscibili, che non rendono giustizia al carattere "proteiforme" dell'ironia: "[...] since we find in literature not just the irony of Ariosto and Molière, Hardy and Proust, the tasks of distinguishing the kinds and detecting the essential qualities of irony are complicated by the natural desire as accurately as possible the personal quality of each author's irony"⁶⁴; pur ammettendo, inoltre, che l'ironia nasce principalmente nell'occhio dell'osservatore e che "is not a quality inherent in any remark, event, or situation"⁶⁵, cerca di individuare alcune caratteristiche fondamentali che costituirebbero la fisionomia minima di ogni enunciato ironico, vale a dire: 1) la presenza di due livelli (ricorrendo alla metafora dell'edificio a due piani), in cui quello inferiore rappresenta ciò che percepisce il potenziale destinatario dell'ironia (la vittima) o la situazione

⁶¹ Cfr., dello stesso autore, anche i seguenti lavori: *The Communication of Verbal Irony*, in "Journal of Literary Semantics", 2, 1973, pp. 35–41; *Analyses de l'ironie*, in "Poétique", 36, 1978, pp. 478–494; *Irony Markers*, in "Poetics", 7, 4, 1978, pp. 363–375; *Irony and the Ironic*, Londra, Methuen, 1982; *Images of Irony*, in "Poetics Today", 4, 3, 1983, pp. 399–414.

⁶² MUECKE, *The Compass of Irony*, Londra, Methuen, 1970, p. 3.

⁶³ *Ivi*, p. 5.

⁶⁴ *Ivi*, p. 4.

⁶⁵ *Ivi*, p. 14.

presentata ingannevolmente dall'ironista; quello superiore costituirebbe, invece, la situazione vista dall'esterno, da chi osserva o dall'ironista stesso; 2) tra i due livelli deve sussistere un rapporto di opposizione, poiché si tratta di elementi chiaramente incompatibili; 3) imprescindibile è la presenza del carattere dissimulatorio, ossia di una sorta di "finta innocenza" che caratterizzerebbe l'ironista, il quale cela, in questo caso, le proprie intenzioni o il significato reale di ciò che dice.

Muecke delinea chiaramente anche il profilo della vittima dell'ironista: si può essere bersagli diretti dell'ironia o ci si può trovare coinvolti in una specifica situazione ironica, di cui si può essere più o meno consapevoli; così come analizza, successivamente, i diversi gradi dell'ironia, a seconda che essa risulti apertamente manifesta, non dichiaratamente palese (l'ironista evita qualsiasi tono o comportamento che possa tradire la propria intenzionalità ironica) e "privata", ossia il messaggio ironico è costruito e pensato solo per essere comprensibile alla vittima e a nessun altro. Questa classificazione risulta in ogni caso un po' arbitraria perché, come avremo modo di dimostrare, la risposta del lettore non è facilmente prevedibile e ciò che può essere interpretato come ironico da qualcuno, può non esserlo, in maniera assoluta, per un altro.

Gli spunti offerti da Muecke sono davvero molti, ma per ovvie ragioni di sintesi non ci è possibile ripercorrerli in modo completo; recupereremo, invece, nel paragrafo che dedicheremo all'ironia situazionale e verbale, l'utile tassonomia che egli propone all'interno del suo primo saggio. I lavori che lo studioso pubblica negli anni successivi ripropongono, a grandi linee, temi già affrontati in questo testo e ne approfondiscono altri: ritornano i concetti di "distanza" ironica e quello relativo alla "superiorità" dell'ironista, nonché la presenza dell'elemento comico come condizione imprescindibile per una buona riuscita del messaggio ironico (*Irony*); in *Irony and Ironic*, Muecke dedica invece un apparato interessante ai dispositivi stilistici che vengono attivati dall'ironia, così come analizza la diversa fisionomia che essa assume in rapporto a specifici generi letterari, come il teatro, il romanzo e la poesia.

Già Jean-François Lyotard, nel suo pionieristico studio del 1979, sottolinea la deriva dei saperi che caratterizza la seconda metà del Novecento, una situazione che egli definisce, per la prima volta, come “postmoderna”:

Essa designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo. Tali trasformazioni saranno messe [...] in relazione con la crisi delle narrazioni. [...] La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini. Essa si disperde in una nebulosa di elementi linguistici narrativi, ma anche denotativi, prescrittivi, descrittivi, ecc., ognuno dei quali veicola delle valenze pragmatiche *sui generis*. Ognuno di noi vive ai crocevia di molti di tali elementi. Noi non formiamo delle combinazioni linguistiche necessariamente stabili, né le loro proprietà sono necessariamente comunicabili.⁶⁶

La crisi del racconto sulla quale insiste il critico francese si accompagna a una diffusa volontà di opposizione alle regole consolidate, non solo in ambito letterario; i limiti della conoscenza si ampliano e si moltiplicano, la realtà si parcellizza in una serie infinita di possibili, anche divergenti, frammenti percettivi; la mente si apre, si rimette in discussione, ritorna continuamente sui propri passi e rivendica il diritto a non chiudersi dietro univoche e stabili certezze. E in un contesto così multiforme l'ironia, inevitabilmente, trionfa:

L'ironia, il gioco sottile del suo «spiazzare», del suo «rovesciare», del suo «guardare da un altro luogo», del suo «mettere in dubbio» su tutto (anche su se stessi), è un bagaglio obbligato dell'uomo attuale, a sua volta sospeso tra sfida dell'ignoto e rassicurazioni tecnologiche, interiormente lacerato e, pertanto, problematico: sempre più problema a se stesso. Lì, in quel groviglio interiore, l'ironia è un'ancora di salvezza [...].⁶⁷

L'ironia rappresenta la possibilità di una dialettica, di una relazione continua tra il “decostruire” e il “ricostruire”, tra il decodificare un messaggio e reinterpretarlo, tanto alla luce del perimetro contestuale, così come delle esperienze culturali, delle competenze linguistiche ed enciclopediche di ognuno, ma anche in virtù del proprio punto di vista, non necessariamente conciliante rispetto a quello dell'autore o di tanti altri, infiniti, fruitori dell'opera.

⁶⁶ Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979 (citeremo dalla traduzione italiana *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981), pp. 5–6. Cfr. sul tema anche il saggio di Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Boringhieri, 1997.

⁶⁷ AA. VV., *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, a cura di Franco Cambi ed Epifania Giambalvo, Palermo, Sellerio, 2008, pp. 14–15.

Gli elementi che caratterizzano l'ironia postmoderna sono dunque da ricercarsi in questa generalizzata tendenza al pensiero critico e alla volontà demistificatrice del singolo, ora disingannato nei confronti del mondo e consapevole che la realtà può essere decifrata solo nei termini di uno sfuggente relativismo. L'ironia, “forma elegante del pensiero critico”⁶⁸, diventa così un nuovo modo di rivolgere lo sguardo alla realtà e di trasmetterlo agli altri, ma non come pratica dissacratoria fine a se stessa: “[...] l’oggetto dell’ironia, e la stessa esperienza ironica dell’oggetto, non si risolvono nel breve rito della ‘battuta’, ma suscitano, invece, la necessità di qualche riflessione ulteriore”.⁶⁹ I romanzi di Miguel Delibes, questo è certo, vanno ben oltre l'apparente semplicità delle loro storie e, dal nostro punto di vista, la potenza del loro messaggio sta più in quel che tacciono che in quel che dicono apertamente; ma i loro silenzi possono assumere varie sembianze, e la forma che ogni lettore vi attribuisce è comunque quasi sempre non definitiva. In accordo con il pensiero di Linda Hutcheon, certamente uno dei nomi più ricorrenti nel panorama degli studi sull'ironia postmoderna, riteniamo che il lavoro da compiere con il testo – nello specifico, con i testi delibiani – sia da porsi in termini di aperta comunicabilità: “[...] la ironía implica siempre relaciones dinámicas y plurales entre el texto o enunciado y su contexto,

⁶⁸ Antonio ERBETTA, *L'ellissi del moderno. L'ironia come cifra del dubbio*, in AA. VV., *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, cit., p. 131. Anche G. Bottirolì sottolinea che: “Ironia è uno dei termini collegati più frequentemente a quello di *postmodernità*. La generosa equivocità di entrambi fa dilagare irrefrenabilmente il loro abuso, almeno in quelle zone [...] che diffidano del metalinguaggio, cioè di ogni verticalità del pensiero. L'ironista [...] si muove esclusivamente nella zona orizzontale del lessico; la sua ambizione è innovare il vocabolario, ridescrivere le descrizioni, evitando l'illusione metafisica di una evasione dal linguaggio e di un approccio diretto alle cose. L'ironia sospende la cosiddetta «realtà»: la lascia svanire nel noumeno. In compenso, essa dilata la coscienza dell'intertestualità di ogni testo, del gioco infinito di rinvii tra le citazioni. Perciò termini come *ironia* e *postmodernità* sono in linea inanalizzabili: in quanto archetipi di ogni altro termine del nostro vocabolario, essi contengono «l'infinita agilità del caos» [...]”, in Giovanni BOTTIROLI, *Forme dell'ironia*, in “Strumenti critici”, vol. VIII, 2, 1993. Sulla relazione tra ironia e postmoderno, utile è anche: Paul DE MAN, *El concepto de ironía*, Valencia, Episteme, 1996.

⁶⁹ Elena MADRUSSAN, *L'anfibolia formativa del limite. Alcune note d'elogio della contraddittorietà ironica*, in AA. VV., *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, cit., p. 216. Linda Hutcheon precisa inoltre che: “A diferencia de la metáfora y de la alegoría, que piden también un suplemento de sentido, la ironía posee un aspecto evaluador y termina produciendo reacciones emocionales en los que la comprenden, en aquellos a quienes se les escapa y también (en manera más comprensible) en sus blancos o en sus víctimas. Es aquí donde la política de la ironía hace furor”, in Linda HUTCHEON, *Política de la ironía*, in SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 241. Cfr. anche, della stessa autrice, i seguenti saggi e articoli: *Ironie et parodie: stratégie et structure*, in “Poétique”, 36, 1978, pp. 467–477; *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, in “Poétique”, 46, 1981, pp. 140–155; *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York, Routledge, 1994.

lo mismo que una interacción constante entre la persona que llamamos irónica, el intérprete y las circunstancias generales de la situación discursiva”.⁷⁰ Un dialogo che cercheremo di condurre, per quanto possibile, seguendo le tracce, anche mutevoli, di un’ironia che nasce prima di tutto dalla volontà e dalla fantasia di chi la crea.

4. Tipologie dell’ironia⁷¹

A proporre la distinzione tra ironia “verbale” e “situazionale” contribuiscono, in origine, i lavori di Muecke, il quale fornisce un approccio chiaro e coerente all’analisi delle diverse varietà di ironia: mentre la prima risulta ammissibile, secondo l’autore, solo in presenza di un soggetto che sappia usare abilmente l’arma ironica e diriga intenzionalmente i “doppi sensi”, all’ironia da situazione viene riconosciuto un carattere non premeditato e sicuramente più legato all’ingovernabilità del destino. Ma vediamone, in relazione a ogni tipologia, gli elementi distintivi e alcuni brevi esempi tratti dall’opera di Delibes.

I.4.1. L’ironia verbale⁷²

L’ironia verbale deriva, come abbiamo visto, dalla tradizione classica, se per essa si intende una sorta di artificio letterario che si serve dell’elogio per esprimere il rimprovero e del rimprovero per esprimere l’elogio. L’ironista, dunque, comunica in un modo, ma lascia intendere altro, attribuisce al significante due significati che si pongono, generalmente, in termini antinomici. La sua azione investe soprattutto l’ambito formale dell’enunciato⁷³ e l’inversione di senso che in

⁷⁰ HUTCHEON, *Política de la ironía*, cit., p. 242.

⁷¹ Cfr. anche i seguenti lavori: Emma A. SOPEÑA BALORDÍ, *El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa*, in “Thélème”, 12, 1997, pp. 451–460.

⁷² Cfr. l’articolo di MUECKE, Douglas C., *The Communication of Verbal Irony*, cit.; María Ángeles TORRES SÁNCHEZ, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999, nonché il già citato di SPERBER e WILSON, *On Verbal Irony*.

⁷³ L’esempio ricorrente per spiegare questo tipo di ironia viene dal *Julius Caesar* (1599) di Shakespeare, in cui Marco Antonio, sostenendo che “Brutus is an honourable man”, vuole in realtà sostenere l’esatto contrario. Secondo Schoentjes, già i teorici dell’antichità (Cicerone e Quintiliano, in particolare) avevano individuato l’esistenza di due idee fondamentali che si possono ricondurre, anche oggi, alle specificità dell’ironia verbale: non solo si lascia intendere il contrario di ciò che si dice, ma si può pure giocare per contrasto, dicendo, nel discorso ironico, tutt’altra cosa. Nel primo caso, si avrebbe dunque l’ironia antifrastica (grande vs piccolo), aperta e facilmente decifrabile, mentre nel secondo caso l’ironia recupererebbe una contraddizione più

esso si realizza avviene, generalmente, in una sola direzione, ossia dal positivo al negativo; la gran parte di questo tipo di espressioni, infatti, si presenta come una lode, ma deve in realtà essere intesa come una critica, una manifestazione linguistica che non vuole esaltare le qualità di un oggetto, di una persona, di una situazione, bensì, piuttosto, stigmatizzarle e screditarle.

La figura retorica che immediatamente si associa all'ironia verbale è l'*antifrasi*, attraverso la quale si impiegano termini che indicano l'opposto di ciò che letteralmente esprimono⁷⁴: nel discorso ironico la presenza dell'elemento contrario – la volontà di opposizione – è implicita, ed è questo aspetto a rendere particolarmente complesso il processo di riconoscimento del doppio valore semantico. C'è da tenere presente, inoltre, che l'antifrasi ironica va contro le regole comunicative stabilite da Grice, secondo il quale qualsiasi corretta comunicazione deve basarsi sul "principio di cooperazione"⁷⁵: gli interlocutori si impegnano a "dire la verità" e a rendere le loro parole chiare e direttamente comprensibili. Quando, dunque, chi emette il messaggio ricorre allo strumento ironico, la situazione comunicativa si complica e il ricevente dovrà ricorrere a una serie di inferenze per poter risalire a ciò che si nasconde dietro l'aspetto letterale del termine. Una forma, questa, che è strettamente legata tanto all'intenzionalità dell'ironista quanto al contesto nel quale si inserisce la situazione dialogica.⁷⁶

generica (grande vs non grande), risultando alla fine più complessa e inestricabile e presentando molti elementi in comune con il senso figurato proprio dell'allegoria.

⁷⁴ Specifica Angelo Marchese: "Evidente il valore ironico o polemico delle espressioni antifrastiche, in cui la rimarcatura del positivo serve a evidenziare il valore negativo sottinteso. Più sottile è l'antifrasi ideologica (o magari psicanalitica): l'affermazione di un nuovo valore mediante la demolizione degli attributi caratteristici di quello vecchio", in Angelo MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978 (1989), pp. 23–24. Cfr. anche Bice MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, pp. 42–47.

⁷⁵ Herbert Paul GRICE, *Studies in the way of words*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.), 1989; ed. it. parziale a cura di G. Moro, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, il Mulino, Bologna, 1993. Lo studioso parla, infatti, di *massime conversazionali*, che raggruppa in quattro categorie: Quantità, Qualità, Relazione e Modo: nel processo comunicativo lo specifico contributo dato dagli interlocutori dovrà avere carattere informativo, non falso, pertinente e chiaro, non ambiguo, conciso e ordinato (pp. 229–230).

⁷⁶ Gurillo specifica infatti che: "La ironía verbal es un problema propiamente pragmático. Si la pragmática se ocupa del lenguaje en uso, la ironía se revela como un hecho que no se puede explicar sin el contexto, que es donde se localizan las intenciones del que hace ironía y las capacidades del que ha de interpretarla", in Leonor RUIZ GURILLO, *La ironía verbal*, in Excellence, 2006, pp. 1–12, (www.liceus.com). Rispetto all'intenzionalità del parlante e al processo di ricostruzione dell'intenzione comunicativa, cfr. Grice, *op. cit.*, pp. 55–95. Il saggio di Haverkate, invece, analizza l'ironia verbale e propone, a titolo esemplificativo, proprio alcune sequenze de *El disputado voto del señor Cayo* di Delibes: Henk HAVERKATE, *La ironía verbal: análisis pragmatolinguístico*, in "Revista Española de Lingüística", 15, 2, 1985, pp. 343–391.

Il carattere dissimulatorio dell'ironia verbale si appoggia su alcuni elementi accessori che sono fondamentali per una corretta interpretazione dell'ambiguità trasmessa; è imprescindibile, infatti, che l'ironista metta il proprio interlocutore nelle condizioni di poter captare alcuni segnali, poiché un'ironia eccessivamente raffinata potrebbe non essere percepita come tale, bensì come atto locutivo serio e perciò inefficace.⁷⁷ Saranno dunque importanti il tono della voce impiegato dal parlante (che, nel caso di un testo letterario, dovrebbe essere necessariamente descritto dal narratore), così come la previa conoscenza del suo profilo umano; gli indizi dati dal testo risultano fondamentali per colmare quelle oscurità semantiche che l'ironista intenzionalmente lascia di volta in volta in sospenso.

La presenza della fase negativa insita nell'ironia verbale rivela chiaramente l'intenzionalità critica propria di colui che ricorre a questo strumento comunicativo: l'ironico sarebbe dunque un "moralista que, al constatar que los hechos que se presentan a sus ojos no se corresponden con el mundo perfecto que guarda en su espíritu, designa las imperfecciones que él capta con términos que no se conforman bien con su ideal".⁷⁸ E, in effetti, la prosa delibiana conduce proprio in questa direzione: dalle pagine dei romanzi di Delibes l'ironia linguistica lavora a livello profondo, demolisce realtà problematiche, smuove le false certezze della contemporaneità, condanna gli opportunismi e le ipocrisie, recuperando l'antico legame con un mondo lontano e ideale; è quello che accade, per esempio, in uno dei romanzi più "impegnati" di Delibes, *Las ratas* (1962)⁷⁹, in cui l'autore colpisce il sistema imperante disegnando le tragiche sorti di un paesino castigliano e della sua gente (del Ratero e del Nini, ma di molte altre esistenze), con una disposizione talvolta leggera e persino umoristica. Come vedremo in seguito, infatti, l'ironia delibiana si associa spesso alla burla, ma non fine a se stessa, una burla che accosta l'elemento tragico di una situazione a connotazioni e sfumature

⁷⁷ Debyser precisa, a tal proposito, che: "Si les marques de l'ironie sont trop évidentes, l'ambiguïté disparaît et le sens figuré devient un sens en clair dépourvu de moquerie. Si, au contraire, elles sont trop dissimulées, seul le sens littéral est véhiculé. Pour que l'effet ironique ait lieu, un minimum d'ambiguïté doit subsister dans le message", Francis DEBYSER, *Les mécanismes de l'ironie*, St. Nazaire, BELC, 1980, p. 4.

⁷⁸ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁹ Miguel DELIBES, *Las ratas* (1962), Barcelona, Destino, 2010.

decisamente meno serie.⁸⁰ Schoentjes, di fatto, cita il contributo di Pierre Fontanier, il quale sosteneva: “A mí me parece que el rasgo principal de la ironía es siempre una especie de burla, agradable o amarga. Para darse cabal de esta figura, se podría afirmar que *consiste en decir, por medio de una burla, todo lo contrario de lo que se piensa o de lo que se quiere hacer a los otros*”.⁸¹

L’ironia verbale di Delibes, che funziona spesso in termini di ironia correttiva, dà sempre l’impressione di non calcare troppo la mano, di tenersi su un livello di effettiva gradevolezza, sfruttando tutte le potenzialità che derivano dal carattere di burla apparente che le è propria. A tal proposito, risultano particolarmente significative le numerose similitudini che l’autore è solito inserire all’interno delle proprie narrazioni, per alleggerire i toni e per burlarsi, talvolta, dei propri personaggi, anche quando questi si trovano a gestire situazioni difficili o moleste. In *La sombra del ciprés es alargada* smorza chiaramente la tensione emotiva causata dal congedo dallo zio, la riflessione che Pedro – protagonista del romanzo – fa nel momento in cui è costretto a lasciare l’unico affetto familiare per iniziare il suo lungo percorso di studi in casa del maestro don Mateo Lesmes: “[...] mi tío estrechó la mano de aquel hombre, quien, por su parte, retuvo la de mi tío con un calor impropio de dos personas que acababan de conocerse, aprovechando además la solemne despedida para volver a acariciarme el cogote, esta vez con el calor interesado que pondría un granjero en dar el pienso a su vaca

⁸⁰ Uno degli esempi più indicativi di burla ironica è presente proprio in *Las ratas*, quando Columba, la moglie del Sindaco Justito, cerca di convincere il Nini a lasciare la caverna in cui vive col padre. Nini, come il padre, non ne vuole sapere, e si ingegna per mettere in ginocchio la prepotenza dei potenti: «El Nini robó un bidón de gasolina [...] y lo vació en el pozo del Justito. A la mañana, como de costumbre, la Columba se bebió un vaso de agua en ayunas y, al concluir, chascó la lengua: – Esta agua tiene gusto – dijo.» (p. 122). Columba si precipita a comunicarlo al marito, il quale, con innocente intuizione, si convince di aver scoperto il petrolio. La notizia raggiunge i concittadini, i quali, ormai presi dal miraggio della ricchezza, accorrono alla casa del Sindaco. Ma gli esperti che sono stati convocati per verificare se si tratti proprio di petrolio, distruggono anche questa ennesima chimera, mentre al popolo non resta che ascoltare le vuote parole del Governatore: « – Campesinos: habéis sido objeto de una broma cruel. No hay petróleo aquí. Pero no os desaniméis por ello. Tenéis el petróleo en los cascos de vuestras huebras y en las rejas de vuestros arados. Seguir trabajando y con vuestro esfuerzo aumentaréis vuestro nivel de vida y cooperaréis a la grandeza de España. ¡Arriba el campo! Nadie aplaudió.» (p. 126).

⁸¹ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 82 (la citazione è tratta da Pierre FONTANIER, *Ironie*, in *Commentaire raisonné du “Traité des tropes” de Dumarsais (1818)*, Dumarsais-Fontanier, *Les Tropes*, G. Genette (ed.), Genève, Slatkine Reprints, 1967, t. 11, pp. 199–208). Va precisato che il carattere “burlesco” attribuito da questi autori all’ironia non presenta associazione alcuna con il concetto di “travestimento burlesco” studiato da Genette (GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), trad. it.: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 63–72), che costituisce in questo caso una delle possibili tipologie di riscrittura di un testo.

de leche”.⁸² O, ancora, descrivendo la fisionomia della figlia del maestro, Martina, la zia Rosa ironicamente sostiene che “[...] esta niña sigue siendo de la calidad del tordo: la cabecita pequeña y el culo gordo”⁸³, con il medesimo candore con cui, qualche capitolo dopo, don Fernando, parente di don Mateo, afferma che “[...] el marino es como un forúnculo, aparece de improviso y se desvanece cuando empezábamos a acostumbrarnos a vivir con él”.⁸⁴ Ci pare, dunque, che questa costante stilistica serva a Delibes, come è servita in passato a tanti altri scrittori, riconoscibili indubbiamente come “ironici”, come un mezzo per porre una certa distanza emotiva tra i protagonisti e il lettore; quella distanza che è certamente necessaria affinché il messaggio ironico sia efficace.

I.4.2. L’ironia situazionale

L’ironia legata alla struttura situazionale data dal racconto è di definizione più recente rispetto a quella verbale, talvolta denominata anche “ironia del destino” (che include in sé, però, un’accezione tendenzialmente negativa e tragica) o “ironia referenziale”.⁸⁵ Si ha, dunque, ironia di situazione quando la sequenza degli eventi o delle azioni risulta slegata dal contesto o incoerente rispetto al regolare svolgimento della storia. Questo genere di ironia risulta indipendente dal linguaggio poiché non deve ricorrere alle potenzialità semantiche della parola per poter esprimere la propria contraddizione; ciò che conta è, piuttosto, la particolare posizione del lettore e la sua corretta comprensione degli eventi: “La ironía de situación nace siempre de un punto de vista, el paralelo irónico puede ser efecto del azar, pero hace falta un observador para aprehender, es decir, para establecer, la relación irónica”.⁸⁶ Chi osserva – o chi legge – dovrà individuare le eventuali inversioni e i risvolti specifici che l’ironista inserisce, di volta in volta, nella trama dell’intreccio, per trarne il complessivo senso ironico.

⁸² DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, Barcelona, Destino, 2007, p. 16.

⁸³ *Ivi*, p. 48.

⁸⁴ *Ivi*, p. 86.

⁸⁵ Cfr. il lavoro di Philippe HAMON, *L’ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

⁸⁶ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 57. Anche Muecke appunta che: “We are now, of course, looking at irony from the observer’s not the ironist’s point of view, and from this point of view it does not matter whether the ironic situation be actual or imagined”, *cit.*, p. 99.

Recuperiamo sempre Muecke per sintetizzare alcune delle principali caratteristiche dell'ironia da situazione: gli eventi devono risultare in termini di dualità e di opposizione, contando, naturalmente, su una sostanziale ignoranza della vittima, su una sua completa inconsapevolezza rispetto al contesto in cui si trova giocoforza coinvolta; non ultimo, l'ironia situazionale, per funzionare a livello narrativo, deve contare sulla presenza di un osservatore che sia dotato di un certo senso di percezione del ridicolo, che, come ben sappiamo, può non essere uguale per tutti. Esisterebbero, poi – aggiunge invece Schoentjes – due categorie di ironia situazionale: quella “pittorica” e quella “narrativa”. Nel primo caso, il lettore si scontra con rappresentazioni (paesaggistiche o di interni) che stridono chiaramente con il contorno contestuale o che tradiscono una chiara sovrapposizione di opposti; è possibile, in questo caso, incontrare sequenze narrative racchiuse dentro cornici descrittive inusuali, in cui viene a mancare qualsiasi relazione di simmetria con il contenuto della situazione. Frequenti saranno, invece, nei romanzi di Delibes, i casi di ironie “narrative”, in cui, mano a mano che la storia procede, l'autore inserisce un evento che delude ogni nostra aspettativa e che comporta un insolito epilogo della storia (situazione che, anticamente, si definiva come “peripeteia”, o colpo d'effetto, l'attuale “ironia del destino”). In *La sombra del ciprés es alargada* il protagonista Pedro, che è cresciuto convincendosi che nella vita sia meglio “no tomar nunca para no tener que dejar nada”⁸⁷, incluso gli affetti, decide alla fine di sposarsi la bella Jane, che già aspetta un figlio da lui; ma poche pagine prima della conclusione del romanzo, Jane, che accorre affannata incontro al futuro sposo, si scontra con un'automobile e muore. L'ironia del destino di Pedro ha voluto che egli lottasse continuamente contro quel modello educativo che lo aveva indirizzato all'atarassia e all'isolamento, e quando questo modello sembrava, finalmente, essere stato smentito dalle felici pieghe della sua esistenza, un evento, un evento culminante e irrevocabile, lo riporta al punto di partenza.

Le riflessioni teoriche sul concetto di ironia situazionale si diffondono più tardi rispetto a quelle che caratterizzano la progressiva definizione dell'ironia verbale: la tipologia ironica legata agli eventi ha avuto, per molto tempo, una

⁸⁷ DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., p. 80.

stretta relazione con il genere drammatico, con la *peripeteia*, appunto, creando, tanto allora quanto nei testi letterari più recenti, una particolare percezione della realtà, in cui a dominare è, soprattutto, l'evidente consapevolezza del contrasto tra essere e apparire, tra realtà visibile e retroscena misterioso e ambiguo. Non è un caso, in questo genere di ironie, incontrare situazioni in cui il tema della maschera interviene ad alterare la realtà dei fatti e a determinare uno specifico sviluppo della storia: Delibes ricorre a questo stratagemma, in particolare, nel già citato *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, ma si era affidato alle potenzialità dell'ironia situazionale anche in moltissime altre occasioni, come quelle legate alla rappresentazione della guerra o del franchismo.⁸⁸ E, in effetti, l'ironico pare identificarsi, secondo Randolph S. Bourne, in una sorta di figura "democratica", che libera contenuti inconfessabili e dà spazio a tutte le possibili voci del contingente:

The ironist is the great intellectual democrat, in whose presence and before whose law all ideas and attitudes stand equal. In his world there is no privileged caste, no aristocracy of sentiments to be revered, or segregated systems of interests to be tabooed. Nothing human is alien to the ironist; the whole world is thrown open naked to the play of his judgment".⁸⁹

Un'ironia, dunque, che nulla ha a che vedere con gli spunti dell'idealismo romantico e che si dirige, invece – come lo sarà in Delibes – alle complesse contraddizioni del mondo, nel tentativo e nella speranza che il proprio contributo, sebbene ironicamente espresso, possa aiutare a cambiare le sorti, spesso gravose, dell'esistenza umana.

⁸⁸ Cfr., in *La sombra del ciprés es alargada*, la straordinaria e ironica considerazione che Delibes fa in relazione alle cause che starebbero all'origine della Prima guerra mondiale; ne riportiamo una breve sequenza: "Como todas las guerras, su iniciación tuvo tanto de esperado como de sorprendente. Surgió el día que dos hombres, cabezas de país, se dieron a razones menos que de ordinario.

–Oiga, se me está usted subiendo ya a las barbas con esta historia –debió de decir uno de ellos.

–¿Dice usted «guerra»?

–Sí, guerra.

–Pues, ¡sea guerra, ya que usted la quiere!", DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., p. 195.

⁸⁹ Randolph S. BOURNE, *The life of Irony*, in "Atlantic Monthly", 111, 1913, pp. 357–367 (ristampato anche in *Youth and Life*, Boston and New York, Houghton Mifflin, (1913) 1971, p. 115).

I.4.3. L'autoironia

Un caso particolare è quello dell'autoironia, che emerge, in molte occasioni, anche nell'opera di Delibes. Si tratta di un'ironia che non contraddice tanto se stessa (vale a dire, che non ironizza sulle ironie presenti nel testo), bensì tende a colpire il soggetto che la pratica, un soggetto che può, alternativamente, essere uno specifico personaggio (che diventa vittima della sua stessa ironia) o il narratore stesso, talvolta riconoscibile nella figura dell'autore. Incontreremo, negli scritti di Delibes, alcune sequenze che evidenziano l'ambiguità dei punti di vista; si possono presentare, infatti, situazioni in cui la posizione ideologica e politica dell'ironista risulta vaga, al fine di non trovarsi nella scomoda posizione di dover giustificare le proprie obiezioni. Si tratta di un atteggiamento frequente nella prosa delibiana, soprattutto in quella giornalistica, apparsa durante gli anni in cui in Spagna ci si avvia a un lento ma progressivo allontanamento dal regime; l'ingerenza della censura, capillare e rigorosa, non permette molte vie d'uscita, e l'unica è quella che viene da un uso dissimulato del linguaggio, dal parlare obliquo, di cui, come abbiamo visto, l'ironia costituisce uno degli strumenti privilegiati.⁹⁰

L'autoironia permette, nella sostanza, di mascherare le proprie idee, di farle passare sotto silenzio, raggiungendo comunque i lettori e magari suscitando il riso, anche da parte di chi sarebbe, paradossalmente, preposto a denunciarne le sostanziali irregolarità. Marina Mizzau precisa infatti che: "L'ironia, se, come ogni altra forma di obliquità comunicativa, può tendere a perpetuare il conflitto proprio perché non lo svela direttamente, tuttavia a certe condizioni può anche svolgere questa funzione di meta comunicazione implicita [...]."⁹¹ È quello che accade, secondo noi, nell'opera forse più conosciuta di Delibes, *Cinco horas con Mario* (1966), in cui è lo stesso autore ad ammettere, in sostanza, la tacita ironia che sottende la propria narrazione, a confermare il proprio tentativo di trovare

⁹⁰ Risale a tempi recenti una tesi di dottorato spagnola che analizza le particolarità di questa tipologia comunicativa: Raquel Rebeca CORDERO VERDUGO, *El uso de la autocensura literaria, como medio para transmitir ideas contrarias al régimen franquista, en el marco de la ley de prensa de 1966. Estudio del caso: la dictadura, Miguel Delibes y 'Cinco horas con Mario'*, Madrid, Universidad Europea, 2011.

⁹¹ Marina MIZZAU, *L'ironia: la contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 103. Sulla relazione tra ironia e soggettività emergono interessanti considerazioni nell'articolo di Aage BRANDT PER, *Ironie et subjectivité*, in "Revue Roman", 16, 1981, pp. 36-48.

comunque una formula per poter dire la verità, sebbene i contenuti del romanzo sembrino, in superficie, dimostrare l'esatto contrario. Sostiene Delibes:

[...] la censura que constituyó el freno y la sordina de la novela española a lo largo de cuarenta años, acabó en algunos casos por ser un acicate de la imaginación del escritor que le condujo a buscar soluciones inteligentes para decir lo que pretendía decir sin ofenderla ni encabritarla. Ella fue, por ejemplo, la que me sugirió la técnica a emplear en mi novela *Cinco horas con Mario*, de forma que sus efectos se produjeran de rebote, los dedujera el propio lector, puesto que en el reiterado monólogo de Carmen nada había que no fuera oficialmente plausible. En principio, y a lo largo de un centenar de folios, inicié la novela con Mario vivo, pero su posición disconforme con la dictadura en general, su abrupta crítica de la sumisión política y el consumismo económico, la hacían decididamente impublicable. Así nació la idea de sacrificar a Mario. Con Mario muerto, escuchando impasible las acusaciones mezquinas de su mujer, se idealizaba su figura y, de paso, yo decía indirectamente todo aquello que no podía expresar de otra manera. La censura que, sin duda alguna, supuso una coacción inadmisibile a la libertad del escritor e hizo descarrilar novelas que sin ella hubieran alcanzado otra calidad, fue, en algún sentido, un desafío, una provocación para el escritor, que le incitó a buscar nuevas formas expresivas y a exponer, con mayor eficacia estética, ideas y realidades que entonces, bajo el imperio de la ley del silencio, estaban proscritas".⁹²

L'opera nasce sull'onda di una forte coercizione al silenzio e il complesso disegno ironico pensato da Delibes fa sì che molte delle sequenze narrative divertano il lettore, lo facciano ridere, e che per questo riescano tanto ad eludere l'azione della censura, quanto a veicolare comunque l'autenticità del messaggio verso i propri lettori, che già conoscono la fisionomia dello scrittore e sono quindi in grado di poter andar oltre le più ingannevoli apparenze.

L'autoironia, per esempio, giunge spesso a colpire, in Delibes, anche la stessa figura dell'intellettuale, come emerge in questa sequenza, in cui il protagonista di *Mi idolatrado hijo Sisí* – Cecilio Rubes –, esprimendo un giudizio negativo nei confronti del vicino di casa, dice alla moglie Adela:

–Yo de entrada tengo un poco de prevención hacia los individuos con gafas. Me parecen un poco así ... ¿Cómo te diría? Un poco reservados, un poco fuera de la realidad, ¡ca!

–Es un intelectual, Cecil. Eso es lo que pasa.

–Los intelectuales están fuera de la realidad, es lo que digo, nena.⁹³

⁹² DELIBES, *Confidencia*, in *Obras completas*, vol. VI, cit., p. 418.

⁹³ Miguel DELIBES, *Mi idolatrado hijo Sisí*, Barcelona, Destino, 2010, p. 56. Cfr. anche le considerazioni di Carmen, in *Cinco horas con Mario*: “[...] yo te digo que tus libros y tu periodicucho no nos han dado más que disgustos, a ver si miento, no me vengas ahora, hijo, líos con la censura, líos con la gente y, en sustancia, dos pesetas. Y no es que me pille de sorpresa, Mario, porque lo que yo digo, ¿quién iba a leer esas cosas tristes de gentes muertas de hambre que se revuelcan en el barro como puercos?, p. 118; e nelle pagine successive: “[...] a los intelectuales

L'autoironia serve, a volte, anche come "strumento di socializzazione", come chiarisce bene Booth:

[...] the building of amiable communities is often far more important than the exclusion of naive victims. Often the predominant emotion when reading stable ironies is that joining, of finding and communing with kindred spirits. The author I infer behind the false words is my kind of man, because he enjoys playing with irony, because he assumes *my* capacity for dealing with it [...]; he assumes that he does not have to spell out the shared and secret truths on which my reconstruction is to be built.⁹⁴

Lo strumento ironico pare dunque presentarsi in una veste meno aggressiva, decisamente conciliante, quando diventa autoreferenziale, perché nel bersaglio che esso colpisce rientra anche lo stesso ironista; Marina Mizzau precisa che "[...] l'ironia può funzionare in senso affiliativo quando è anche autoironia, quando la parola duplicata coinvolge, in un unico movimento di autoriflessione su se stessa, l'interlocutore e il parlante".⁹⁵ In alcuni testi di Delibes l'autoironia è certamente presente, anche con questa accezione, e avremo modo, nel capitolo III, di proporre molti esempi significativi. Aggiungiamo, inoltre, che in diverse occasioni l'autore ci presenta l'ironia come una strategia linguistica a cui ricorrono i personaggi per gestire, sapientemente, le proprie battaglie comunicative in virtù di una possibile integrazione all'interno della società ad essi più vicina; battaglie che hanno un loro esito proprio perché la dissimulazione dialogica colpisce non solo gli altri, ma anche, in qualche modo, se stessi. Leonor Ruiz Gurillo, nell'articolo sull'ironia verbale che abbiamo precedentemente citato, sottolinea questo aspetto e puntualizza che "[...] la llamada auto-ironía no sirve en realidad para hacer burla de uno mismo, sino que es una estrategia que el hablante emplea para integrarse en un grupo"⁹⁶; tanto per Pedro, in *La sombra del ciprés es alargada*,

deberían prohibirles ir a la playa, que así, tan flacos y tan eruditos, resultan antiestéticos, más inmorales que los mismos bikinis", Miguel DELIBES, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 2010, pp. 262–263.

⁹⁴ BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, cit., p. 28: "[...] la dimensione comunitaria è spesso molto più importante che l'esclusione delle vittime inconsapevoli. Il sentimento che spesso predomina nella lettura dell'ironia 'stabile' è quello di un riunirsi, ritrovarsi, di una comunione di spiriti della stessa natura. L'autore che io intravedo dietro le parole menzognere è uno della mia specie, perché ama giocare con l'ironia, perché dà per acquisita la *mia* competenza a condurre questo gioco [...]. Egli sa di non dover svelare apertamente le verità condivise e segrete sulle quali deve basarsi la mia ricostruzione".

⁹⁵ MIZZAU, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁶ RUIZ GURILLO, *La ironía verbal*, cit., p. 9.

quanto per Sebastián, in *Aún es de día*, per esempio, entrambi personaggi al margine, isolati e introversi, l’inserimento nel gruppo avviene proprio appellandosi alle potenzialità inclusive che l’arma ironica fornisce a chi la sa usare con scaltra ingegnosità, ma non solo contro gli altri bensì anche contro (o a favore di) se stessi.

5. Ai limiti dell’ironia

La sfera d’azione dell’ironia sembra dunque appartenere a un ambito tanto serio e ponderato, quanto leggero e impulsivo, anche se l’enunciato ironico viene generalmente associato all’idea di falsità, di doppiezza, di gioco (pensiamo alle due diverse situazioni di dialogo, in cui un interlocutore chiede a un altro: “Stai scherzando?”, mentre l’altro risponde: “–No, lo dico seriamente”, oppure: “Stai parlando sul serio?”, “–No, lo dico ironicamente”). E se una certa nota di austerità è indiscutibile, questa deve risiedere non solo in contesti che, la maggior parte delle volte, non possono essere ignorati nel discorso ironico, ma anche in forme espressive specifiche, che riporteranno di volta in volta a una maggiore o minore incidenza dell’elemento serio o, piuttosto, dell’elemento scherzoso. La metafora e l’allegoria, si relazionano, per esempio, all’ironia meno briosa, poiché sono figure retoriche che ricorrono all’antitesi e alla contraddizione, non invece all’accostamento comparativo di immagini o parole. In termini generali, possiamo affermare che l’ironia, nella sua complessa articolazione semantica, è in grado di affiancare una varietà di figure e strumenti espressivi, accomunati sempre, però, dal principio denominatore del “contrasto”; potrà esistere, in questo senso, una metafora ironica, nel momento in cui l’immagine che in essa si cela rimanda a un concetto antinomico, o un’allegoria ironica, in cui il significato nascosto che sta dietro il livello denotativo del linguaggio riporta, anch’esso, a un’idea di contraddizione.

Schoentjes ribadisce, in ogni caso, che “desde mediados del siglo XX, la ironía ha sido considerada por una parte importante de la crítica anglosajona como un recurso serio”⁹⁷; ciononostante, le forme in cui essa si esprime e, spesso, si

⁹⁷ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 180.

confonde, vanno ben oltre questo esclusivo ambito di applicazione e trovano, in molti casi, sottili affinità con la satira, la comicità, il sarcasmo e la parodia.

I.5.1. La satira

Alla definizione di ironia si associano, dunque, altri meccanismi – non solo linguistici – tesi a criticare figure e ambienti legati al contesto culturale e sociale; la satira è uno di questi e il suo legame con l'ironia risale a tempi piuttosto remoti, quando già nella letteratura greca, pur non esistendo ancora come genere letterario specifico, era possibile riscontrare in questo strumento di espressione un deciso taglio polemico e moralistico.⁹⁸ I caratteri specifici della satira sono da ritrovarsi, perciò, nella sua volontà di demolire le convenzioni, formali e contenutistiche, della cultura dominante (i suoi bersagli sono spesso, infatti, personaggi della vita pubblica), attraverso una sostanziale agilità e vivacità stilistica, tanto nella produzione poetica, quanto in quella teatrale e narrativa. L'atteggiamento aggressivo e contestatore si manifesta in varie forme: la critica può rimanere implicita e mascherata, ma raggiungere, in altri casi, anche toni di

⁹⁸ Pensiamo, per esempio, alle *Silli* di Senofane di Colofone, che mettevano in ridicolo le imperfezioni e le credenze popolari del tempo, ma anche ai giambi di Archiloco, alle polemiche di Ipponatte e, in genere, alla produzione a carattere filosofico; esempi di satira sociale e politica si ritrovano, invece, nella commedia greca, soprattutto negli scritti di Aristofane. Nell'antichità romana nasce il genere satirico vero e proprio grazie ai lavori di Lucilio, Orazio e Giovenale, in cui domina sempre la tendenza a criticare i vizi e i comportamenti della società contemporanea. I medesimi contenuti vengono ripresi anche nel Medioevo, quando la satira tende a manifestarsi soprattutto attraverso la simbologia allegorica (ogni animale rappresenta difetti e pregi dell'uomo), come accade, per esempio, nell'*Ecbasis captivi* (sec. X) e nell'*Ysengrinus*; occasioni di satira polemica si avranno, in ogni caso, non solo in ambito morale, bensì anche per questioni legate alla politica e alla società (per citarne alcuni esempi: la *Meditazione della morte* (1150–60) di Heinrich von Melk, il *Roman de la Rose* (sec. XII), i *fabliaux* (sec. XII) di Rutebeuf, il *Libro de buen amor* (sec. XIV) di J. Ruiz, le *cantigas d'escarnho* (canti di scherno) e le *cantigas de maldizer* (canti di maldicenza), appartenenti alla lirica portoghese e spagnola; toni satirici sono riscontrabili, invece, negli scritti politici dei trovatori provenzali o nelle poesie di Guittone d'Arezzo, Dante, Petrarca e Boccaccio. L'impronta etico-religiosa caratterizza certamente tutta la produzione della satira in epoca medievale, soprattutto durante gli anni della riforma luterana, mentre si ritornerà a temi prettamente letterari durante l'età umanistico-rinascimentale. Il Seicento riprende di nuovo il genere, ma è soprattutto in ambito spagnolo che si raggiungono gli esiti più interessanti, come nei *Sueños* (1627) di Francisco de Quevedo. Il trionfo della ragione che domina il Settecento illuminista sfuma i contorni della satira come genere e la recupera prevalentemente come gesto polemico legato a una maggiore libertà espressiva; durante il Romanticismo essa si sgancia ulteriormente dalla caratterizzazione di genere e viene spesso affiancata, in maniera confusa, all'ironia e alle forme del grottesco. Nel secolo scorso, la satira ha circoscritto il suo raggio d'azione soprattutto in ambito giornalistico, mentre alcune opere genericamente satiriche possono essere individuate nei lavori di B. Brecht, G. B. Shaw, C. E. Gadda e V. Brancati. Per maggiori dettagli, si rinvia a AA.VV., *Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, 1997³, pp. 950–952.

più marcata polemica o di attacco violento; in linea di massima, l'obiettivo rimane sempre quello di rimettere in discussione l'ordine costituito. La satira si configura, inoltre, come un genere ibrido, composito, che mescola la comicità a elementi più seri e sovrappone l'imitazione della realtà alla distorsione deforme e innaturale del mondo.

La critica moderna si è interessata alla fisionomia della satira in varie occasioni: Walter Benjamin, oltre ad affermare che “[...] il satirico è la figura sotto cui l'antropofago fu accolto dalla civiltà”⁹⁹, distingue l'attendibilità e la schiettezza di chi scrive satire come risultato della propria libertà espressiva – vale a dire lo scrittore autenticamente satirico – dall'ipocrisia e il servilismo che caratterizza, invece, colui che si pone al servizio delle forze del potere. Michail Bachtin definisce, invece, la satira come la versione “carnevolesca” della realtà, l'espressione autonoma e irriverente del linguaggio; chi sceglie la formula satirica, secondo il critico russo, decide di rappresentare e far emergere la doppiezza del mondo, rendendo qualsiasi affermazione relativa e dubbia.¹⁰⁰ Contrariamente allo stile e al linguaggio propri della letteratura “seria”, in cui ogni asserzione non racchiude in sé se non l'esplicita e certa verità, nella satira si cela sempre la “voce dell'altro”, una verità altra, che, comunque sia, non ha lo scopo di imporsi come verità assoluta, bensì quello di presentare il mondo anche sotto una diversa, dissacrante, luce. Northrop Frye è dell'ipotesi, infine, che la satira si sia originata dalla demistificazione dell'eroe e che si riveli attraverso procedimenti di distanziamento dalla realtà rappresentata, al solo fine di burlarsi delle certezze acquisite dalla società; il discorso satirico presenta, in questa prospettiva, delle diversità rispetto all'ironia: “Irony is consistent both with complete realism of content and with the suppression of attitude on the part of the

⁹⁹ Walter BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione: saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 120.

¹⁰⁰ Michail BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, a cura di Mili Romano, Torino, Einaudi, 2001, p. 8. Parlando dei riti comici e degli spettacoli carnevoleschi diffusi nel Medioevo, Bachtin aggiunge: “Tutte queste forme, organizzate sul principio del *riso*, presentavano una differenza estremamente netta, di principio di potrebbe dire, rispetto alle forme di culto e alle cerimonie ufficiali serie della chiesa e dello stato feudale. Esse rivelavano un aspetto completamente diverso del mondo dell'uomo e dei rapporti umani, marcatamente non ufficiale, esterno alla chiesa e allo stato; sembravano aver edificato accanto al mondo ufficiale *un secondo mondo e una seconda vita*, di cui erano partecipi, in misura più o meno grande, tutti gli uomini del Medioevo [...]. Tutto ciò aveva creato un particolare *dualismo del mondo* [...]”.

author. Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience”.¹⁰¹ La satira, dunque, critica e ridicolizza, ha generalmente un contenuto etico e si pone come obiettivo quello di ricondurre il proprio messaggio a una logica morale precisa: “[...] its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured”¹⁰²; quando l’ironia, nel suo “dire tra le righe”, assume una disposizione essenzialmente interrogativa, la satira richiama in causa, invece, regole morali precise e definite, che contrastano con le infinite possibilità interpretative che sono proprie del discorso ironico. In questo senso, la satira annulla il relativismo ironico, risulta meno ludica e tende, generalmente, non tanto a “suggerire” e a “insegnare”, quanto piuttosto a “giudicare” e “distruggere”. E se l’ironico “puede ser crítico, pero cuando lo es, se expresa al menos en una cierta comunión de espíritu con su víctima [...]”, chi ricorre alla satira è “un juez que no teme encargarse de la faena del verdugo, pues a veces ejecuta sin piedad a sus víctimas”.¹⁰³

I.5.2. Il sarcasmo e il cinismo

La specificità del termine “sarcasmo” viene dal suo etimo greco “mordere la carne”, che mette immediatamente in risalto il carattere violento e aggressivo proprio di questa scelta espressiva, una sorta di “ironia tagliente” che percorre però vie meno raffinate e che non sempre hanno una stretta relazione con il dire

¹⁰¹ Northrop FRYE, *Il mythos dell’inverno: ironia e satira*, in *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Princeton University Press, 1971, p. 224 (“L’ironia è compatibile soltanto con un assoluto realismo di contenuto e con l’eliminazione di ogni presa di posizione manifesta da parte dell’autore. La satira richiede almeno un minimo di invenzione fantastica, cioè un contenuto che il lettore riconosca come grottesco, e almeno una norma morale implicita, che è essenziale in una presa di posizione militante nei confronti del mondo dell’esperienza”, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 298–299). Cfr., in relazione al tema, anche Gilbert HIGHET, *The anatomy of satire*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1962.

¹⁰² FRYE, *op. cit.*, p. 223 (“[...] le sue norme morali sono relativamente chiare, ed essa presuppone delle regole in base alle quali giudicare il grottesco e l’assurdo”, FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 298).

¹⁰³ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 186.

ironico.¹⁰⁴ L'atteggiamento critico che contraddistingue il sarcasmo è certamente più diretta e incisiva, può raggiungere a volte anche l'esplicita offesa e l'irrisione più velenosa, proprio perché tende a manifestarsi in termini più indelicati, inequivocabili e talvolta animosi; Jankélévitch, a tal proposito, sottolinea che il sarcasmo è ben lontano da quel principio "correttivo" che abbiamo individuato come elemento essenziale dell'ironia: "[...] lo scopo dell'ironia non era di lasciarci macerare nell'aceto dei sarcasmi, né dopo aver massacrato tutti i fantocci, di drizzarne uno al loro posto, ma di ripristinare ciò senza di cui l'ironia non sarebbe nemmeno ironica: uno spirito innocente e un cuore ispirato".¹⁰⁵ Manca dunque al sarcasmo qualsiasi prerogativa positiva poiché il suo obiettivo è quello di colpire e mortificare l'interlocutore, il quale è, in ogni caso, sempre fisicamente presente; mentre, infatti, l'ironia può agire anche in assenza del soggetto al quale punta, così non avviene per il sarcasmo, che non può sussistere senza uno scontro diretto con il proprio bersaglio.

"I cinici sono coscienze infelici"¹⁰⁶, sostiene ancora Jankélévitch, mentre definisce il cinismo come "un'ironia frenetica [...] che si diverte a sbalordire [...] per puro piacere; è il diletterismo del paradosso e dello scandalo"¹⁰⁷, e ciò conferma che anche lo stile comunicativo che lo contraddistingue si muove nella sfera dell'espressione seria, ostile, aggressiva. Il cinismo tende a devastare e a non proporre alternative, è simbolo di un egoismo sfrenato e che si compiace nel seminare annichilimento e confusione:

Il cinismo gioca il tutto per tutto: sfidando morale e logica, rivendica apertamente proprio quel che gli si rimprovera; il "cinico" vuole essere *canaglia* e adotta la politica del peggio. Il malvagio [...] si trova a suo agio nella propria malvagità e si compiace di sé. [...] Cinico sarà [...] chi dice ad alta voce ciò che molti pensano in segreto, e chi non cerca più di salvare le apparenze.¹⁰⁸

Mentre, dunque, incontreremo nelle pagine dei romanzi di Delibes alcuni spunti che si avvicinano al tono e agli schemi comunicativi propri del sarcasmo

¹⁰⁴ Il *Dizionario etimologico della lingua italiana* (Manlio CORTELAZZO e Paolo ZOLLI, Bologna, Zanichelli, 1999) precisa che il sarcasmo è una: "ironia amara e pungente mossa da animosità verso qualcuno", p. 1439.

¹⁰⁵ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*, Paris, Alcan, 1936; citiamo dalla trad. italiana *L'ironia*, Genova, Il melangolo, 1987, p. 145.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 93.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 23.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 87 e 89.

(in ogni caso presenti solo all'interno dei dialoghi tra i personaggi), il cinismo, radicale e lacerante, risulta sostanzialmente assente perché troppo lontano dai fondamenti ideologici e dalla preoccupazione etica che animano, al contrario, l'umanità della scrittura delibiana.

I.5.3. Il *pastiche* e la parodia

Elemento caratteristico della letteratura postmoderna, il *pastiche* si contraddistingue per “l'accostamento straniante di parole di diverso livello o registro o anche codice, con effetti espressionistici, parodistici, satirici”¹⁰⁹; si tratta però di una tecnica, per lo più imitativa, che viene spesso utilizzata anche in termini intertestuali, quando chi ricorre a questa mescolanza linguistica intende ricalcare lo stile di un autore, tanto per rendergli omaggio (o, in altri casi, per plagiare la sua opera), quanto per evidenziarne limiti e anomalie. Se l'obiettivo è dunque quello di mettere in evidenza l'eccellenza di una scrittura – che avverrà in maniera diretta ed evidente – il rapporto tra *pastiche* e ironia non ha ragione di esistere, in quanto non c'è alcuna volontà di contraddire o criticare l'opera in questione. Quando, invece, il *pastiche* si trasforma in un'imitazione che sottolinea possibili manchevolezze stilistiche di un autore o rimarca alcune costanti giudicate ridondanti ed eccessive, il risvolto ironico è facilmente ottenibile: in questo caso, ci si imbatte soprattutto nelle figure retoriche dell'iperbole¹¹⁰ e dell'antifrasi, che esaltano, senza mezze tinte, i difetti del proprio bersaglio: “Al *pastiche* no le interesan los matices, su ironía es simplificadora y utiliza la

¹⁰⁹ Angelo MARCHESE, *Dizionario di retorica e di stilistica*, cit., p. 235. Per una definizione più dettagliata del termine cfr. Gerard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), trad. it.: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997: “Il termine *pastiche* appare in Francia alla fine del XVIII secolo nel vocabolario della pittura. Si tratta di un calco dell'italiano *pasticcio*, parola che designa dapprima una mescolanza di varie imitazioni, poi un'imitazione specifica”, p. 97; Andrea BERNARDELLI, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000: “La tecnica letteraria del *pastiche*, in generale, consiste nell'imitazione di uno stile di scrittura compiuta attraverso la ripresa di stereotipi e di *clichés* espressivi. [...] Il *pastiche ludico*, o *pastiche* propriamente detto, consiste [...] nella riproduzione *complessiva* di un modello stilistico. L'imitatore in questo caso si appropria di uno stile, e si fa creatore di un testo secondo il modello espressivo e formale in suo possesso. Il *pastiche* è dunque una forma di *ri-creazione* di opere ipertestuali secondo lo stile di un autore, «nello stesso modo» in cui l'autore imitato l'avrebbe scritta”, pp. 87–88.

¹¹⁰ Sulla natura e le particolarità dell'iperbole, cfr. Flavio RAVAZZOLI, *Morire dal ridere in un mare di lacrime: l'iperbole. Ovvero il meccanismo linguistico dell'esagerazione*, in *Retorica e Scienze del Linguaggio*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 153–165.

antífrasis cuando, so pretexto de magnificar a un autor, lo que hace es mostrar sus defectos”.¹¹¹

Diverso è il caso della parodia¹¹², certamente meno esplicita, e in cui l’oggetto da colpire non è più linguistico, bensì essenzialmente un testo, un personaggio o un tema specifico. Si ha dunque parodia quando l’azione imitativa avviene in termini ironici, per sottolineare non solo la distanza rispetto al modello, ma anche la sua rimessa in discussione, che ne comporta l’inevitabile rovesciamento. Jankélévitch è dell’opinione che la parodia sia una versione “grossolana” di ironia; un’ironia che “scimmiotta sempre ‘qualcuno’, la maniera o lo stile di qualcuno [...]. In particolare, la parodia smisurata non ha intenzioni recondite: puramente negativa, assume della vittima solo il modo di parlare, l’abito o la smorfia, per suscitare il riso alle spalle; è più commediante che filosofessa; è una rozza ironia, ilare e cinica [...]”.¹¹³ L’arguzia parodica richiede, in ogni caso, sempre il riferimento a un’immagine, che verrà a sua volta ricreata secondo schemi rovesciati e contrapposti all’originale, il che presuppone un minimo di incontro dialogico con il modello di riferimento. Non solo: l’opera – o il soggetto – che viene ripreso, dovrebbe poter godere di una fama pregressa, di una conoscenza diffusa da parte del pubblico, per permettere il riconoscimento di quei caratteri che vengono, attraverso la parodia, rimaneggiati e stravolti.

Parodia e satira – che non vengono considerati, oggi, come un genere a sé¹¹⁴ (nonostante ci siano autori che scrivono in prevalenza opere a

¹¹¹ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 197.

¹¹² Relativamente alle specificità della parodia ci rimettiamo qui, in particolare, agli studi di GENETTE, *Palimpsestes*, cit. e all’articolo di Linda HUTCHEON, *L’estensione pragmatica della parodia*, in *Dialettiche della Parodia*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1997, pp. 75–96 (tit. originale: *The Pragmatic Range of Parody*, in Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985, pp. 50–68). Cfr. anche, della stessa autrice: *Ironie et parodie*, cit. ed *Ironie, satire, parodie*, cit.

¹¹³ JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁴ Nell’antichità la parodia rappresenta un particolare componimento letterario che, con fine burlesco, rimaneggia un’opera già in circolazione. Nella letteratura greca si ricordano, per esempio, le parodie di Omero o i rimaneggiamenti teatrali dello stile tragico che propone Aristofane nelle sue commedie. Tra i latini, Lucilio imita, parodiandolo, lo stile ricercato di Ennio e Pacuvio, ma numerose saranno anche le parodie indirizzate al genere epico. Tra Medioevo, Rinascimento e Barocco, si ricordano i lavori di Teofilo Folengo, che parodia la bucolica umanistica, e i molti poemi eroicomici italiani, che giocano con il linguaggio manierista dell’epoca. Il Settecento punta il dito contro le specificità del teatro e del romanzo sentimentale, mentre nella letteratura contemporanea la parodia tende a confinarsi nella scrittura goliardica e giornalistica. Qualche significativo esempio di letteratura parodica si ritrova in James Joyce e Carlo Emilio Gadda.

carattere parodico) – appartengono a quella categoria di sinonimi con i quali spesso ci si riferisce genericamente all'ironia, per il solo fatto che con essa condividono l'aspetto comico; in realtà, l'ironia ne costituisce solo l'elemento unificante: “In quanto tropo, l'ironia è centrale nel funzionamento sia della parodia che della satira”¹¹⁵, sostiene Linda Hutcheon; nel suo *A Theory of Parody* la studiosa ritiene che la parodia sia una forma di imitazione inversa,

[...] in its ironic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody’s irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” [...] between complicity and distance.¹¹⁶

L'ironia diventa, in questo senso, parte integrante della parodia:

L'ironie et la parodie [...] opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime et ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle.¹¹⁷

In linea generale, possiamo dunque concludere che il termine “parodia” viene solitamente impiegato per definire quelle particolari forme di ironie che hanno carattere intertestuale e che, riprendendo sotto varie forme (allusione, citazione, riscrittura) un modello, contribuiscono a potenziarne il valore e la popolarità.

6. Comprendere l'ironia

I.6.1. Introduzione

Nella *Postille a Il nome della rosa* Umberto Eco scrive: “Ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato. [...] se, col moderno, chi non capisce il

¹¹⁵ HUTCHEON, *L'estensione pragmatica della parodia*, cit., p. 4.

¹¹⁶ HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit., p. 6.

¹¹⁷ HUTCHEON, *Ironie et parodie*, cit., pp. 472–473: “L'ironia e la parodia [...] operano entrambe su due livelli, un livello primario di superficie in primo piano, un livello secondario e implicito in secondo piano. Quest'ultimo livello, in entrambi i casi, deriva il proprio significato dal contesto in cui viene a trovarsi. Il significato ultimo del testo ironico o parodico risiede nella sovrapposizione dei due livelli, in una sorta di doppia esposizione (nel senso fotografico del termine) testuale”.

gioco non può che rifiutarlo, col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell'ironia".¹¹⁸ Decodificare l'ironia è certamente un'operazione complessa, e lo è perché, come abbiamo visto, esistono vari gradi e forme attraverso le quali essa può esprimersi; Booth sostiene che sono le ironie da lui definite "stabili" quelle che sono più facilmente riconoscibili, proprio perché "once a reconstruction of meaning has been made, the reader is not then invited to undermine it with further demolitions and reconstructions".¹¹⁹ Decifrare un messaggio ironico significa, certamente, chiamare in causa le esperienze culturali e ideologiche degli interlocutori, nonché le loro reciproche competenze linguistiche e paralinguistiche; nel processo di ricostruzione del significato originale di un'espressione ironica hanno pari importanza, inoltre, tanto le informazioni fornite dal testo (materiale verbale e paraverbale), quanto gli elementi legati alla situazione contestuale che, come abbiamo già sottolineato, risulta spesso imprescindibile.

È importante tenere presente che questo lavoro di interpretazione non può essere genericamente definibile: non tutti i lettori/interlocutori sono infatti in grado di attribuire a un messaggio, chiaramente ironico, il medesimo significato; non solo, ma l'appartenenza a una determinata cultura piuttosto che a un'altra può suggerire un percorso di lettura di volta in volta diverso: "no todas las culturas se comportan de modo similar ante la ironía: para algunas es casi un deporte nacional y, en cambio, en otras está mal vista"¹²⁰, sostiene Gurillo, mentre Hans-Jörg Neuschäfer, parlando proprio dell'ironia in Delibes, precisa:

Más problemático [...] es el discurso irónico y en parte disparatado de *Madera de héroe*. Y es que el alemán suele reaccionar o con incomprensión o con una especie de pánico al discurso irónico. Cuando en mi país se dice algo con ironía, hay que añadir enseguida, si se quiere evitar el enfado del interlocutor, que se ha hablado en broma. Como Delibes, en su texto, no lo advierte, se han producido malentendidos grotescos. Así que habrá que recomendar a Delibes, que si vuelven a traducirle

¹¹⁸ Umberto ECO, *Postille a Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 1993, p. 529 ("Il post-moderno, l'ironia, il piacevole). Eco ha trattato il tema dell'ironia anche nel saggio *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998.

¹¹⁹ BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, cit., p. 6.

¹²⁰ RUIZ GURILLO, *La ironía verbal*, cit., p. 8. Anche Almansi ricorda che "[...] ogni forma di ironia, in quanto appartenente al dominio dei fenomeni culturali, assume aspetti diversi secondo la lingua e la società a cui è legata", in ALMANSI, *Amica ironia*, cit., p. 20.

algún texto irónico (las *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, por ejemplo), ponga un aviso para la crítica alemana.¹²¹

Partendo dalla volontà di suggerire un percorso oggettivo di “lettura” del testo ironico, Booth individua quattro precise fasi di ricostruzione del significato: nella prima, il lettore dovrebbe rifiutare il senso letterale dell’enunciazione, poiché “If he is reading properly, he is unable to escape recognizing either some incongruity among the words or between the words and something else that he knows”.¹²² Rifiutando, possiamo dire, il primo grado di lettura, chi si avvicina al testo è nelle condizioni di poter cogliere eventuali sfumature terminologiche e si mette nella posizione, nella fase successiva, di poter avanzare interpretazioni alternative, diverse da quelle immediatamente possibili. Il terzo passo consiste, secondo Booth, nell’essere in grado di prendere una decisione sul valore semantico da attribuire all’enunciazione, tenendo in considerazione le caratteristiche, anche ideologiche, proprie dell’ironista. Infine, si giungerà all’attribuzione del nuovo significato, che dovrà essere conforme, per quanto possibile, alle intenzioni reali del singolo autore.

Il modello proposto da Booth risulta teoricamente chiaro, ma non così facilmente praticabile; ci sembra corretta, infatti, l’osservazione che muove Schoentjes, il quale, sottolineando l’inadeguatezza del primo stadio di analisi, in cui viene richiesto di rinunciare al senso letterale: “No hay necesidad [...] de recurrir a la oposición literal/figurado para describir cómo funciona el procedimiento. Más que explicar la ironía por la sustitución de un sentido por otro, es posible describir el funcionamiento a partir de la oposición entre el ideal y la realidad”.¹²³ È chiaro che in qualsiasi enunciato o testo letterario che sia, la contrapposizione non è di esclusiva pertinenza del significante, non riguarda solo l’aspetto formale, superficiale, di un termine o di un’espressione; l’ironista emette, infatti, attraverso il linguaggio, un giudizio di valore e lo fa contrapponendo l’evidenza dei fatti, che egli può percepire come negativa, e il proprio “mondo ideale”, che si basa, però, su una visione personale della realtà. Per cui, continua Schoentjes, “no se trata de rechazar el sentido literal en favor de

¹²¹ Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Delibes en Alemania*, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, SANTOJA (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., p.122.

¹²² BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, cit., p. 10.

¹²³ SCHOENTJES, *op. cit.*, pp. 121–122.

uno figurado, nociones, por otra parte, que sabemos son difíciles de definir con precisión, sino más bien de asignar a los distintos propósitos en contradicción su lugar respectivo dentro de una jerarquía de valores”.¹²⁴

La medesima difficoltà nel discriminare un significato rispetto a un altro può emergere anche nel momento in cui chi tenta di “leggere” un messaggio ironico deve, a un certo punto, decidere tra i possibili significati: se ci riferiamo a un’opera letteraria, chi legge opterà per un senso piuttosto che per un altro a seconda degli elementi che essa è stata in grado di fornirgli. Il testo, da solo, però, non può esaurire tutta la possibile gamma di significazioni (“Resulta sin duda ilusorio querer encontrar en el pasaje irónico y sólo en él los criterios para decidir sobre la ironía”¹²⁵), per cui il lettore dovrà necessariamente appoggiarsi a una ipotetica idea, propria e personale, che si sarà fatto rispetto alla situazione ironica; un’idea che, almeno teoricamente, egli giudica sufficientemente vicina ai propositi dell’ironista.

Il processo di ricostruzione del significato ironico in un testo scritto richiede, dunque, una precisa conoscenza dell’autore e una certa consapevolezza delle sue reali intenzioni comunicative: il suo profilo, tanto personale quanto ideologico, risulta fondamentale per orientarci nel percorso di individuazione del senso proprio dell’enunciato, sia esso ironico o, al contrario, assolutamente serio.¹²⁶ Ecco perché l’eventuale anonimato di un autore può rendere particolarmente arduo il riconoscimento dell’eventuale ambiguità ironica e ciò può accadere, per esempio, quando affrontiamo articoli di giornale inseriti in rubriche generiche, che tendenzialmente non rispecchiano la linea ideologica della testata. Per questo motivo, una previa conoscenza del proprio “interlocutore” è decisiva per cogliere, in maniera pressoché certa, il messaggio ironico.

L’ironia viene spesso associata anche all’idea di intelligenza¹²⁷ e luogo comune è quello di credere che solo le persone dotate di una certa capacità

¹²⁴ *Ivi*, p. 123.

¹²⁵ *Ivi*, p. 129.

¹²⁶ “La migliore garanzia se si vuole essere certi della presenza dell’ironia è data comunque dalla personalità dell’oratore e dall’incompatibilità fra le conclusioni e gli altri elementi ai quali si ritiene che l’oratore debba tenere”, in Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 159.

¹²⁷ Schoentjes, di fatto, precisa che: “La equivalencia entre ironía e inteligencia sólo se establece porque la ironía opera a veces con conocimientos compartidos y porque una cierta cultura general,

cognitiva siano in grado di decodificarla senza grandi difficoltà; nulla di più infondato e arbitrario, pare, dato che l'ironia tende a sfavorire di più coloro che possiedono una conoscenza limitata della sfera di valori dell'ironista e che quindi non sono in grado di osservare la realtà da un punto di vista distaccato e straniante. Rimane dunque implicito ciò che riconosce Schoentjes: “Lo único que impide que la ironía funcione es la pertenencia a una comunidad distinta, sea sexual, religiosa, cultural o nacional, al igual que el desconocimiento de las normas precisas que manejan otras comunidades. A una comunidad distinta corresponde una moral diferente [...]”.¹²⁸

Un peso non trascurabile, come abbiamo più volte sottolineato, è costituito dal contesto, da ciò che Schoentjes definisce come “el entorno”¹²⁹: la sfumatura ironica sorge, infatti, solo nel momento in cui tra enunciato e circostanza esterna (esterna anche rispetto al testo stesso) viene a crearsi una stonatura evidente, un contrasto, che è poi l'essenza del gioco ironico. Pensiamo, per esempio, a *Cinco horas con Mario*, che prende forma sotto la pressione della dittatura franchista e che perderebbe gran parte del suo fascino letterario, del suo vigore beffardo, se l'opera venisse completamente decontestualizzata e sganciata dal contingente di quegli anni.

Non secondarie sono anche le componenti temporali e spaziali legate a un testo specifico: quanto maggiore sarà, infatti, la distanza tra l'autore di un'opera e il singolo lettore, altrettanto maggiori saranno le difficoltà inerenti al processo di decodificazione del senso ironico; è possibile, in questa prospettiva, intendere l'ironia in maniera più immediata quando chi la utilizza è vicino alla nostra realtà, sia in termini di tempo che di spazio. Alcuni passaggi ironici presenti nell'opera di Delibes, per esempio, rischiano di sfuggire a un lettore straniero più che a un connazionale, così come sfuggirebbero a entrambi se l'autore fosse vissuto in un'epoca a loro non contemporanea. Ecco perché in gran parte dei testi scritti nei secoli precedenti il lettore viene supportato, spesso, da note chiarificatrici che lo guidano nel percorso di interpretazione e che lo avvertono sul possibile senso

basada en la tradición humanística, ha constituido desde hace tiempo un fondo en el que pueden encontrarse personas por lo demás totalmente extrañas”, *op. cit.*, p. 155.

¹²⁸ *Ivi*, p. 155.

¹²⁹ *Ivi*, p. 132. Cfr. anche: Katharina BARBE, *Irony in context*, Amsterdam, John Benjamins, 1995; Rachel GIORA, *Irony: Context and Salience*, in “Metaphor and Symbol”, 14, 4, 1999, pp. 541–257.

ironico di enunciati e sequenze. Lo scarto sociale e le differenze culturali ed educative, inoltre, anche indipendenti rispetto a tempi e contesti lontani, possono determinare valutazioni diverse rispetto al peso da attribuire all'ironia, che passerà sotto silenzio se ad accomunare autore e lettore saranno solo esigue coincidenze.

Potrà capitare, infine, di trovarsi nella situazione in cui gli enunciati o le sequenze che esprimono la contraddizione ironica non si presentano così ravvicinati tra loro; ciò significa che l'intenzionalità burlesca può essere percepita e decodificata solo a fine testo, per cui risulta indispensabile, per il fruitore del messaggio, mantenersi sempre sull'ordine di una lettura attenta e partecipe, nonché mnemonicamente solida. Ma ciò che risulta, a nostro avviso, ancora più determinante per una corretta analisi interpretativa dell'ironia, è la specificità dell'universo del lettore: ci accorgiamo, infatti, quanto sia difficile preferire una soluzione piuttosto che un'altra nella misura in cui l'importanza che noi attribuiamo al nostro patrimonio di valori è talmente inamovibile da non essere in grado di proiettarsi nell'universo altrui e, quindi, di aprirsi alle possibili ambiguità di un messaggio; ci paiono significative le parole di Schoentjes quando conclude che: “Cuando tenemos una buena – o demasiado buena – opinión sobre nosotros mismos, nos es más difícil comprender la ironía que nos toma como víctimas”.¹³⁰

I.6.2. Gli indicatori dell'ironia

Un aspetto sul quale è opportuno insistere è che non tutti i lettori sono in grado di intuire gli indizi forniti dal testo, in particolar modo se questi non vengono esplicitamente indicati dall'ironista: “Niente di più penoso di un'ironia che faccia fiasco perché mancano orecchie abbastanza fini per afferrarla!”¹³¹, sostiene Jankélévitch. È anche vero però che la migliore ironia è quella che non si svela agli occhi di tutti, quella che riesce a colpire il proprio bersaglio mantenendosi discreta e ricorrendo al minor numero di indizi. Senza raggiungere

¹³⁰ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 133.

¹³¹ JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 60. Una buona sintesi sui principali indizi ironici presenti in un testo è contenuta in: Emma A. SOPEÑA BALORDÍ e M. Amparo OLIVARES PARDO, *Los indicios de la ironía en el texto*, in *Les Chemins du texte: VI Coloquio da APFUE*, Santiago, 1997, coord. María Dolores Olivares Vaquero, Teresa García-Sabell Tormo, vol. 2, 1998, pp. 205–214; María Belén ALVARADO ORTEGA, *Las marcas de la ironía*, in “Interlingüística”, 16, 2006, pp. 1–11. Cfr. anche il già citato articolo di RUIZ GURILLO, *La ironía verbal*, in particolare la parte “Indicadores para la ironía”, *cit.*, pp. 9–10.

l'estremo limite per cui propende Floris – secondo il quale “per comprendere l'ironia appieno, per gustarla veramente, occorre che questa non sia segnalata, deve sorgere spontaneamente”¹³² – tentiamo di fornire di seguito alcune generiche informazioni in merito agli indicatori che più frequentemente caratterizzano una sequenza ironica.¹³³

Esiste, anzitutto, una categoria di segnali che risultano chiaramente individuabili perché concretamente espliciti: quando comunichiamo, non utilizziamo solo il linguaggio, ma ricorriamo anche a una precisa gestualità, e ci riferiamo soprattutto agli sguardi complici, ai sorrisi ammiccanti, ai ghigni equivoci (Guido Almansi dedica, per esempio, ampia trattazione alla *tongue-in-cheek*¹³⁴, quella particolare abitudine inglese di muovere la lingua premendola contro la guancia, chiaro segnale di ironia), che, pur essendo tipici dell'oralità, trovano una propria realizzazione anche all'interno di un testo scritto, come negli esempi che seguono: “Probablemente ni se acordaría ya, tampoco, de que no hacía cinco horas que se destornillaba de risa y de que su codo se clavaba en mi muslo para subrayarme, irónico, todo lo que a mí pudiera pasarme inadvertido.”¹³⁵ O ancora: “Tenía una sonrisa de ironía adormecida entre sus labios gruesos.”¹³⁶ L'ironia può sorgere, in questi casi, dal contrasto che viene a crearsi tra il linguaggio del corpo e quello verbale, che tende a significare tutt'altro, ma che sottolinea, palesemente, la reale intenzione che muove i singoli personaggi.

Il tono con cui vengono espresse determinate parole risulta, poi, un'altra marca importante a livello comunicativo¹³⁷, nonostante non sia sempre facile captare la sottile sfumatura ironica (un tono indignato o interrogativo è senza dubbio più immediatamente riconoscibile). Il problema nasce, però, nel momento in cui ci dobbiamo confrontare con un testo, poiché l'inflessione ironica di un medesimo termine può non equivalere nel passaggio dal discorso orale al testo

¹³² FLORIS, *op. cit.*, p. 75.

¹³³ Anche Marina Mizzau chiarisce che per comprendere l'ironia è importante il supporto degli “indici comunicativi”: “[...] l'ironia è l'unica figura retorica che utilizza il non verbale e il paralinguistico come segni di distinzione”, *op. cit.*, p. 22; indici che, in ogni caso, sono identificati quando l'ironia emerge nello scritto e non nel parlato.

¹³⁴ Guido ALMANZI, *L'affaire mystérieuse de l'abominable 'tongue-in-cheek'*, in “Poétique”, 36, 1978, pp. 413–425.

¹³⁵ DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, *cit.*, p. 77.

¹³⁶ *Ivi*, p. 224.

¹³⁷ I bambini, sostiene Schoentjes, “antes de comprender el sentido de las palabras [...] entienden la diferencia entre palabras afectuosas, agradables o amenazadoras”, *op. cit.*, p. 138.

scritto; in quest'ultimo caso, infatti, il tono tende ad avere un senso, per noi lettori, se consideriamo una più ampia sequenza enunciativa, e non, quindi, una singola parola, per cui risulterà fondamentale individuare quella che, sempre in base a Schoentjes, viene definita “tonalidad básica de la obra”.¹³⁸

La vasta gamma dei segni di interpunzione a cui le lingue ricorrono per stabilire il ritmo delle enunciazioni o per evidenziare pause più o meno brevi all'interno di un testo, costituisce un altro punto di riferimento significativo nel processo di lettura critica; gran parte della punteggiatura che noi abitualmente utilizziamo in uno scritto può avere, infatti, anche un preciso valore semantico, pur non così esplicito nel caso dell'ironia.¹³⁹ Tra le numerose proposte che sono state avanzate, negli anni, dagli studiosi del linguaggio, nessuna pare essersi imposta come specifico segno convenzionale; ciò significa che, nella maggior parte dei casi, chi legge un testo dovrà prestare particolare attenzione alle modalità con cui una certa punteggiatura, normalmente usata per significare altro, viene dosata e recuperata nel testo con precise finalità ironiche: il punto esclamativo, per esempio, potrà avere la funzione di enfatizzare un'espressione che, in base al contesto, non richiederebbe invece alcun risalto; i punti sospensivi sono utili per insinuare il dubbio, l'incertezza, in chi legge, e quindi per marcare l'ambiguità del discorso; l'impiego delle virgolette o del carattere corsivo possono, rispettivamente, funzionare anch'essi come indice di un proposito ironico.

Certamente significativi, nei romanzi di Delibes, sono quegli indizi che Schoentjes definisce come “palabras de alerta”¹⁴⁰, ossia termini che mettono in allarme il lettore su una probabile doppia significazione; è vero anche che negli stessi dizionari è facile incontrare, accanto alla prima accezione di un vocabolo, l'eventuale significato ironico, che talvolta – dovuto a un fenomeno di lessicalizzazione – tende a predominare su quello primario. Pensiamo, per esempio, alle formule: “seguramente”, “por así decir”, “sin ninguna duda” (“Mis

¹³⁸ *Ivi*, p. 138. Una totalità, aggiunge Schoentjes, che risulta evidente già in apertura di un romanzo: “[...] las primeras páginas de una obra son capitales para advertir la tonalidad básica: cuando la ironía aflora en este sitio de privilegio, es raro que no se mantenga en la continuación de la obra”, p. 148.

¹³⁹ Cfr. a tal proposito l'utile lavoro di Serena FORNASIERO e Silvana TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrivere l'italiano. Galateo della comunicazione scritta*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 43–49 (“Valore semantico della punteggiatura”).

¹⁴⁰ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 143.

manos son inútiles para cualquier menester que no sea sujetar una pluma. De ahí que, mi primera aspiración, a raíz de jubilarme, haya sido aprender a hacer algo con las manos, sembrar y recolectar, pongo por caso, ya que para imponerme en otras industrias es **seguramente** demasiado tarde”¹⁴¹), o alla frequenza con la quale possono ricorrere i diminutivi (nella versione teatrale di *Cinco horas con Mario*¹⁴² se ne incontrano, per esempio, una lunga serie: “chiquitín”, “igualito que dormido”, p. 777; “guapín”, p. 795; “curitas”, “asquito”, p. 794; “mismito”, p. 801).¹⁴³ Si tratta di alterazioni lessicali che marcano, in sostanza, un atteggiamento enigmatico del soggetto e un’ingannevole vicinanza emotiva; lo stesso valga per la particolarità di alcuni sostantivi, come “señor”, “amigo” (“señor Cura”, “señor Gobernador”¹⁴⁴); gli aggettivi, spesso utilizzati in termini iperbolici: “incomparable”, “excelente”, “delicioso”, “listísimo”; gli avverbi: “bien”, “evidentemente”, “extraordinariamente”, “aparentemente” (“Por aquel entonces el hijo de mi naviero me regaló una preciosa corbeta encerrada en una botella. **Aparentemente** aquello era una contradicción. El hombre se resistía a admitir que primero que la corbeta hubiera existido la botella”¹⁴⁵) e infine gli aggettivi possessivi, come “mi” o “nuestro” (“mi fiel amigo Baldomero Cerviño”¹⁴⁶). Delibes ricorre frequentemente a questi espedienti e uno degli elementi che più caratterizzano la sua ironia è proprio la reiterazione di parole e sequenze, che non debilitano il discorso, non lo rendono ridondante, ma, al contrario, efficacemente mordace; quando, in *Aún es de día*, il narratore si riferisce all’amante di Aurora, l’intenzione è quella di mettere continuamente in risalto la sua ipocrisia e il suo egoismo, la sua totale indifferenza nei confronti dei sentimenti della ragazza, la quale, dopo essere rimasta incinta, viene da lui

¹⁴¹ Miguel DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Barcelona, Destino, 1983, p. 73 (Il neretto è nostro).

¹⁴² La *pièce* viene prodotta da José Sámano e rappresentata per la prima volta al Teatro Marquina di Madrid il 26 novembre 1979, con la regia di Josefina Molina. L’edizione a stampa del dramma spagnolo si deve a Gonzalo Sobejano, che la pubblica nel 1981 con la casa editrice Espasa-Calpe di Madrid (n. 83 della collana “Selecciones Austral”); nel 2010 il testo è confluito nel vol. VI delle *Obras completas. El periodista. El ensayista*, cit.

¹⁴³ Una classificazione della varie modalità di attenuazione linguistica è contenuta in Antonio BRIZ GÓMEZ, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona, Ariel, 1998 (cap. VI: “Estrategias de producción-recepción: la atenuación en la conversación coloquial”, pp. 143–163).

¹⁴⁴ DELIBES, *Las ratas*, cit., pp. 21 e 126.

¹⁴⁵ DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., p. 205 (Il neretto è nostro).

¹⁴⁶ DELIBES, *Cartas de amor ...*, cit., p. 11.

abbandonata. Benjamín Conde, pertanto, – così si chiama il personaggio – non è solo Benjamín, ma iterativamente “el chico del abrigo marrón y la bufanda amarilla”.¹⁴⁷

Non rari sono anche i casi di giustapposizione di elementi, tanto verbali quanto testuali. L'accostamento di situazioni o espressioni contraddittorie, suscita, infatti, un chiaro esito ironico, poiché delude le aspettative del lettore e lo disorienta di fronte a quello che dovrebbe essere il normale svolgimento di una vicenda; ciò accade soprattutto nei romanzi di Delibes che potremmo definire, in un certo senso, come più “drammatici”, più vicini a un andamento teatrale che narrativo (*Cinco horas con Mario* e *Cartas de amor ...*, per citarne alcuni), in cui egli gioca sul contrasto immediato tra un evento serio o triste e un altro totalmente frivolo e ameno, che, se in alcuni casi alleggerisce la tensione, in altri tende a creare un effetto di intenzionale incongruenza.

L'ironia – sostiene Schoentjes – “permite lanzar una mirada original al mundo”¹⁴⁸; per questo motivo, essa rappresenta uno strumento efficace per “semplificare” la complessità della vita, per renderla opportunamente elementare; e sulla banalità dell'esistenza si reggono, per esempio, le vicende che ruotano attorno a Lorenzo, protagonista dei “diarios” delibiani, in cui ogni evento viene gestito con la più sconcertante spontaneità: i problemi quotidiani vengono risolti, in *Diario de un cazador* (1955), dedicandosi alla caccia e abbandonandosi a un ottimismo ordinario e spicciolo, lo stesso con il quale vengono gestiti, in certo qual modo, i dissapori matrimoniali tra Lorenzo e Anita in *Diario de un emigrante* (1958). La semplificazione interviene, dunque, nel testo, soprattutto a livello contenutistico, in cui la particolare prospettiva del racconto tende a trattare gli eventi, anche quelli di una certa consistenza, con occhi apparentemente candidi e modesti. In certi casi – e pure questo può capitare in Delibes – la semplicità travolge il linguaggio, che diventa anch'esso povero ed essenziale, talvolta popolaresco e triviale, soprattutto nella struttura fraseologica dell'espressione.¹⁴⁹

¹⁴⁷ DELIBES, *Aún es de día*, cit., pp. 105, 111, 148, 191.

¹⁴⁸ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁹ Ruiz Gurillo precisa che “[...] aunque cualquiera unidad fraseológica se podría emplear para la ironía, existen ciertas unidades que han codificado el significado irónico, como ocurre con *cubrirse de gloria, para variar, ojo clínico, gajes del oficio, a la vejez viruelas, a buenas horas, mangas verdes* o *estaría bueno*.”, in RUIZ GURILLO, *La ironía verbal*, cit., p. 10. Cfr. anche: Id.,

Non di minor effetto sono, poi, le variazioni di registro, con le quali l'ironista cela il proprio atteggiamento derisore, ricorrendo, per esempio, a repentini cambi negli allocutivi di cortesia.

Litote, iperbole e ossimoro sono tra le figure retoriche più frequentemente utilizzate per segnalare l'ironia. Formulare un proprio giudizio in termini miti o esprimere un'idea negando il suo contrario ("non bellissimo", ossia disgustoso; "non è una volpe", è poco furbo) si presta particolarmente al discorso dell'ironista, perché gli permette di dare a intendere molto ricorrendo al minor numero possibile di termini; Delibes utilizza spesso la litote, soprattutto nei romanzi in cui l'ironia è autoreferenziale, ossia tende ad avere come bersaglio il proprio narratore (ironico), oppure emerge in alcune sequenze in cui il tono narrativo assunto dal personaggio tende alla propria autocommiserazione. Diversi sono i casi di iperbole (figura che esagera un concetto, sia per eccesso che per difetto), frequente soprattutto nei dialoghi tra i personaggi e, non a caso, tipica della comunicazione orale; altrettanto presente è l'ossimoro, che Delibes impiega in vari contesti (Eugenio di *Cartas de amor ...*, per esempio, viene definito un "enfermo saludable", p. 17) e che risulta altro efficace strumento per mettere a nudo, verbalmente, la sua ironia.

In un contesto specificamente letterario, l'intenzione ironica può contare su altre forme di attestazione, come quelle paratestuali¹⁵⁰, ossia attraverso quegli elementi che accompagnano un testo e che possono essere utili, tanto a chi scrive quanto a chi legge, per ricavare indicazioni aggiuntive sull'opera in questione. In linea generale il nome dell'autore o il titolo di un testo non svelano specifiche

"La gramaticalización de unidades fraseológicas irónicas", in L. RUIZ GURILLO y Xosé A. PADILLA GARCÍA (eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt, Peter Lang, 2009, pp. 371–390. Della stessa autrice è uscita una recentissima pubblicazione che tratta in maniera dettagliata la questione dell'ironia verbale nella lingua spagnola: *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco Libros, 2012. Relativamente alla fraseologia ironica utile è, invece, il seguente saggio: Joaquín GARCÍA-MEDALL (ed.), *Fraseología e ironía. Descripción y contraste*, Lugo, Axac, 2006.

¹⁵⁰ Precisa Genette: "È attraverso il paratesto [...] che il testo diventa libro e in quanto tale si propone ai suoi lettori e, in genere, al pubblico. Più che di un limite o di una frontiera assoluta, si tratta di una *soglia* [...] che offre a tutti la possibilità di entrare e di tornare sui propri passi"; e continua: "[...] definire un elemento del paratesto consiste nel determinare la sua ubicazione (*dove?*), la data della sua apparizione (*quando?*), la sua modalità d'esistenza, verbale o altro (*come?*), le caratteristiche della sua istanza di comunicazione, destinatario o destinatario (*da chi?*, *a chi?*), e le funzioni che animano il suo messaggio: *a quale scopo?*", in Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 4 e 6.

finalità; eppure, non pochi romanzi di Delibes risultano ironici già a prima vista, come *Cartas de amor ...*, inequivocabile parodia del genere epistolare, o *Cinco horas con Mario*, romanzo in cui, in realtà, il lettore non incontrerà mai Mario perché è già morto; o, infine, *Las guerras de nuestros antepasados*, complessa e arguta ironia sul tema della guerra, in cui il protagonista non è caso si chiama Pacífico.

Di grande utilità risultano, certamente, le note introduttive che uno scrittore, alle volte, può anteporre ai propri testi, anche se nel caso di Delibes questo succede solo in rare occasioni; in *Madera de héroe* (1987), per esempio, egli non avverte sulla possibile ironia del testo, ma lascia intendere che la prospettiva dalla quale viene presentato il racconto è assolutamente arbitraria, personale, e che pertanto il romanzo – e, più in generale, qualsiasi opera letteraria – può essere letto e vissuto anche da punti di vista differenti: “Todo depende del color del cristal con que se miren las conciencias y los comportamientos, y el cristal del novelista debe ser neutro y al mismo tiempo equitativo y misericordioso”.¹⁵¹ Lo stesso valga per i prologhi¹⁵², che aprono comunque sempre pochi dei suoi romanzi, e in cui l’ironia si avverte in parte dai contenuti, ma soprattutto dal tono del discorso, riconoscibile da subito come sottile e spassoso; riportiamo a titolo di esemplificazione una sequenza tratta dal prologo che Delibes include in *Diario de un emigrante*, nel quale, attraverso una formula originale, giustifica la riproposta al pubblico di Lorenzo, protagonista di questa simpatica trilogia cronachistica:

¹⁵¹ Miguel DELIBES, *Madera de héroe* (1987), Barcelona, Destino, 2010, p. 7 (“Nota del autor a la edición de las Obras Completas”).

¹⁵² Interessante ciò che dice Lèrmontov a tal proposito: “In ogni libro c’è una prefazione che serve o a chiarire lo scopo dell’opera o a giustificare e a rispondere alle critiche. Ma, generalmente, i lettori non danno importanza né alla moralità dell’intento né degli attacchi delle riviste letterarie e perciò saltano a piè pari le prefazioni. È un peccato, però, che sia così, specialmente da noi. Il nostro pubblico è ancora tanto giovane e impreparato che, se non vi trova in fondo la morale, non capisce le favole, non indovina lo scherzo, non afferra l’ironia. Esso è semplicemente educato male. Ignora ancora che in una società perbene e in un libro come si deve, l’ingiustizia palese non può trovar posto; che ai nostri giorni la cultura ha escogitato un’arma più affilata, quasi invisibile e tuttavia mortale, la quale, sotto la veste dell’adulazione, riesce a colpire in modo irresistibile e sicuro. Il nostro pubblico è paragonabile a un provinciale che, dopo aver ascoltato la conversazione di due diplomatici appartenenti a due Corti nemiche, è persuaso che sia l’uno che l’altro inganni il suo governo a vantaggio della propria reciproca, affettuosa amicizia. Questo libro ha sperimentato su di sé – e non molto tempo fa – la differenza di taluni lettori e persino di certe riviste, nel significato letterale della parola.”, in Michail Jùre’vič Lèrmontov, *Prefazione a Un eroe del nostro tempo* (1840), traduzione di Elsa Mastrocicco, Milano, Fabbri, 1969, p. 113.

El alumbramiento del escritor, si penoso, no siempre resulta redondo y cabal, y aún hay ocasiones que, tras el jadeo final, uno constata, descorazonado y esperanzado, que no se desembarazó del todo, que aún resta personaje dentro. El escritor en trance, en definitiva, a quien más se asemeja es a la mujer en trance. El escritor nunca decide en qué medida va a ser fecundado. El que venga un fruto, o vengan dos, o vengan tres, excede a sus previsiones; lo mismo que el que sea macho o hembra; lo mismo que el que primero salga balarrasa y el segundo licenciado en Ciencias Políticas y Económicas. [...] Uno, al echar al mundo el *Diario de un cazador*, imaginó que había sido el suyo un parto regularmente laborioso, per completo. Mas a poco constató que no; que dentro, en ese lugar recóndito donde se localizan las entrañas del escritor, bullían más personajes. Ahora, al alumbrar este hermano gemelo, uno renegaría de la providencia de Dios si afirmara frívolamente que es el último y definitivo; [...] Uno, desde su oficio de escritor, no debe honradamente predecir el futuro. Uno, humildemente, se limita a prometer a sus lectores que no negará apoyo a su personaje, que no lo abandonará, en tanto no se siente entera, feliz y absolutamente parido.¹⁵³

Nel 1958, anno in cui Delibes pubblica questo romanzo, ci troviamo sostanzialmente agli inizi della sua carriera di scrittore, ma la sua vocazione ironica risulta già evidente; come cercheremo di dimostrare, questo aspetto influisce inevitabilmente sull'idea che il pubblico si fa ogni qual volta si avvicina a una nuova lettura dei suoi romanzi. Delibes emerge da subito come un autore ironico e questo stile di scrittura rappresenta, in un certo senso, un punto di riferimento importante per i suoi lettori, che si aspettano da lui una certa rappresentazione del mondo e una particolare maniera di raccontarlo e di descriverlo. L'insieme delle opere di un autore costituisce perciò un altro elemento fondamentale per riconoscere e saper individuare l'ironia al di fuori della trama narrativa: “La unidad que reconocemos a la personalidad nos conduce a ser más sensibles a las semejanzas que a los contrastes y a etiquetar a los escritores tomando como base la fidelidad de éstos a una temática o a un estilo recurrente”.¹⁵⁴

Il prologo, come abbiamo visto, funge da cappello introduttivo, svela le reali intenzioni dell'autore, rappresenta un'area franca, in cui chi scrive – si presume – si concede ai propri lettori in termini di assoluta sincerità e apertura; ma l'ironia, che gioca in maniera beffarda con la realtà, può spingersi anche oltre e, alla fine, smentire se stessa, riportando il lettore in una zona buia, in cui quelle che sembravano essere indicazioni guida da parte dell'autore, si rivelano invece

¹⁵³ DELIBES, *Prólogo a Diario de un emigrante* (1958), Barcelona, Destino, 2010, pp. 7–8.

¹⁵⁴ SCHOENTJES, *op. cit.*, pp. 153–154.

solo come piste fuorvianti. Così è per l'epilogo, altro supporto paratestuale che svolge una funzione pressoché identica e che si presenta, però, solo in conclusione dell'opera. Le battute finali di un testo possono presentare esiti inattesi, brusche sorprese nell'evoluzione diegetica del racconto, anche quando si situano fuori di esso: la forma dell'epilogo non viene però utilizzata da Delibes se non in *Cinco horas con Mario*, in cui ha come precisa funzionalità semplicemente quella di riportare il lettore a una narrazione di stampo oggettivo, sganciata dal monologo di Carmen, che la caratterizza quasi interamente. Per il resto, le svolte decisive nell'evoluzione delle sue storie avvengono sempre dentro i confini "tradizionali" del testo e quindi inclusi all'interno dei capitoli conclusivi dei suoi scritti.

I.6.3. Il ruolo del lettore¹⁵⁵

Guido Almansi insiste più volte sulla necessità che il fruitore di un'opera – nella fattispecie, ironica – proceda nei termini di una lettura "obliqua", "una lettura che vada oltre la lettera e la metafora del testo per tendere verso un ipotetico cuore segreto [...]. Per arrivare alla midolla – o quanto meno per fingere di fronte a noi stessi di poterci arrivare – bisogna affrontare l'osso di sbieco, per zannate trasversali".¹⁵⁶ È certo, dunque, che gli indizi di cui abbiamo accennato, servono per orientare il percorso interpretativo del lettore e per guidarlo in un "gioco di inferenze" non sempre chiaro e lineare, in cui il possesso di specifiche competenze diventa ingrediente necessario ai fini di una comprensione corretta del testo.

Il lavoro da noi svolto sull'opera delibiana ha attivato una serie precisa di prassi analitiche: la conoscenza della lingua spagnola, che non coincide con la nostra lingua madre, e quindi lo studio accurato delle specificità, soprattutto lessicali, proprie di questo idioma; l'individuazione dei segnali paralinguistici, forniti dallo stesso autore o, attraverso lui, dai personaggi che di volta in volta ha creato; la dimestichezza con il profilo culturale e ideologico dello scrittore, nonché con il tempo in cui egli ha vissuto e operato; l'approfondimento delle norme che reggono l'uso dell'ironia, tanto in ambito letterario quanto in quello

¹⁵⁵ David H. RICHTER, *The Reader as Ironic Victim*, in "Novel", vol. 14, 2, 1981, pp. 135–151.

¹⁵⁶ ALMANZI, *Amica ironia*, cit., pp. 66–67.

conversazionale; l'accettazione, infine, della limitatezza e del relativismo di ogni singola interpretazione.

Il processo di comprensione di un testo ironico, infatti, richiede non solo un lavoro di “decodifica”, ma anche, come abbiamo visto, un momento di “ricostruzione” del significato implicito, e queste due fasi (non necessariamente consequenziali) non conducono, comunque, a un successo certo. Le possibilità di errore interpretativo esistono sempre: chi legge può, anzitutto, incorrere nel rischio di non riuscire ad andare oltre al senso letterale dell'enunciato o, al contrario, di riconoscere che esiste un “oltre”, ma di non essere in grado di identificare la reale essenza del messaggio; non solo: nel peggiore dei casi potrebbe anche accadere che un lettore attribuisca un senso ironico a un enunciato o a una sequenza narrativa, ma che in realtà si tratti semplicemente di asserzioni da prendere, banalmente, alla lettera.¹⁵⁷

La scrittura di Delibes segue, in questo senso, un andamento sostanzialmente lineare, poco “capriccioso” nei confronti del suo pubblico; chi si è avvicinato alla sua opera e ha imparato a riconoscerne lo stile, si rende conto che l'ironia delibiana non mira a depistare il lettore, non tende a confonderlo, a giocare con lui fino al punto di disorientarlo completamente o di metterlo nella condizione di produrre equivoche inferenze. Semmai Delibes aspira a sviare altri, soprattutto le forze che agiscono al di sopra di lui e che egli tenta di dominare attraverso il ricorso a quello strumento sapiente ed estroso che è l'ironia; quando egli vi ricorre, sa – e vuole – andare incontro al proprio interlocutore, non usa le parole come “esche per ingannare il prossimo”¹⁵⁸, bensì per presentargli una realtà che, almeno durante gli anni della dittatura, non avrebbe trovato altra possibile forma di rivelazione. L'ironia delibiana, certamente, è quella ironia che “[...] cierra la puerta, pero deja una llave colgada visiblemente en la cerradura, invita al que se encuentra detrás de ella y le guía mostrándole el camino para juntarse los dos. Su sonrisa y su guiño significan: «Sígueme» ”.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Marina Mizzau affronta ampiamente la questione relativa ai possibili fraintendimenti, ma si limita alla situazione comunicativa orale, che può valere, nel nostro caso, solo nel momento in cui analizziamo l'ironia all'interno dei dialoghi tra i personaggi, dove una certa forma di oralità viene certamente recuperata da Delibes e adattata agli schemi espressivi dell'ironia.

¹⁵⁸ ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 57.

¹⁵⁹ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 126.

Non è, in ogni caso, un lettore convenzionale colui che si avvicina a un testo ironico, anche a quello delibiano in certi casi; è un lettore anticonformista, che non si appoggia solo su ciò che il testo esternamente gli fornisce, ma si fa guidare, sempre, dai sottili meandri della narrazione: “[...] nella pragmatica della lettura,” – sostiene Almansi – “non è tanto il frontespizio o la appartenenza a un genere letterario, bensì il testo nei suoi risvolti segreti che illumina la vita del lettore”¹⁶⁰; tenendo comunque sempre a mente che stabilire l’ironicità, scientifica e oggettiva, di un testo, addivenire in maniera certa alle intenzioni del suo autore, continua a essere una mera questione di prospettive:

Il critico onestamente avvertito della disonestà di ogni scrittura (compresa la sua) potrà esplorare fra i possibili significati secondi di un discorso; usmare le tracce di un odore alieno in una pista semantica; seguire la parabola di una curvatura sospetta in un giro di frase; registrare le sottili varianti [...] che sembrano spingere il significato globale di una pagina o di un capitolo in una direzione diversa da quella che emerge da una lettura letterale; [...] ascoltare la voce che c’è dietro la voce, drizzare le orecchie al suono coperto da un altro suono, scrutare il segno nascosto dal segno. Pure, una volta raccolte tutte le testimonianze, il suo rapporto rimarrà sempre indiziario. La sola risposta è “non lo so”.¹⁶¹

I.6.4. L’opera ironica come struttura aperta

Simili premesse conducono, pertanto, alla consapevolezza che, quando ci confrontiamo con un testo in cui lo stile predominante è quello ironico, l’opera in questione invita sempre alla possibilità di una rivisitazione e di nuove, successive, interpretazioni. Ci pare di poter considerare gran parte della produzione delibiana nella maniera in cui Umberto Eco considera la fisionomia dell’opera musicale moderna:

[...] un’opera musicale classica, una fuga di Bach, l’*Aida* o il *Sacre du Printemps*, consistevano in un insieme di realtà sonore che l’autore organizzava in modo definitivo e concluso offrendolo all’ascoltatore, oppure traduceva in segni convenzionali atti a guidare l’esecutore così che questi riproducesse sostanzialmente la forma immaginata dal compositore; queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio concluso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all’iniziativa dell’interprete, e si presentano quindi non come opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma

¹⁶⁰ ALMANZI, *Amica ironia*, cit., p. 65.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 104.

come opere “aperte”, che vengono portate a termine dall’interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente.¹⁶²

L’opera di Delibes è “aperta” perché stabilisce un dialogo con il proprio lettore, perché si avvicina a lui offrendogli l’opportunità di interpretare un mondo, il suo mondo, senza comunque negargli quello che è, invece, il proprio, disincantato, punto di vista. Delibes immette la propria ironia ovunque, nelle situazioni, nei personaggi e nel linguaggio. Anche quando sceglie la strada del rinnovamento formale e dell’originalità romanzesca (pensiamo, per esempio, a *Los santos inocentes* o a *Parábola del naufrago*), il vigore drammatico e, insieme, caustico, dei suoi scritti conquista il lettore proprio perché non aspira a esiti definitivi, non propone soluzioni ideologiche predeterminate, ma denuncia solamente, si esprime e lascia spazio a chi ascolta e a chi legge. L’ironia è uno strumento complesso perché si muove tra ciò che occulta e ciò che rende manifesto, perché pretende dall’ironista “un’attenta regia, un preciso dosaggio di ambiguità e indici disvelatori, e al destinatario una buona capacità di andare oltre l’apparenza e di costruire una lunga catena di inferenze”¹⁶³; il messaggio ironico è certamente equivoco, tendenzialmente inafferrabile, ma è il segnale di una grande libertà che chi scrive si concede, e chi legge è chiamato prudentemente a seguire. Una libertà che, ad ogni modo, conduce a una grande conquista: “Il premio della fatica di entrambi è il gusto di condividere un segreto piacere, di appartenere, in un certo modo, ad un’élite senza potere”.¹⁶⁴

¹⁶² Umberto ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Milano, Bompiani, 2006, p. 33.

¹⁶³ Bruno G. BARA, Paola CHIAMBRETTO, *I segreti dell’ironia*, in “Psicologia Contemporanea”, 151, 1999, p. 35.

¹⁶⁴ BARA, CHIAMBRETTO, *art. cit.*, p. 35.

Capitolo II

Il volto ironico di Miguel Delibes

“Aunque entusiasta de los deportes, particularmente del fútbol y de la caza, era un tipo especialmente sensible, reservado y apartadizo, aunque al propio tiempo, irónico y burlón”
M. DELIBES, in R. García Domínguez, *Miguel Delibes de cerca*

1. Profilo dell'autore: alcuni riferimenti biografici

Tracciare un profilo di Miguel Delibes significa ripercorrere alcuni dei più significativi eventi storico-sociali della Spagna nel secondo Novecento. La sua biografia, personale e letteraria, non solo coincide con gli anni difficili della guerra civile spagnola, ma si confronta con le ridotte possibilità di espressione concesse al mondo intellettuale dalla censura franchista; l'attività di caricaturista e giornalista deve continuamente fare i conti con l'intransigenza di questo ambiente, che lo induce a elaborare differenti e alternative forme di intervento sulla realtà.

Miguel Delibes è indissolubilmente legato anche alla città di Valladolid, dove nasce il 17 ottobre 1920 a pochi passi da Campo Grande, parco cittadino che costituisce uno degli luoghi più amati: “Quisieron los hados que yo naciera frente al Campo Grande –el parque de mi ciudad– seguramente porque, desde que abrí los ojos, necesité amplios espacios para respirar”.¹ Vicino alla propria casa si trova il “Colegio de las monjas Carmelitanas”, che Delibes inizia a frequentare all'età di sei anni; dal 1930 segue i corsi di istruzione superiore presso il “Colegio de Lourdes”. In questo periodo nasce la grande passione per il disegno: “No tengo que decir que, a los doce o trece años, las primeras víctimas de mi lapicero eran los frailes de la comunidad”², mentre ancora lontano è l'interesse per le lettere. Si dedica al calcio e agli sport all'aria aperta – tra cui la bicicletta e il tennis – che

¹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 33. Gran parte delle affermazioni dello stesso Delibes vengono tratte da questa biografia, che costituisce un riferimento fondamentale per il profilo dell'autore. Cfr. anche, dello stesso García Domínguez, *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, Barcelona, Destino, 1985. In altre monografie, tuttavia, è possibile incontrare ulteriori interviste allo scrittore; ci riferiamo, in particolare, al lavoro di César ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, Madrid, La Espera de los Libros, 2010, p. 191 (edizione rivista e ampliata della precedente *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993) e alla conversazione avuta con Javier GOÑI, poi registrata in *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones, 1985.

² GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 55.

costituiranno poi materia per molte delle sue memorie sportive, come *Mi vida al aire libre*, del 1989. Delibes è, però, soprattutto amante della caccia, che condivide con il padre³, anch'egli legato all'ambiente naturale della campagna castigliana:

A mi padre se le adivinaba la ascendencia europea en su afición al aire libre. [...] Este hecho era raro en España, no sólo a finales del siglo XIX sino en el primer cuarto del siglo XX. El español del 900, ese hombre de cocido, cigarro y casino, relacionaba indefectiblemente la idea del campo con la idea de la enfermedad. Mi padre tenía un concepto más moderno sobre el particular: la naturaleza era la vida y era preciso conservarla y disfrutarla.⁴

Adolfo Delibes è il primo a influire sul rapporto tra lo scrittore e la natura, elemento che caratterizza le sue prime, esigue, letture: “Mi adolescencia [...] vino marcada por lecturas que me liberaran, que me sacaran de entre las cuatro paredes donde discurrían mis ocios, novelas de aventuras [...]. Mis lecturas, pues, vinieron orientadas desde niño por un guía inusual: la naturaleza”.⁵

Nel 1931 si instaura, in Spagna, la Seconda Repubblica e il clima istituzionale si fa effervescente; Delibes riconosce però la sua sostanziale marginalità nei confronti degli eventi politici: “Yo tengo diez años cuando llega la República. Hasta la guerra viví al margen, testigo de muchas cosas, pero al margen. ¿Por qué? Pues porque en mi casa no había ningún ambiente socialista, y mucho menos un ambiente falangista”.⁶ Quando, nel 1936, scoppia la guerra civile, lo scrittore è appena adolescente, e a colpirlo è soprattutto “el aspecto pintoresco del acontecimiento”⁷, la violenza e le misure di difesa, l'odio impietoso che coinvolge un intero paese e che egli vive, da vicino, assistendo inerme alle vicende disastrose che si consumano nella sua Valladolid. “Fue” – aggiunge – “un

³ Il padre dello scrittore è Adolfo Delibes Cortés, figlio di Frédéric Delibes Roux, originario di Toulouse (Francia); la madre è invece María del Milagro Setién Echánove di Burgos (Spagna).

⁴ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 75. A questo proposito, l'autore aggiunge che: “Mi padre, hombre cabal y apacible, exultaba o se enfurecía únicamente por motivos venatorios o por motivos políticos, de donde deduje que la caza era al menos algo tan importante como la democracia”, cit., p. 77.

⁵ *Ivi*, pp. 89–90. Delibes continua sostenendo che: “Yo seleccionaba mis lecturas por la cantidad de oxígeno que encerraban y catalogaba mi biblioteca adolescente no por materias o por autores, como suele ser habitual, sino más bien por su escenario”.

⁶ Javier GOÑI, *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana, 1985, p. 22.

⁷ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 93.

amargo despertar a la adolescencia”.⁸ In questi stessi anni Delibes conclude anche gli studi superiori e viene iscritto dal padre ai corsi universitari della “Escuela de Comercio”; allo stesso tempo frequenta però anche le lezioni di disegno presso la “Escuela de Artes y Oficios” di Valladolid, maturando l’intenzione di partire volontario per la guerra a bordo del “crucero *Canarias*”, decisione mossa dalla passione che nutre per il mare⁹: “La guerra en el mar no deja de ser arriesgada, pero es una guerra más aséptica, un tanto deshumanizada [...]. Es un mal menor”.¹⁰ La guerra termina nel 1939 e Delibes rientra a Valladolid. Gli anni trascorsi a diretto contatto con la tragicità del conflitto lasciano traccia nei suoi scritti, che peraltro non affrontano mai l’evento storico chiamandolo per nome; in alcune sue opere appaiono piuttosto riferimenti estemporanei e meditazioni acute, spesso ironiche (come accade nel cap. II de *La sombra del ciprés es alargada*), o simbolicamente ambientate, come emerge in *Aún es de día*; la guerra viene ricordata anche in alcune sequenze de *Mi idolatrado hijo Sisí* o ne *El príncipe destronado*, ma rimane solo – come precisa l’autore – “una referencia, un telón de fondo, una atmósfera en la que se mueven mis personajes”.¹¹

Nel 1940 Delibes conclude gli studi mercantili e si iscrive a quelli di Diritto, mentre il 10 ottobre del 1941 entra a far parte de “El Norte de Castilla” in qualità di caricaturista: i suoi soggetti prediletti saranno personaggi del calcio, attori, politici; inoltre, “de cuando en cuando” – ricorda García Domínguez – “publica viñetas humorísticas, o chistes gráficos, casi siempre de un tono ingenuo y un humor de andar por casa”.¹² Nel 1942 pubblica il suo primo articolo, “El deporte de la caza mayor”, con l’intenzione di seguire la strada del giornalismo: nel 1943 frequenta un corso intensivo a Madrid per ottenere il tesserino di pubblicista. Il 25 febbraio dello stesso anno dà alle stampe la prima di una lunga serie (fino al 1962) di recensioni cinematografiche, contenitori adatti alle caricature dei più importanti attori dell’epoca. I suoi articoli si contraddistinguono

⁸ *Ibidem*. Testimonianza letteraria di questi eventi viene in parte riportata nel racconto *El refugio*, incluso nella raccolta *La partida*, del 1954.

⁹ A Javier Goñi lo scrittore riferisce che “[...] no sabía bien porque era un enemigo, es decir, no dilucidaba posiciones políticas ni imaginaba lo que podría salir de una victoria. [...] Yo no me sentía monárquico ni tenía el ideal político definido, aunque sí un cierto barrunto de que la libertad, en cualquier caso, estaba en entredicho en aquella guerra”, GOÑI, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., pp. 100–101.

¹¹ *Ivi*, p. 110.

¹² *Ivi*, p. 130.

per semplicità espositiva scevra di specialisti e ostentata erudizione; nei testi egli ripercorre la trama del film evidenziandone le peculiarità tecniche, con una breve chiusa a carattere morale.¹³ Firma con uno pseudónimo, MAX, che riunisce la “M de Miguel, A de Ángeles y X de la incógnita sobre el futuro de ambos”.¹⁴ Nel 1944, finalmente redattore del quotidiano, decide di concorrere per una cattedra di Diritto Mercantile, che ottiene nel 1945, subentrando al padre pensionato da poco: da questo momento si divide tra la docenza e l’impegno presso il suo giornale.

Il 23 aprile 1946 si sposa con Ángeles De Castro, “la decisión más acertada de mi vida”¹⁵: lei contraccambia, alla bicicletta che le regala Delibes per avvicinarla allo sport, con una macchina da scrivere, segno di vicinanza e di paritetica autonomia.

A partire dal 1947 Delibes comincia a pubblicare “Meditaciones de un solitario”, articoli che costituiscono il germe della vocazione letteraria; al suo attivo ha però solo un breve racconto, *La bujía*, che gli giova il secondo posto al concorso bandito dalla rivista “Medina”. Con l’intento di presentarsi alla selezione del Premio Nadal – riconoscimento associato alla cospicua somma di 15.000 *pesetas* – inizia il suo primo romanzo, *La sombra del ciprés es alargada* ottiene il successo sperato, che arriva la “noche de los Reyes” del 1948 e lo consacra definitivamente come scrittore.

Dall’ottobre del 1949 occupa la cattedra di Storia presso la “Escuela de Comercio” e si cimenta anche nella redazione di libri di testo per i propri allievi: scrive una *Síntesis Universal y de la Civilización y Síntesis de Historia de España*, la cui vendita viene poi negata dalla censura. Il 1949 è anche l’anno della pubblicazione del suo secondo romanzo, *Aún es de día*, che esce soppresso in molte parti e che viene riedito nella sua versione integrale solo in un secondo momento. Delibes è fortemente critico nei confronti di questi suoi primi lavori: “Si yo hubiera sido un novelista precoz, que no lo fui [...], estas dos primeras novelas, después de escritas como ejercicios primerizos, pongamos que a los

¹³ Delibes precisa ironicamente al proprio biografo: “No se puede hablar de crítica propiamente dicha [...]. Lo que yo hacía eran cuatro líneas de orientación para el lector, incluido el aspecto moral de la película. [...] Lo más importante de mi papel de comentarista es que me facilitaba el acceso gratuito a los locales de proyección, lo que no era poco, tal como andaba la economía entonces”, *ivi*, p. 135.

¹⁴ *Ivi*, p. 138.

¹⁵ *Ivi*, p. 145.

diecinueve o veinte años, deberían haber sido destruidas”.¹⁶ Lo stile, tendenzialmente ricercato, è molto diverso da quello delle opere successive, ma questi due primi romanzi, iscritti nel filone realistico, si collocano entro il panorama incerto della letteratura spagnola di fine anni Quaranta quali opere pioneristiche: “[...] yo caí en el mundo literario español como un meteorito, un pesado pedrusco con dos ojos ávidos, grandes, abiertos como platos, para otear el horizonte. Conforme avanzaba en la caída, mis ojos iban acostumbrándose a ver un mundo devastado, con grandes hogueras dispersas y un olor acre entre pólvora y carne quemada. Era el paisaje después de la batalla”.¹⁷

La parabola scrittoria di Delibes subisce una radicale modifica nel 1950, quando appare *El camino*: “*El camino* es mi camino, lo que tengo que hacer es escribir como hablo [...]”¹⁸; qui Delibes abbandona toni ampollosi e raffinatezza espressiva a favore di una prosa più semplice e immediata.

Nel 1953 Delibes è designato vicedirettore de “El Norte de Castilla” e cominciano da questo momento i primi contrasti con le autorità, causati tanto dalla chiara ambizione per l’indipendenza ideologica quanto dall’attivismo praticato come denuncia delle misere condizioni economiche degli agrari castigliani. Lo scrittore sceglie la via del “periodismo lo más independiente posible, comprometido con su tierra y sus lectores y dispuesto siempre a plantar cara al régimen censor”¹⁹, e ciò è causa di costante scontro con le emanazioni del potere franchista.

Sempre del ’53 è il quarto romanzo, *Mi idolatrado hijo Sisí*, in cui ritrae la media borghesia cittadina, condensata nelle figure di Cecilio Rubes e di suo figlio Sisí; nel 1954 pubblica il primo libro di racconti, *La partida*. Il 1955 è l’anno del primo volume d’una serie dedicata a Lorenzo, *Diario de un cazador* (che ottiene il Premio Nacional de Literatura). Qualche mese dopo Delibes viene invitato, intanto dal Círculo de Periodistas de Santiago del Cile per un ciclo di conferenze; si trattiene due mesi e in dicembre, rientrato a Valladolid, inaugura ne “El Norte

¹⁶ *Ivi*, p. 189.

¹⁷ Miguel DELIBES, *Los niños en pie de guerra*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 309.

¹⁸ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 210.

¹⁹ *Ivi*, p. 231.

de Castilla” il supplemento settimanale, “Ancha es Castilla”, ulteriore e aggressiva campagna a favore degli abbandonati paesini castigliani.

Esito del viaggio in Cile è un libro di viaggi, *Un novelista descubre América (Chile en el ojo ajeno)*, mentre il *Diario de un emigrante*, che esce ad aprile dedicato alla moglie Ángeles, “el equilibrio; mi equilibrio”, a dispetto dello stile diaristico risulta più marcatamente segnato da un’impronta letteraria permeata di ottimismo, insolito quanto la lingua che impiega, in cui assieme al castigliano colloquiale trovano spazio numerosi termini della varietà cilena.

Del 1957 è il suo secondo libro di racconti, *Siesta con viento sur* (Premio Fastenrath); nel 1958 giunge la nomina *ad interim* quale direttore de “El Norte de Castilla”. Nel 1959, la sovvenzione concessagli dalla Fundación March di Madrid consente la pubblicazione del settimo romanzo, *La hoja roja*; mentre viaggia tra Parigi, la Germania e Tenerife, l’autore tiene conferenze in diverse università.

Gli anni Sessanta sono caratterizzati da una serie di attriti sociali, a cui Delibes dà riscontro attraverso l’intervento letterario; nel 1960, nominato direttore de “El Norte de Castilla”, si fa portavoce delle tensioni alcune cronache rurali (*Castilla*), che confluiscono poi nella raccolta di *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Nel 1961 esce *Por esos mundos. Sudamérica con escala en Canarias*, libro di viaggi che Delibes dedica a Brasile, Argentina, Cile e Tenerife. Dalle pagine del suo quotidiano attiva nel frattempo il supplemento settimanale, “El Caballo de Troya”, al quale contribuiscono molti scrittori della nuova generazione, come José Jiménez Lozano, Francisco Umbral, Manuel Leguineche e César Alonso de los Ríos.

Nel 1962 pubblica *Las ratas* (Premio de la Crítica), in cui Delibes denuncia la povertà castigliana, trasferendo la sua protesta dal giornalismo alla letteratura: “En cierto modo *Las ratas* y *Viejas historias de Castilla la Vieja* son la consecuencia inmediata de mi amordazamiento como periodista. Es decir, que cuando a mí no me dejan hablar en los periódicos, hablo en las novelas. La salida del artista estriba en cambiar de instrumento cada vez que el primero desafina a

juicio de la administración”.²⁰ Altrove precisa che: “El periodismo es el borrador de la literatura ... Y la literatura es el periodismo sin el apremio del cierre”.²¹

Nel 1961 la prima trasposizione cinematografica delle sue opere, *El camino*, diretta da Ana Mariscal, inaugura una lunga serie di adattamenti (ben undici) che prendono a spunto le storie dei romanzi delibiani.

Intanto i dissidi con le istituzioni si intensificano: Delibes si scontra in varie occasioni con il Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, e mentre nel 1963 lascia formalmente la direzione del suo giornale, continua a seguirne i lavori dietro le quinte fino al 1966. Di questo periodo è il primo libro dedicato alla caccia – sua grande passione – *La caza de la perdiz roja*, nonché il suo terzo libro di viaggi, *Europa: parada y fonda*, che raccoglie impressioni e ricordi legati all’Italia, alla Germania, al Portogallo e a Parigi.

Del 1964 è *Viejas historias de Castilla la Vieja*, raccolta illustrata con le fotografie di Ramón Masats; nella serie di racconti centrati sulla figura di Isidoro, tornato al paese natale (un piccolo villaggio castigliano) dopo quasi cinquant’anni di assenza, appare la fatalistica immobilità della storia locale: “[...] la tesis del libro es precisamente esa: que nada fundamental ha cambiado en la desolada Castilla durante el último siglo”.²² Nello stesso anno conclude *El príncipe destronado*, che decide al momento di non pubblicare, dando invece alle stampe *El libro de la caza menor*, secondo libro dedicato alla caccia. Cominciano i lavori per la pubblicazione della sua *Obra completa*, che vedrà la luce in cinque tomi; nel frattempo visita gli Stati Uniti impartendo alcune lezioni presso l’Università del Maryland.

Quando nel 1965 Delibes inaugura la Sala di Cultura de “El Norte de Castilla”, con l’intento di riunirvi le più importanti figure di intellettuali, si elevano i toni dello scontro con il regime.

Un altro libro di viaggi, *Usa y yo*, è del 1966, stesso anno di pubblicazione del suo romanzo più popolare, *Cinco horas con Mario*. Ed è proprio l’autore a illustrarne la genesi:

²⁰ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 144.

²¹ Álex GRIJELMO, *Dentro de poco se leerá con diccionario*, intervista a Miguel Delibes, pubblicata ne “El País”, il 2 agosto 1990.

²² Miguel DELIBES, *Castilla negra y Castilla blanca*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 506.

Vivimos en un tiempo de mentiras, o de medias verdades, que es aún peor. He iniciado una novela cuyo fondo es éste y que espero poderla editar resolviéndola con un poco de habilidad: una viuda joven ante el cadáver de su marido y a través de los párrafos de un libro –¿la Biblia?– que éste ha leído la noche antes, evoca su vida de matrimonio, que abarca, más o menos los «25 años de paz». El monólogo de esta mujer y los reproches al marido darán por el gusto a los censores, pero, al propio tiempo, espero que quede bien claro que la conducta de éste es la honrada y la justa a despecho de tópicos e hipocresías. Al mismo tiempo opondré las dos maneras de pensar que hay en el país: la cerril, tradicional e hipócrita y la abierta y sana preconizada por Juan XXIII. A ver qué sale.²³

Nel 1968, invitato in Cecoslovacchia, alla vigilia della repressione che l'URSS attua nei confronti della “Primavera di Praga”, Delibes raccoglie il risultato di queste esperienze nelle cronache omonime, *La Primavera de Praga*, uscite in concomitanza dell'azione militare sovietica: “[...] de mi convivencia con estos hombres saqué dos conclusiones importantes: primera, que un país económica y culturalmente evolucionado no *puede* vivir en régimen de dictadura sea ésta del color que sea, y, segunda, que aún es posible hallar en la tierra una fórmula de justicia en libertad; es más, que la justicia en libertad es, en sí misma, *la fórmula*”.²⁴ Anche articoli pubblicati in varie testate tra il 1953 e il 1967 e raccolti in *Vivir al día* vengono riediti nel 1968.

Dell'anno successivo, sulla scia dell'esperienza praghese, è *Parábola del naufrago*, l'opera più sperimentalista dello scrittore, la cui scelta stilistica egli giustifica richiamandosi alla specificità del contenuto, come riconosce García Domínguez: “[...] la razón última de su nueva forma de novelar no era el experimentalismo por el experimentalismo, sino la exigencia del tema: narrar una pesadilla”.²⁵ Altri osservatori, Sáinz de Robles valga per tutti, individuano l'opportunità irenista, ma ferocemente ironica è la stroncatura dello scrittore:

Al que para su fortuna es incapaz de sufrir estas pesadillas, yo no puedo pedirle que las comprenda. El que tenga esta sensibilidad entenderá, en cambio, sin esfuerzo, que la técnica de *Parábola del naufrago* viene dictada por el carácter onírico del tema. Si hay algo común a todas las pesadillas, es la quiebra de la lógica. De ahí la dificultad de transcribir literariamente una pesadilla y de ahí igualmente que yo haya utilizado para hacerlo la mezcla de tiempos, la asociación de ideas, la reiteración, la onomatopeya, la arbitrariedad gramatical, esto es, todo lo que en

²³ Miguel DELIBES, Josep VERGÉS, *Correspondencia, 1948-1986*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 259–260.

²⁴ Miguel DELIBES, *Prólogo a La Primavera de Praga*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, Barcelona, Destino, 2007, p. 976.

²⁵ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 413.

literatura puede considerarse ilógico y desacostumbrado. Deducir de ahí que en lo sucesivo va a ser ésta mi manera de novelar, como aquél apuntaba, no pasa de ser una puerilidad.²⁶

Del 1970 sono il racconto *La mortaja*; *Mi mundo y el mundo* (antologia di brani dedicati a un pubblico giovane) e *Con la escopeta al hombro*, libro cinegetico. Il breve scritto autobiografico del 1972 *Un año de mi vida*, redatto su suggerimento dell'editore Vergés, e in cui Delibes inizialmente non si riconosce ("He de reconocer ahora que, en principio, su idea se me antojó descabellada, ya que nada de lo que a mí me ocurra me parecía que pudiera tener importancia para nadie. Estoy muy lejos de cualquier forma de narcisismo y por otra parte estoy plenamente consciente de las limitaciones de mi personalidad literaria"²⁷), raccoglie gli avvenimenti di un intero anno di vita (1970-1971), descrivendone le alterne vicende private e professionali.²⁸ Sempre del 1972 sono quattro brevi saggi che lo scrittore raccoglie in *La caza en España*.

Il 1973 segna due passi importanti nella carriera dell'autore: l'elezione a membro della Real Academia de la Lengua e della Hispanic Society of America e l'edizione un'opera datata a quasi quindici anni primi, *El príncipe destronado*.

È la stessa Academia ad accogliere, un anno dopo, il ricordo travolgente e nostalgico della moglie Ángeles, morta a soli cinquant'anni:

Desde la fecha de mi elección a la de ingreso en esta Academia me ha ocurrido algo importante en la vida: la muerte de Ángeles, mi mujer, a la que un día, hace ya casi veinte años, calificué de «mi equilibrio». He necesitado perderla para advertir que ella significaba para mí mucho más que eso: ella fue también, con nuestros hijos, el eje de mi vida y el estímulo de mi obra pero, sobre todas las demás cosas, el punto de referencia de mis pensamientos y actividades. Soy, pues, consciente de que con su desaparición ha muerto la mejor mitad de mí mismo.²⁹

²⁶ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 119.

²⁷ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 432.

²⁸ In merito al diario Delibes aggiunge: "Un año (ahora me doy bien cuenta) es poco más que un suspiro: el cincuenta aniversario del propio nacimiento, el veinticinco de matrimonio, la operación de un hijo, la boda de una hija, la fractura de una pierna, la muerte de media docena de amigos entrañables ... Esto sin hablar, por una vez, más que de aspectos íntimos de la vida de uno. [...] Un año, un suspiro", GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 433.

²⁹ Miguel DELIBES, *El sentido del progreso desde mi obra*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 169–170. Il ricordo di questa tragedia familiare trova spazio nel romanzo *Señora de rojo sobre fondo gris*, che viene pubblicato nel 1991; il titolo riprende il ritratto della moglie di Delibes (dipinto da Eduardo García Benito) e che si trova tuttora nel suo studio a Valladolid.

Del 1974 è l'adattamento operato da José A. Páramo per la televisione di stato de *La mortaja*, che ottiene un gran successo al Festival di Montecarlo, ma che in Spagna viene proiettata solo nel 1993, a causa delle restrizioni imposte dalla censura.

Las guerras de nuestros antepasados è del '75; in questo stesso periodo si situano il discorso d'ingresso alla Real Academia de la Lengua e il rifiuto della proposta avanzata da "El País", che lo vorrebbe a capo della testata. Lo scrittore ama Valladolid e in più occasioni richiama di essere "como un árbol, que crece donde lo plantan"³⁰, per cui allontanarsi dalla propria città e dagli affetti risulta impensabile. Precisa Alonso de los Ríos: "Para él la vinculación a la tierra es una cuestión que desborda lo literario [...]. Para Delibes trasplantar a una persona de un ámbito a otro es vulnerar la normalidad, atentar contra la persona [...]"³¹

Nel 1976 Antonio Giménez Rico adatta per il cinema *Mi idolatrado hijo Sisí*, con il titolo di *Retrato de familia*; nello stesso anno Delibes pubblica *S.O.S.*, comprensivo del discorso d'accesso alla Real Academia e di due brevi saggi: *Prólogo a un libro sobre patos que no llegó a escribirse ...* e *La catástrofe de Doñana*.

Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, altro libro di caccia, e *Mis amigas las truchas*, unico scritto che Delibes dedica alla pesca, escono nel 1977; è lo stesso periodo in cui Antonio Mercero adatta per il cinema *El príncipe destronado* (il titolo della versione cinematografica è *La guerra de papá*), mentre Josefina Molina sceglie di curare una serie televisiva de *El camino*, che va in onda in cinque puntate e che viene presentata al Festival di Praga.³²

³⁰ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 26.

³¹ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 37.

³² Per maggiori dettagli in merito alle trasposizioni cinematografiche e teatrali delle opere delibiane, cfr. *Delibes en el cine y el teatro*, GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., pp. 523–580, nonché: Id., *Miguel Delibes: la imagen escrita*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993 e Id., *Delibes y el cine: historia de una mutua fascinación*, in "República de las Letras", 54, 1997, pp. 161–170. Cfr. anche la tesi di dottorato di María Teresa MARTÍN OLMOS, *Miguel Delibes y el cine*, Madrid, Universidad Complutense, 1997. Utili informazioni sono contenute nei seguenti articoli: Andrés AMORÓS, Lola HERRERA, José SACRISTÁN, Menta IBÁÑEZ, José NARCISO Y SÁMANO, *De la novela al teatro* (Mesa redonda), in *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura, 1994, pp. 259–274; Pere GIMFERRER, *Prólogo a Miguel Delibes, La hoja roja (versión teatral)*, Barcelona, Destino, 1987, pp. 17–36; Ana MARISCAL, *Mi cine de Delibes*, in AA.VV., *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 83–87; Sabas MARTÍN FUENTES, *Tres manifestaciones teatrales: Delibes, Cervantes-Nieva y Alfonso Vallejo*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", 363,

Delibes riemerge faticosamente dal suo lutto e torna alla scrittura narrativa nel 1978, con queste parole rivolte all'editore Vergés: “Concentrarme en una novela se me hace imposible. Las que escribí hasta ahora me parece que las ha hecho otro. Yo no sé si seré capaz de volver a escribir una novela”.³³ Le elezioni associate al fiorire della democrazia spagnola rappresentano tuttavia l'occasione per comporre *El disputado voto del señor Cayo*: “Planear y escribir una novela requiere una mente en blanco, una profunda concentración, y yo, en aquellos años, era incapaz de concentrarme. Sin embargo, con el tiempo advertí que inventarme y madurar una historia me servía para evadirme de mi propia historia, para escapar de mí mismo”.³⁴

Nel 1979 escono *Un mundo que agoniza* e *Castilla, lo castellano y los castellanos*; in novembre dello stesso anno Josefina Molina porta in scena *Cinco horas con Mario*, versione teatrale dell'omonimo romanzo. La *pièce*, prodotta da José Sámano, viene rappresentata per la prima volta al Teatro Marquina di Madrid il 26 novembre 1979. Il ruolo di Carmen Sotillo viene affidato a Lola Herrera, che lo interpreta per circa venticinque anni, nelle successive *tournee* che hanno avuto luogo nel 1984, 1989 e 2001. Attualmente, *Cinco horas con Mario* continua a

1980, pp. 604–614; Susan L. MARTÍN-MÁRQUEZ, *La óptica del optimismo en 'Los santos inocentes' de Mario Camus*, in “Romance Languages Annual”, 3, 1991, pp. 500–504 e Id., *La literatura proyectada por una lente feminista: Josefina Molina y la adaptación cinematográfica*, in “Letras Peninsulares”, 7, 1, 1994, pp. 351–368; Kirsten OSTHERR, *Margins of Vision. Azarías and Nieves in 'Los santos inocentes'*, in *Cine-Literature: Essays on Hispanic Film and Fiction*, George Cabello Castellet y otros (eds.), Oregon State University, Reed Collage, 1992, pp. 60–67; Susan PAUN DE GARCÍA, *'Los santos inocentes': Novel to Film. A Sharper Image of Evil*, in *Cine-Literature: Essays on Hispanic Film and Fiction*, George Cabello Castellet y otros (eds.), Oregon State University, Reed College, 1992, pp. 68–74; Sabina PFLEGER, *Literatura y cine: la perspectiva del narrador desde un punto de vista lingüístico-psicológico*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 235–246; Nery ROLANDO VILLANUEVA, *'Los santos inocentes'*, in *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica*, Madrid, Pliegos, 2001, pp. 55–92; Patricia SANTORO, *The Cinematic Adaptation: The Case of 'Los santos inocentes'*, in *Literature and Film in the Historical Dimension, Selected Papers from the Fifteenth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*, John D. Simon (ed.), vol. 3, University Press of Florida, 1994, pp. 173–181; Gonzalo SOBEJANO, “Introducción” alla versione teatrale di *Cinco horas con Mario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981; José R. VALLES CALATRAVA, *Del papel a las tablas: el proceso transductivo de 'Cinco horas con Mario' (novela, versiones, representaciones teatrales)*, in “Revista de Literatura”, LXVI, 132, 2004, pp. 485–502; Cecilia VEGA MARTÍN, *Novela y teatro en Miguel Delibes: un estudio comparativo*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996; Francisco YNDURÁIN, *A la espera de la última hora: sobre 'La hoja roja (versión teatral)' de Miguel Delibes*, in “Saber leer”, 9, 1987, pp. 8–9. Gudrun WOGATZKE-LUCKOW, *'Los santos inocentes': reflexiones acerca del 'éxito' de adaptaciones cinematográficas*, in AA.VV., *Intermedialidad e hispanística*, Angelika Rieger (ed.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, pp. 207–222.

³³ DELIBES, VERGÉS, *Correspondencia, 1948-1986*, cit., p. 413.

³⁴ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 581.

essere presente nei cartelloni teatrali spagnoli, sempre diretto da Molina e interpretato dall'attrice Natalia Millán.³⁵

Due libri sulla caccia, *Dos días de caza* e, nel 1981, *Las perdices del domingo*, appaiono rispettivamente nel 1980 e '81; di quest'ultimo anno è anche *Los santos inocentes*, romanzo realista che narra le dure esistenze di una comunità dell'Estremadura, in cui spiccano le figure di Azarías e della sua “milana bonita”.

Nel 1982 viene concesso a Delibes il Premio Príncipe de Asturias de las Letras e vengono pubblicati: *Dos viajes en automóvil*, *Tres pájaros de cuenta* e *El otro fútbol*. Il gennaio del 1983 registra un riconoscimento importante: la Laurea *honoris causa* dell'Università di Valladolid; nello stesso anno esce *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, in cui attraverso il protagonista Eugenio Delibes ritorna sui temi della solitudine, della paura e della morte.

Il Premio de las Letras arriva nel 1984, conferito a Delibes dalla Junta de Castilla y León. Mario Camus, invece, cura la versione cinematografica del romanzo *Los santos inocentes*, con Alfredo Landa y Francisco Rabal, i quali ottengono il premio come migliori interpreti al Festival di Cannes.

Nel 1985 vengono pubblicati *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos* e il romanzo breve *El tesoro*, cronaca di un evento reale legato agli scavi archeologici compiuti dal figlio Germán. Nel medesimo periodo vengono tributati a Delibes ulteriori riconoscimenti; numerosi *homenajes* in relazione alla sua opera e un florilegio di traduzioni e gli adattamenti per molti romanzi. Nel 1986 va in scena la versione teatrale de *La hoja roja*, diretta da Manuel Collado, mentre Antonio Giménez Rico traspone *El disputado voto del señor Cayo*, che vede come attore protagonista di nuovo Francisco Rabal (il film riceve il Premio Espiga de Plata, al Festival Internazionale del cinema di Valladolid).

Nel 1987 esce *377A Madera de Héroe* (titolo che poi viene semplificato in *Madera de héroe*), testo fortemente autobiografico che ripercorre vicende vissute dallo scrittore in Marina durante la guerra civile (Premio Ciudad de Barcelona);

³⁵ Della versione teatrale esiste anche una traduzione in francese (che purtroppo non ha visto le stampe) di Christine Defoin (1994), andata in scena solo nell'agosto del 2002, durante l'inaugurazione del Festival de Teatro di Spa. L'edizione a stampa del dramma spagnolo si deve, invece, a Gonzalo Sobejano, pubblicata nel 1981 da Espasa-Calpe di Madrid (n. 83 della collana “Selecciones Austral”); nel 2010 il testo è confluito nel vol. VI delle *Obras completas. El periodista. El ensayista*, cit., pp. 771–804.

Delibes considera l'opera come la “más ambiciosa que he escrito y no me refiero tanto a la calidad literaria como a su densidad, al friso de personajes que muevo en ella y a su sólida arquitectura. El hecho de haber sido escrita más cerca de los setenta años que de los sesenta, es decir, con un caudal de experiencia considerable, no es ajeno tampoco a esta valoración”.³⁶ Su proposta della Facoltà di Scienze dell'Informazione, l'Università Complutense di Madrid concede a Delibes la Laurea *honoris causa*, sempre nel 1987, e lo scrittore commenta così l'evento:

Periodismo y literatura han sido en mi vida dos actividades paralelas que se han enriquecido mutuamente. Primero, como parecía obligado, fue el periodismo. A lo largo de dos años trabajé en mi periódico provinciano antes de lanzarme a la literatura. En ese tiempo aprendí tres cosas fundamentales: a redactar, a valorar humanamente la noticia y a facilitar al lector el mayor caudal de información con el menor número de palabras posible. Pero esto, que es el abecé de la información, no representaba ninguna rémora para la literatura, sino todo lo contrario, aunque haya quien se empeñe en contraponer ambas actividades y quien no concede al periodismo otro valor que el de ser el desecho de la literatura. Yo entiendo más bien que la literatura ornamental desapareció el día que el arquitecto Perret reconoció «que el adorno oculta siempre un error de construcción». Hoy día se estima la sobriedad en literatura tanto como pueda hacerse en periodismo y aun se acepta que una y otro puedan ser actividades complementarias. Después de todo, ¿qué hace el periodista que redacta un suceso sino narrar? [...] Esto significa que considero el periodismo una escuela literaria [...].³⁷

Il 1988 è l'anno di *Mi querida bicicleta*, libro per bambini, e di *La caza de la perdiz roja en España*, antologia che raccoglie ulteriori contributi sulla caccia. Anche *El tesoro*, diretto da Antonio Mercero, trova la sua realizzazione nel cinema, ma questa volta le risposte del pubblico e della critica sono deludenti, come poco entusiasta si dimostra Delibes, attraverso la testimonianza del suo biografo: “Al margen de los acontecimientos reseñados, la opinión de Delibes sobre el film fue bastante negativa. Yo fui testigo directo. Acudí al estreno, en la sesión de prensa de la mañana, y seguí todas sus reacciones. Fue incomodándose a medida que avanzaba la película. Y la escena final casi llegó a irritarle”.³⁸ Delibes

³⁶ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 691.

³⁷ *Ivi*, pp. 687–688. *El grupo «Norte 60»* è il titolo del discorso che Delibes pronuncia in occasione dell'atto di investitura, ora raccolto in DELIBES, *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 36–39.

³⁸ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., pp. 669–670.

giudica inverosimile e fatua la sequenza conclusiva del film, ma a decretarne l'insuccesso è soprattutto lo scarso successo del pubblico.

Nel 1989 vedono le stampe tanto *Mi vida al aire libre*, che la versione teatrale de *Las guerras de nuestros antepasados*, con la regia di Giménez Rico.

La Universität des Saarlandes (Germania Federale) riconosce allo scrittore la Laurea *honoris causa* nel maggio del 1990; in maggio esce la versione cinematografica de *La sombra del ciprés es alargada*, diretta da Luis Alcoriza, ulteriore fiasco dovuto sia alla scarsa fedeltà testuale che alla totale estraniamento rispetto al “mundo delibeano”.³⁹ Articoli e interventi dell'autore su temi diversi escono a settembre in forma di conversazione, raccolti nell'edizione di *Pegar la hebra*. Si tratta di questioni ricorrenti nell'opera di Delibes: aborto e sfruttamento dell'ambiente, calcio e relazione tra cinema e letteratura, una “conversación tácita, a distancia, y anticonvencional”.⁴⁰

Il 30 maggio 1991 è la data di consegna a Delibes da parte del Ministerio de Cultura, del Premio Nacional de las Letras Españolas, cui lo scrittore fa seguire in un paio di occasioni questo spontaneo commento ironico: “Menudo susto: no sabía ni que se fallaba hoy ni que estaba yo nominado [...]. Lo único que me consuela es que ya no volveré a pasar otro trance igual con el Cervantes. Si el Premio de las Letras reconoce toda una trayectoria literaria, según me ha comentado el ministro, a los que nos dan este premio ya no nos dan el otro, digo yo. [...] no he parado de recibir periodistas ni de atender al teléfono. No sé cómo Cela pudo aguantar lo del Nobel, yo me hubiera muerto”.⁴¹ Dello stesso tono sferzante la risposta al giornalista Miguel Ángel del Arco: “[...] el hecho de que trece hombres sabios vengan y coincidan en decir que lo que has hecho no está mal, es una satisfacción. Pero eso de premiar el trabajo de toda una vida tiene un punto de melancolía. Lo mires por donde lo mires es una honra fúnebre, como de esquila, porque la vida ya está vivida [...]”.⁴²

³⁹ *Ivi*, p. 717.

⁴⁰ *Ivi*, p. 715.

⁴¹ *Ivi*, p. 723. Cfr. il discorso di Delibes in risposta all'evento: *La esencia de la novela*, in DELIBES, *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 411–414.

⁴² GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 724.

Nel 1991 appare anche *Señora de rojo sobre fondo gris*, romanzo che rievoca gli ultimi momenti trascorsi assieme alla moglie Ángeles. Così egli stesso sintetizza così la trama dell'opera:

Ángeles lo fue todo en mi carrera de novelista y mi homenaje no podía ser otro que una novela. En la que ella es también la esposa de un creador, no de un escritor, sino de un pintor en plena sequedad creativa. Ella, Ángeles, aparece en el libro tal como era y tiene el mismo trágico y prematuro final. Todo lo demás, los hechos, la cronología, están alterados y sometidos a la estructura narrativa y novelesca. La narración está planteada desde el protagonista, desde el pinto, que le cuenta a su hija, en un largo soliloquio, los últimos meses de su madre, que ella no pudo presenciar por estar encarcelada a causa de su ideología política, ya que la acción transcurre en 1975, en los últimos tiempos del franquismo.⁴³

Legati al mondo della natura e alla vita all'aria aperta sono i racconti di *La vida sobre ruedas*, del 1992, mentre alla caccia l'autore dedica un ulteriore scritto, *El último coto*, raccolta di ricordi che lo riportano agli ultimi anni di attività venatoria, che vanno dal 1986 al 1991.

Nel 1993, la 38^a Settimana Internazionale del Cinema di Valladolid è totalmente dedicata alla sua opera e in questa cornice gli viene concessa la Espiga de Oro, massimo riconoscimento previsto dalla manifestazione. E il nuovo campus universitario della città di Valladolid viene intitolato a Miguel Delibes.

Ormai ottuagenario, vede moltiplicarsi tributi e riconoscimenti ufficiali che accetta con istintiva "retranca": "Ya no sé si me premian a mí o si se premian ellos conmigo. En todo caso, parece que se está convirtiendo en una costumbre. Lo mismo que a un militar le imponen medallas en razón de su edad más que de sus méritos, a mí me imponen premios en razón de los años que llevo en el oficio de escribir".⁴⁴ Nel 1994 riceve il Premio Cervantes gli viene consegnato presso l'Università di Alcalá de Henares dallo stesso re Juan Carlos I. In dicembre escono altre opere dedicate al mondo dell'infanzia, *Los niños*, una "antología sobre los niños a lo largo de mi obra. [...] por un lado niños urbanos y por otro niños rurales, niños en cualquier caso, pero con un sentido de la vida y de la muerte esencialmente diferente".⁴⁵

⁴³ *Ivi*, p. 735.

⁴⁴ *Ivi*, p. 740.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 781–782.

Sull'anziano scrittore l'interrotta pioggia di onori trova uno spartiacque nei restanti anni di buona salute: il 1995, contenitore temporale dell'ultimo capitolo della trilogia dedicata a Lorenzo, *Diario de un jubilado*; il 1996, in cui riceve dall'Università di Alcalá de Henares Delibes una Laurea *honoris causa*, mentre pubblica *He dicho*, raccolta di articoli giornalisti e brevi saggi (“observaciones sobre la vida, el cine, la naturaleza, el pasado, el deporte que tal vez puedan interesar a alguien o vengan de alguna manera a completar lo dicho por mí en otras ocasiones [...]”⁴⁶) e il 1997, data di istituzione del Premio del Periodismo Miguel Delibes (il primo a riceverlo è Fernando Lázaro Carreter, presidente della Real Academia, il quale commenta: “Miguel Delibes [...] ha sido periodista y novelista. Este premio honra su faceta de escritor de periódicos. Para la lengua y el lenguaje, tan importante es, en mi opinión, un Delibes como el otro. Y me atrevo a más: el presente y el porvenir de la lengua en uso está más en un periódico que en una novela”⁴⁷).

Dalla fine del 1998, in cui si sottopone a un intervento chirurgico per un cancro al colon, avendo in settembre appena completato *El hereje* (Premio Nacional de Narrativa 1999), grande affresco della Spagna del XVI secolo che descrive la vittima dell'intransigenza controriformista Cipriano Salcedo, i problemi fisici divengono compagni abituali con cui misurarsi e dividere il fasto della mondanità. La versione cinematografica di *Diario de un jubilado* (con il titolo *Una pareja perfecta*), diretta da Francesc Betrú, esce nel 1998 e il 17 ottobre 2001, compleanno dello scrittore, viene presentata la candidatura al Premio Nobel per la Letteratura. Seguono il Premio Extraordinario de Cultura (“El Mundo”), la Medalla de la Asociación de Directores de Escena e il Premio Por un Mundo Rural Vivo (IDC).

Nel 2003 l'Università di New York (CUNY) dedica a Delibes un “Congreso Internacional” e nell'occasione viene creata la Cátedra Miguel Delibes, con sede nella città americana e a Valladolid.

Nel 2004 esce il saggio *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela* e l'anno successivo, assieme al figlio Miguel Delibes de Castro, pubblica *La tierra herida (¿Qué mundo herederán nuestros hijos?)*, dialogo che ripercorre

⁴⁶ *Ivi*, p. 803.

⁴⁷ *Ivi*, p. 800.

alcune questioni fondamentali legate all'ecologia. Nel 2005 Delibes annuncia al proprio biografo di essere alle prese con un romanzo breve, che ripercorre letteralmente “mi proceso postoperatorio, síntomas, medicación, reacciones, anécdotas, relación con los médicos, repercusiones en mi temple y conducta de cada día”.⁴⁸ Il titolo è ironico e molto esteso: *Diario de un viejo enfermo de artritis reumatoide que empieza a tratarse con Naprosyn*, successivamente ridotto al più sobrio *Diario de un artrítico reumatoide*. Delibes intende rimettere mano alla pratica letteraria diaristica in precedenza sperimentata, riproponendo “el mismo humor de aquéllas, aunque un humor amargo y resignado”.⁴⁹ Il progetto viene però abbandonato a causa del progressivo peggiorare delle condizioni di salute, che lo lasciano stremato e privo di ogni interesse per la scrittura.

Nel 2006 esce l'edizione americana de *El hereje*, ma lo slogan che la accompagna – “*The heretic. A novel of the Inquisition. The International bestseller by Miguel Delibes*” – non piace per nulla all'autore, come annota la sua biografia: “«Ni es la novela de la Inquisición ni es un bestseller», se chancea el novelista. Pero se siente satisfecho de que Cipriano Salcedo «viaje a USA, como hice yo un día»”.⁵⁰

L'Università di Valladolid organizza nel 2007 un Congreso Internacional dedicato all'uomo e alla sua opera (*Cruzando fronteras: Entre lo local y lo universal*⁵¹); l'anno successivo analogo simposio si tiene in Australia, presso l'Università di Adelaide.

Nel 2007 escono anche i primi volumi delle *Obras completas* (in tutto sette), curate da Ramón García Domínguez e la cui pubblicazione si conclude nel 2010, a pochi mesi dalla sua scomparsa, che avviene il 12 marzo di questo stesso anno.

⁴⁸ *Ivi*, p. 865.

⁴⁹ *Ivi*, p. 866.

⁵⁰ *Ivi*, p. 867.

⁵¹ Cfr. il discorso di apertura pronunciato da Delibes, *Entre lo local y lo universal*, ora in DELIBES, *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 429–431.

2. Miguel Delibes scrittore: contesto, stile, poetica

L'importanza di Delibes all'interno del panorama letterario spagnolo è notevole. Egli svolge la sua attività di scrittore in un arco temporale ampio, che va dagli inizi degli anni Quaranta fino al nuovo secolo, in cui a influenzare la letteratura, spesso in maniera determinante, sono certamente la guerra civile e la dittatura franchista. Precisa lo stesso Delibes: “a lo largo de estos años hay que contar con un elemento perturbador, la censura, que no solo veda la exposición de situaciones políticas o eróticas, sino realidades económicas y sociales [...]”.⁵² La dittatura costituisce un comune denominatore per tutti gli scrittori della seconda metà del Novecento e impone loro determinate direttive; c'è chi sceglie di seguirle, rifugiandosi in correnti esistenzialiste che garantiscono una alternativa possibilità di espressione; c'è chi sceglie la via dell'esilio; e c'è, infine, chi decide di rimanere in Spagna e di dar voce, pur in termini dissimulati e indiretti, al proprio dissenso. La letteratura spagnola rimane però, per lungo tempo, essenzialmente ancorata a un immobilismo sterile, sancendo quello che Goytisolò definisce come “el peligroso divorcio entre el escritor y la sociedad”.⁵³

Delibes in questo periodo si confronta e si rapporta con diverse tendenze artistiche e con figure di intellettuali che lui stesso raggruppa e definisce. Esordisce in un clima letterario arido, “entre desolación y ruinas”⁵⁴, in cui chi già scrive ha partecipato alla guerra civile ed è approdato alla letteratura con spirito istintivo, da autodidatta; è quella che Delibes individua come la prima generazione “de novelistas de posguerra”, che, pur incerta nei confini del pensiero e dello stile, è accomunata dal “doliente pesimismo de sus relatos”⁵⁵ (*La familia de Pascual Duarte*, *Mariona Rebull*, *Nada*, per citarne alcuni).

Negli anni Cinquanta un secondo gruppo di scrittori condivide la linea “objetivista-crítica”: scrittori che, precisa Delibes, “poseen una formación universitaria, están unidos por estrechos vínculos de amistad y, por vez primera desde la guerra, han recibido las influencias de Sartre, Camus, Kafka, Pavese, la

⁵² Miguel DELIBES, “Breve reflexión sobre mi obra literaria”, in AA. VV., *Aspekte der Hispania im 19. Und 20. Jahrhundert*, Dieter Kremer (ed.), Hamburg, Buske, 1983, pp. 165–174.

⁵³ Juan GOYTISOLO, *Para una literatura nacional popular*, in “Ínsula”, 146, 1959, p. 6.

⁵⁴ DELIBES, “Breve reflexión sobre mi obra literaria”, cit., p. 166.

⁵⁵ *Ibidem*.

‘generación perdida’ norteamericana”.⁵⁶ Questa generazione punta a un rinnovamento che sia innanzitutto formale e che renda il romanzo vicino alle grandi tendenze realistiche europee: imparzialità del racconto e immediatezza mimetica a discapito dell’indagine interiore e della riflessione filosofica. Inoltre, sottolinea Delibes, prende forma “un cierto talante de inconformismo frente a la organización social nacida de la guerra, que no es todavía la postura de radical disconformidad del grupo social-realista que va a venir detrás”.⁵⁷ Nel suo saggio *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, l’autore ribadisce il senso rigenerativo dell’esperienza postbellica: chiusa la tragica parentesi, si deve “ricominciare da zero”, anche creando un ruolo sociale per lo scrittore, colui che si pone in termini critici nei confronti della realtà, cercando di modificarla e trasformarla:

La aspiración a la originalidad, propensión inevitable en los jóvenes escritores, se acentúa tras una guerra civil que, se quiera o no, viene a significar en muchos aspectos una ruptura con el pasado. Entonces, lo que aparece después reúne todas las características de un renacimiento, no tanto tomando esta palabra en el sentido de una brillantez inusitada, como en el literal y más modesto de *volver a nacer*. Las guerras, y especialmente las civiles, constituyen un revulsivo de conciencia de modo que, fatalmente, el escritor sometido a una experiencia que ha herido su sensibilidad, al verse de pie, vivo, entre los escombros, intuye que el arte es una nueva víctima de la guerra, y que él, al sentarse a escribir, arranca más o menos de cero, inicia una nueva era. Pero no todo es simple intuición en lo que decimos. La guerra es un oscuro túnel y, al salir de él, no es posible que el artista vea el entorno de la misma manera que lo hiciera antes de entrar en él. Algo fundamental ha cambiado. Al abandonar el túnel el artista se siente deslumbrado por el sol o, lo que en cierto modo viene a ser lo mismo, todavía arrastra el impacto de la oscuridad.⁵⁸

La tendenza social-realista prende avvio a partire dagli anni Sessanta, in cui un sostanziale indebolimento dell’attività censoria permette a questo terzo gruppo di porre in secondo piano le questioni formali e di concentrarsi sui contenuti, cercando di “decir cosas que hasta este momento no se habían podido decir”.⁵⁹ Lo scarto tra le due generazioni, quella degli anni Cinquanta e quella del Sessanta, risulta dunque ben evidente a Delibes, il quale precisa che “mientras la promoción de los 50 adopta una aptitud crítica, revisionista, esencialmente

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 167.

⁵⁸ Miguel DELIBES, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004, p. 140.

⁵⁹ DELIBES, “Breve reflexión sobre mi obra literaria”, cit., p. 167.

estética, ante la novela del grupo anterior, la de los 60 afronta, asimismo, una actitud crítica pero exclusivamente ética ante la sociedad en que viven”.⁶⁰

Delibes arriva, in queste riflessioni sul clima culturale che circonda anche la sua opera letteraria, fino agli anni Ottanta, periodo segnato da un’energica ansia di modernità e da un diffuso sperimentalismo. I modelli di riferimento della quarta etichetta letteraria diventano, secondo lo scrittore, il *nouveau roman* e la letteratura ispano-americana, in cui prevalgono un generico abbandono della formula realista e una tensione verso approfondimenti di ordine strutturale e linguistico: “Los relatos se fraccionan, se altera en cada capítulo el enfoque del narrador, se interfiere el pensamiento en la acción, se gualdrapean los diálogos, se cruzan los tiempos narrativos, se eliminan los signos de puntuación ... Los resultados [...] son obras inextricables, pescadillas que se muerden la cola”.⁶¹ Anche nel 1972, quando pubblica *Un año de mi vida*, Delibes insiste sui confini oltre i quali è bene che non si spinga il processo di rinnovamento della letteratura: “[...] considero pertinente la renovación de género renovando sus elementos (enfoque, cronología, construcción, personajes), no destruyéndolos”.⁶²

Queste quattro correnti che caratterizzano la Spagna postbellica accompagnano tutta l’evoluzione artistica di Delibes (al pari di tanti altri), e benché risulti difficile riconoscere sistematicamente nel singolo autore le prerogative di una generazione è altresì chiaro “que los novelistas de una u otra promoción no se inmovilizan en sus posiciones de origen sino que, a medida que se va modificando el entorno, evolucionan, cambian de postura, procurando acomodar su manera de hacer a las circunstancias del momento”.⁶³ Sempre Delibes ammette di appartenere allo stesso tempo e per distinte motivazioni a più di una corrente:

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ivi*, pp. 167–168. Delibes parla di questa nuova tendenza artistica anche negli anni Novanta, nel discorso di apertura al corso che l’Escorial di Madrid organizza intorno alla sua opera: “[...] el *nouveau roman* me parecía un ejercicio bello desde el punto de vista literario, pero [...] no era ni un poema, ni un ensayo, ni un drama, ni una novela.”, DELIBES, *Esencia de la novela*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 412.

⁶² DELIBES, *Introducción a Un año de mi vida*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, cit., p. 146.

⁶³ DELIBES, “Breve reflexión sobre mi obra literaria”, cit., p. 168.

[...] por mi edad y por fecha de publicación de mi primer libro –1948– pertenezco cronológicamente al primer grupo, por mi creciente preocupación por la forma novelesca, evidente a partir de mi tercera novela, *El camino*, no dudo en abscribirme al segundo; por mi inquietud social [...] puedo encontrarme acomodado en el tercero y, finalmente, por mi afán de explorar nuevos horizontes, mis atentados deliberados contra la Gramática –la transcripción literal de los signos de puntuación o el uso y el abuso de la onomatopeya– y, en resumen, mis pretensiones vanguardistas, en *Parábola de un naufrago*, en el cuarto.⁶⁴

L'approdo di Delibes alla letteratura è felice concomitanza di fattori; se definisce la sua “vocación tardía”, expresa comunque il talento artistico attraverso lo stile caricaturale, praticato fin da giovane. Influisce paradossalmente nella progressiva inclinazione per la scrittura un testo specialistico di Diritto mercantile (*Curso de Derecho Mercantil*) di D. Joaquín Garrigues: “El hecho de que una materia tan árida [...] influyera en mi destino se debe a la magia de su autor ya que por debajo de las teorías jurídicas yo hallé allí la belleza y la exactitud expresivas”.⁶⁵ Il taglio delibiano ha molti tratti in comune con le peculiarità della prosa del giurista: lessico accuratamente selezionato e preciso a fronte di una scrittura agile e sintetica, in cui l'obiettivo è l'esposizione del “mayor número de ideas con el menor número de palabras”.⁶⁶ L'incontro è determinante per Delibes e gli permette di scoprire l'incalcolabile e affascinante potere del linguaggio: “La palabra se me rebeló de pronto como un instrumento poderoso, aunque reticente y escurridizo y su simple manejo me deparaba ya una satisfacción que nunca hubiera sospechado”.⁶⁷

Nel 1944 lo scrittore vallisoletano entra, in qualità di redattore, ne “El Norte de Castilla” e il sodalizio con le lettere si manifesta e si irrobustisce progressivamente. Egli affina, attraverso le pagine del quotidiano, una prosa che è tendenzialmente concisa e accurata, attenta nei contenuti a considerare soprattutto la prospettiva umana degli avvenimenti: “Mi actividad como redactor [...] me ayudó a soltar la pluma y, al mismo tiempo, me enseñó dos cosas fundamentales [...]: valorar el aspecto humano de los acontecimientos y conseguir una expresión sintética [...]”.⁶⁸ A García Domínguez ribadisce: “Me fue muy útil el ejercicio

⁶⁴ *Ivi*, p. 170.

⁶⁵ *Ivi*, p. 168.

⁶⁶ *Ivi*, p. 169.

⁶⁷ *Ivi*, p. 169. Cfr. anche GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., pp. 118–121.

⁶⁸ DELIBES, “Breve reflexión sobre mi obra literaria”, cit., p. 169.

literario del periodismo provinciano [...] porque en él tienes que hacer de todo. Solté la pluma. Y, sobre todo, aprendí a decir mucho en poco espacio y con las palabras justas”.⁶⁹ La specificità e la grande varietà degli scritti di Delibes potrebbe ritrovarsi nel comun denominatore del giornalismo: in molti dei suoi romanzi l’intento è di documentare la propria epoca, ancorarla alla letteratura con l’obiettivo di “commuovere”, certo, ma dando prova di un diffuso realismo che nel fondo, più o meno occultato, sostiene sempre le sue storie. Quando Alonso de los Ríos gli chiede se l’arte abbia l’obbligo di essere realista, Delibes ammette che “Al arte no pueden ponérsele etiquetas ni fronteras. Primero nos conmueve; luego, lo analizamos. Y, a lo mejor, al analizarlo vemos que no es «realista». Y, sin embargo, es arte porque nos ha conmovido”.⁷⁰

Una spinta determinante alla sua carriera di scrittore è alimentata dalla moglie Ángeles, che lo incita al cimento con il primo romanzo e lo accompagna per gran parte del suo percorso artistico: “En mis comienzos yo leo poco [...] y desordenadamente. A mí me enseñó a leer bien y lo debido mi mujer, Ángeles, que entonces era mi novia y que, aunque muy niña, tenía una gran afición a la lectura”.⁷¹ Ancora Ángeles lo convince a inviare *La sombra del ciprés* a Barcellona per concorrere al Premio Nadal, che nel 1948 vince consacrando definitivamente alla letteratura. Precisa García Domínguez: “[...] el curso de Derecho Mercantil de Garrigues, el periódico “El Norte de Castilla”, el Premio Nadal y su esposa Ángeles. De haber faltado cualquiera de ellos, casi seguro que la novelística española contemporánea hubiera perdido uno de sus más prestigiosos nombres”.⁷²

Delibes si dimostra critico nei confronti delle sue prime prove letterarie soprattutto in rapporto allo stile, che giudica eccessivamente ricercato e lontano dai suoi modelli di riferimento. Nei romanzi che degli anni Cinquanta, dominano invece rigore e genuinità del linguaggio, che lo stesso scrittore individua come il suo “vero” stile, spogliato di ogni ricercatezza espressiva e in sintonia col castigliano vivo e autentico:

⁶⁹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., pp. 133–134.

⁷⁰ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 125.

⁷¹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 22.

⁷² *Ivi*, p. 23.

Me gusta mucho, me fascina oír. Prestar el oído cuando la gente está hablando en el autobús o en el metro me divierte mucho. La atracción por la palabra directa se me manifiesta por primera vez en una cacería, en Villafuerte de Esgueva, hace muchos años, por boca de una mujer muy vivaz y muy expresiva, cuyos giros, circunloquios y expresiones recogí luego en un cuento. Ahí es donde me cazó esta voluntad de captar tal como es la lengua en sus fuentes.⁷³

Delibes registra e recupera una lingua colloquiale che ritorna nei suoi scritti perché è vicino alla gente e al paesaggio castigliano, che gli preme restituire con assoluta fedeltà; la lingua di queste realtà marginali è tutt'altro che "sinónimo de primario o elemental", come fa dire a Eugenio, protagonista de *Cartas de amor...*, quanto piuttosto è indice di "precisión y rigor"⁷⁴. La lingua alla quale ricorre Delibes, il suo lessico, è estremamente puntuale:

[...] lo único que pretendo es llamar a las cosas por su nombre y saber el nombre de las cosas. Los que suelen acusarme de que hay un exceso de literatura en mis novelas se equivocan, y es que rara vez se han acercado a los pueblos. [...] Cuando yo escribo en mis libros aquel *cabezo* o aquel *cotarro* no significan la misma cosa. Esto es lo que saben los hombres de la ciudad. El cotarro, el teso, el cueto, no son el cabezo. El cabezo es sencillamente el cueto; el cotarro, la colina que tiene una cresta de monte y monte de encina. Esto puede parecer preciosismo, pero es exactitud.⁷⁵

Negli anni la scelta espressiva si va adattando alla ricchezza di contenuti affrontati nei suoi scritti; tuttavia, la sua preoccupazione per la forma si esaurisce nel '49 con *Aún es de día*, nel riconoscimento che i primi romanzi "corresponden a los ejercicios primerizos de un adolescente con pretensiones de escritor".⁷⁶ A prevalere è l'interesse per l'argomento, per il tema dell'opera. Delibes sottolinea ripetutamente che il romanzo deve sempre raccontare qualcosa (motivo della dichiarata avversione nei confronti del *nouveau roman*, definito l' "antihistoria"⁷⁷) e il suo credo artistico ruota fundamentalmente attorno a tre pilastri: "Para mí, una novela requiere un hombre, un paisaje y una pasión".⁷⁸ Sono basi che

⁷³ José María MARCO, "Liberalismo y estilo en Miguel Delibes" (intervista), in "Quimera", 77, 1988, p. 18.

⁷⁴ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., p. 105.

⁷⁵ ALONSO DE LOS RÍOS, *Conversaciones con Miguel Delibes*, cit., p. 135.

⁷⁶ DELIBES, "Breve reflexión sobre mi obra literaria", cit., p. 169.

⁷⁷ *Ivi*, p. 171. In *Un año de mi vida* Delibes ribadisce: "El *nouveau roman* es un género híbrido, nacido de las circunstancias, al que no hay por qué echarle a reñir con la novela. Son cosas distintas", cit., p. 160.

⁷⁸ DELIBES, "Breve reflexión sobre mi obra literaria", cit., p. 171.

costituiscono il fondamento del romanzo e che devono coniugarsi con gli elementi che ne definiscono l'impalcatura strutturale, cioè indipendentemente dalla specifica tendenza letteraria del momento:

[...] no debemos confundir la esencia de la novela –la anécdota, la historia que se relata– con los elementos que en ella se conjugan: enfoque, construcción, personajes, tiempos narrativos ... Estos elementos, a mi juicio, pueden ser sometidos a las innovaciones que se quiera, cambiarlos, alterarlos, jugar estéticamente con ellos, siempre que, de alguna manera, vayan sujetos a la servidumbre de contarnos algo.⁷⁹

Posto, dunque, che ogni opera letteraria “tiene un límite, que se cuente algo”⁸⁰, quali sono le principali ricorrenze nei romanzi delibiani? Delibes è convinto che in ogni scrittore predomini un'idea forte, un tema costante (“los escritores somos gentes de pocas ideas [...] seres de una sola idea obsesiva que, de una u otra forma, se reitera a lo largo de nuestra obra”⁸¹), e questo vale anche per la sua produzione, in cui ritornano personaggi e situazioni, contesti e luoghi: “Creo que el novelista mezcla proporcionalmente lo que vive, lo que ve y lo que imagina. En sustancia pienso que el arte de novelar consiste en acertar a ensamblar estos materiales de distinta procedencia en una misma historia”.⁸² All'interno della sua opera prevale un unico grande assunto: la frustrazione dell'individuo, costretto a vivere in una società arida e spesso minacciosa. E questo è senza dubbio l'elemento dominante, ma temi e prospettive affrontate sono anche molti altri. I suoi primi romanzi ruotano, infatti, attorno alla riflessione sulla morte e sull'inesorabile fluire del tempo, latenti preoccupazioni dell'esperienza giovanile:

La muerte es una constante en mi obra. Yo diría más. Diría que es una obsesión. [...] Ya de niño a mí me ocurría, por ejemplo, que al llegar a las escaleras de mi casa me imaginaba que un día bajarían por allí el ataúd con el cadáver de mi padre. [...] Mi padre fue un hombre que se casó tarde. Cuando comencé a discernir sobre la vida y la muerte, él contaba ya cerca de sesenta años, edad que entonces se consideraba muy avanzada, la edad prácticamente de la muerte.⁸³

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 122.

⁸¹ DELIBES, “Breve reflexión sobre mi obra literaria”, cit., p. 173.

⁸² DELIBES, *Introducción a Un año de mi vida*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, cit., p. 153.

⁸³ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., pp. 55–56.

Incide, poi, la presenza della guerra⁸⁴, con il suo fardello di morte né manca l'angoscia della fine: muoiono bambini, come Alfredo, de *La sombra del ciprés*, o Germán, de *El camino*; muoiono donne e uomini, come nel caso del suicidio della Josefa, sempre ne *El camino*, o il Furtivo, ucciso dal Ratero in *Las ratas*; muoiono animali, come accade alla "Milana" de *Los santos inocentes*, vittima della brutalità umana; muoiono ideologie, come nel caso del marito di Carmen, in *Cinco horas con Mario*. Delibes approfondisce la sua indagine sul destino dell'uomo anche quando sono le contingenze a spingerlo in questa direzione, come avviene in occasione della morte dell'amico Damián Ribas, il quale

[...] el día antes de morir estuvo cargando cartuchos. Así me gustaría morir a mí. Ilusionado con algo la víspera. El que se muere sin ilusiones era ya un muerto. [...] Hasta los cuarenta, el desagüe de la humanidad se hace imperceptible. A partir de los cuarenta, todos los días se nos muere alguien. Es muy breve todo esto y desproporcionado el énfasis que ponemos en algo tan efímero como es la vida.⁸⁵

Con *El camino* Delibes rivela all'opposto la sua passione per il mondo infantile e la vicinanza alla natura⁸⁶, vissuta e interpretata in netta contrapposizione con la sofferenza della morte. La figura del bambino è quella di "[...] un ser que encierra toda la gracia del mundo y tiene abiertas todas las posibilidades, es decir, puede serlo todo, mientras el hombre es un niño que ha perdido la gracia y ha reducido a una –el oficio que desempeña– sus posibilidades".⁸⁷ Ma Delibes difende anche la "vida al aire libre", l'integrità del paesaggio, la salubrità della campagna – spazio equilibrato e vitale – che diventa spesso contesto privilegiato nelle sue opere. Cionondimeno questo spazio assume in varie occasioni una fisionomia poco rassicurante e si trasforma in scenario di

⁸⁴ Cfr., in particolare, relativamente al tema della guerra il capitolo scritto da Manuel ALVAR, "Las guerras de Miguel Delibes", presente nella monografia *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 73–93.

⁸⁵ DELIBES, *Un año de mi vida*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, cit., p. 142.

⁸⁶ Parlando del "campo castellano" e del rischio che questo venga soppiantato dalla progressiva invadenza della società materialista, Delibes sostiene: "La televisión [...] está destruyendo su personalidad [...], su talante, su orgullo y hasta su idioma. Esto encaja, creo yo, dentro de la deshumanización general que nos envuelve. Las cosas despiertan nuestra codicia hasta tal extremo que incluso nos llevan a renegar de valores permanentes como la Naturaleza. No acertamos a dignificar la vida en los pueblos, conservando vivo el amor a la tierra. No acertamos o, a lo peor, ni siquiera lo hemos intentado", in DELIBES, *Un año de mi vida*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, cit., p. 165.

⁸⁷ Miguel DELIBES, *Mi mundo y el mundo*, León, Edilesa / Junta de Castilla y León, 1999, p. 7. Cfr. anche l'intervista realizzata da Feliciano FIDALGO, *Mi patria es la infancia*, intervista a Miguel Delibes, in "El País", 4 novembre 1990.

storie difficili e tragiche (*Las ratas* o *Los santos inocentes*).⁸⁸ Una natura che egli ritrova entro la pratica ancestrale della caccia, attività intimamente legata alla dimensione della scrittura:

En el supuesto de que el escritor nos da en sus libros una parte de sí mismo [...], el escribir de caza supone que para mí no es ésta una actividad accesoria sino sustantiva, esto es, que sin la caza difícilmente podría desenvolverme. Santiago R. Santerbas ha visto esto claro cuando afirma que «antes que un escritor que caza soy un cazador que escribe»; es decir, mis libros salen de mis contactos con el campo y no a la inversa, de donde se deduce que yo salgo al monte a cazar perdices y, de rechazo, cazo también algún libro.⁸⁹

Ampie sono le riflessioni sul progresso e il suo impatto ambientale: “[...] las máquinas deben ayudarnos, deben servirnos, pero no deben esclavizarnos”⁹⁰. *Un año de mi vida* affronta la delicata questione del futuro del pianeta, su cui insistono saggi e conferenze⁹¹ il cui filo conduttore è la costante “angustia sobre el futuro de la Tierra”⁹²:

El abuso del hombre sobre la naturaleza no sólo persiste, sino que se ha exacerbado: agotamiento de recursos, contaminación, escasez de agua dulce, desaparición de especies [...]. Además, nuevos nubarrones, que en los años setenta aún no percibíamos, han aparecido, amenazadores, en el horizonte, especialmente dos: el adelgazamiento de la capa de ozono y el cambio climático.⁹³

Le preoccupazioni di Delibes hanno certamente carattere universale, ma riguardano soprattutto la sua Castiglia: “El escritor, el novelista cumple su misión alumbrando la parcela del mundo que le ha caído en suerte. A mí me ha tocado

⁸⁸ Questa duplice fisionomia del paesaggio rurale viene segnalata anche da Amparo Medina-Bocos: “Descripciones del paisaje castellano y de sus gentes llenan las páginas de Delibes, cuya obra han querido ver algunos como una proyección del viejo tópico literario del ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’. Una valoración ésta que, además de simplista en exceso, se ajusta poco a la realidad. Basta leer *Las ratas* (1962) o *Los santos inocentes* (1981) para comprobar que el campo que presenta Delibes no es precisamente el paraíso.”, Amparo MEDINA-BOCOS MONTARELO, *Claves para leer a Miguel Delibes*, in “Siglo XXI, literatura y cultura españolas”, 3, 2005, p. 169.

⁸⁹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., pp. 309–310.

⁹⁰ DELIBES, *Introducción a Un año de mi vida*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, cit., p. 147.

⁹¹ Cfr. a tal proposito *Sobre la Tierra y sus pobladores*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 139–211, che raccoglie anche l’importante discorso: *El sentido del progreso desde mi obra*, pronunciato in occasione del suo ingresso alla Real Academia. Imprescindibile è, infine, il saggio che Delibes scrive con il figlio Miguel Delibes de Castro, *La Tierra herida*, pubblicato nel 2005.

⁹² Miguel DELIBES e Miguel DELIBES DE CASTRO, *La Tierra herida*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 917.

⁹³ DELIBES e DELIBES DE CASTRO, *La Tierra herida*, cit., p. 917.

Castilla y trato de alumbrar Castilla. [...] Yo creo que la universalidad debe conseguirse a través de un localismo sutilmente visto y estéticamente interpretado”.⁹⁴ Negli scritti a prevalere sono contesti primariamente poveri, legati all’ambiente rurale (presente, per esempio, ne *El camino*, *Las ratas*, *El disputado voto del señor Cayo*, per citarne alcuni), non sempre sono funzionali a ragioni estetiche: “Delibes no es escritor de Castilla” – sostiene Alonso de los Ríos – “porque responda a unas exigencias formales, paisajísticas, etnológicas. Desde 1998, por lo menos, el paisaje dejó de ser inocente. Existe en tanto es visto y habitado por hombres”.⁹⁵ Rimane sì, sullo sfondo, una Castiglia imponente, dal glorioso passato, ridotta però dalla rigidità del clima e da una pessima gestione statale a condizioni miserabili: “Un suelo pobre, como el nuestro, dependiente de un cielo veleidoso y poco complaciente, unido a una política arbitraria [...]”.⁹⁶ Quella Castiglia che Delibes non è ritratta con lo sguardo contemplativo degli scrittori del ’98, ma con una prospettiva che egli stesso definisce sociologica: “[...] he hecho sociología en mis novelas. [...] La estampa de Castilla desertizada, con sus aldeas en ruinas y los últimos habitantes como testigos de una cultura que irremisiblemente morirá con ellos [...]”.⁹⁷ Sono presenti, però, in Delibes anche spazi urbani, vagamente definiti – le città di Eloy, di Sisí, di Carmen, o l’Avila di Pedro, quando non richiamano esplicitamente in causa la sua Valladolid, come accade nell’ultimo romanzo, *El hereje* –, spazi che Delibes ripercorre comparandoli con l’ambiente rurale, rispetto ad essi superiore per potenzialità positive: “El ser urbano, ganado por la fiebre y los apremios de la ciudad, desconoce la realidad del campo, no distingue el trigo de la cebada ni un barbecho de un rastrojo, mientras el pueblerino no es capaz siquiera de imaginar que significa un cine-club, un ateneo o una sala de cultura”.⁹⁸

⁹⁴ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 143.

⁹⁵ *Ivi*, p. 38.

⁹⁶ DELIBES, *Castilla, lo castellano y los castellanos*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 721.

⁹⁷ *Ivi*, p. 720. Cfr. anche le parole di Francisco Umbral, quando sostiene che la Castiglia delibeana non ha nulla a che vedere con la dimensione idealizzante messa in atto dagli scrittori del ’98: si tratta, dunque, di Castiglia “seca, dura, pobre, trabajadora”, ma assolutamente reale (Francisco UMBRAL, *Miguel Delibes*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1970, p. 79).

⁹⁸ DELIBES, *Castilla, lo castellano y los castellanos*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 730.

L'abbandono e la solitudine sono altri temi che Delibes affronta nelle sue opere, quale conseguenza del dialogo con l'ambiente: "Los hombres nos cerramos en nuestra concha, dándose la paradoja de que siendo –los hombres– cada día más, cada vez estamos más solos"⁹⁹; e ancora la violenza, esito estremo al quale può giungere la relazione tra gli uomini, emblematicamente condensata nell'esperienza della guerra civile, come ben sottolinea Felipe Aparicio: "L'Historie espagnole lui est présentée comme une succession de guerres et la violence comme l'élément constant de la vie hispanique".¹⁰⁰ Seguono le varie forme di ingiustizia sociale: la condizione sventurata dei coloni (il Nini de *Las ratas*) negli sperduti agglomerati castigliani, i soprusi classisti descritti in *Los santos inocentes* fino allo sfruttamento generalizzato, pratica di una modernità simbolicamente descritta in *Parábola del naufrago*.

Ciò che risalta nella scrittura delibiana è la costante tensione verso il prossimo, la capacità nel ritrarre profili ed esistenze che hanno sempre il sapore, profondo, dell'autenticità: "[...] para mí la novela sigue siendo un intento de exploración del corazón humano y me resisto a considerar el hombre como un objeto más".¹⁰¹ Nei suoi testi etica ed estetica si accompagnano costantemente, a sostegno della tesi che vuole la letteratura come strumento di rivoluzione morale:

[...] yo, como novelista, he adoptado una actitud moral, hecho que, por otra parte, nunca he desmentido, puesto que a mi aspiración estética –hacer lo que hago lo mejor posible– ha sido siempre enlazada una preocupación ética: procurar un perfeccionamiento social. [...] y, a conciencia de que la moral nada tiene que ver con el arte, antes bien, es un lastre para ella. La obra que quede, quedará por sus valores literarios al margen de la inquietud moral de su autor. Pero pese a esta convicción, yo no he podido desprenderme de ella e, incluso, estoy por asegurar que sin una norma ética como estímulo es muy posible que mi obra literaria no se hubiera realizado.¹⁰²

⁹⁹ Miguel DELIBES, *Prólogo a Obras completas*, Barcelona, Destino, 1964, 1966, 1968, 1970, 1975, vol. III, p. 10.

¹⁰⁰ Felipe APARICIO, *Reflets d'une éducation guerrière sous le franquisme: 'Las guerras de nuestros antepasados' de M. Delibes, 'Ardor guerrero', d'A. Muñoz Molina, 'Patria y sexo', de L. A. de Villena*, in *Actes du Colloque International 'Éducation-Culture-Littérature'*, 12-14 ottobre 2006, Université de Haute Alsace, 2008, p. 144.

¹⁰¹ DELIBES, "Breve reflexión sobre mi obra literaria", cit., p. 172.

¹⁰² *Ivi*, p. 174. Quando Delibes si esprime in merito a *Las ratas*, ribadisce come il realismo sociale al quale il romanzo può ascrivere si coniughi con una forma, con uno stile "poetico": "Intenté hacer compatible la denuncia y el compromiso con la estética. [...] He dicho más de una vez que mi ética y mi estética van unidas, yo así lo he pretendido. Y de hecho, el realismo social de *Las ratas* yo procuro trascenderlo en un realismo poético [...]", in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 349. Alonso de los Ríos specifica che "Miguel Delibes ha sido la

L'interesse nei confronti dell'uomo brucia in Delibes come compito inderogabile: “[...] el novelista ha venido al mundo para eso, para descubrir lo que hay de cierto y de postizo en el hombre, para revelárnoslo en su auténtica desnudez”¹⁰³; la semplicità è filigrana del mondo povero e depresso di provincia, ritratto con istintiva passione, in cui titanicamente si erge la figura umana, conosciuta, interpretata e ricreata: “[...] la misión del novelista consiste en descifrar al hombre y, consecuentemente, su sitio debe estar cerca del hombre. Desconfiemos del novelista de laboratorio”.¹⁰⁴ Il mondo marginale scelto da Delibes, come la ricca eterogeneità dei suoi personaggi, ha sempre il carattere dell'universalità:

Captar la esencia del hombre y apresarla entre las páginas de un libro es la misión del novelista. Una buena novela no es sino eso, y el libro será tanto mejor cuando más sinceramente se haga. Situar geográficamente a ese hombre no deja de ser una cuestión accesorio [...]. [...] resulta indiferente que nuestro personaje se mueva en una gran urbe, una capital de provincias o un minúsculo pueblecito. Por otro lado, el hecho de vivir el novelista en Buenos Aires, Londres o Nueva York no le quita ni le añade nada como tal novelista. La experiencia no la da la densidad demográfica del lugar de residencia, sino el vivir con los ojos abiertos. [...] La universalidad de una novela no la determina su localización [...]. La universalidad deriva, a mi juicio, de la agudeza y penetración con que se observa un pedazo de mundo, por pequeño que éste sea, y a través de su interpretación y de un juego bien calculado de reflejos y resonancias, ofrecer una visión del mundo entero, de la vida toda.¹⁰⁵

Gli eroi delibiani, o meglio gli “anti-eroi”, come lui stesso li definisce¹⁰⁶, sono personaggi “intrahistóricos”, eclissati dietro la banalità apparente del quotidiano, ma legati nell'intimo alle sorti della propria nazione. “[...] dudo mucho de que en mis libros haya un solo héroe; todos son antihéroes, pero, al

personalidad española del siglo XX que ha conseguido, mejor que ninguna otra, el difícil equilibrio entre los planos de la estética y la moral”, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 22. Cfr. anche, dello stesso Delibes, *Una inquietud ética, Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 401–404 (discorso di apertura pronunciato in occasione del Curso de Verano de El Escorial, dedicato all'opera di Delibes, che ebbe luogo nel 1991; un secondo corso sull'autore è, invece, di data più recente, *Lecturas de Miguel Delibes*, organizzato sempre dall'Università Complutense di Madrid, sede de El Escorial, 1-5 agosto 2011).

¹⁰³ DELIBES, *El novelista y sus personajes*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 286.

¹⁰⁴ *Idibem*.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 287–288.

¹⁰⁶ Cfr. DELIBES, *El antihéroe*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 389–390.

propio tiempo, todos están envueltos en una cálida mirada de comprensión”.¹⁰⁷ Personaggi che agiscono dietro le quinte, che “fanno” la storia attraverso l’ininterrotto agire giornaliero, le lotte impari e le battaglie incomprese; personaggi che rivelano un profondo autobiografismo, come chiarisce lo stesso autore quando afferma: “El auténtico narrador esconde dentro de sí no sólo el personaje, sino tantos personajes como a lo largo de su vida pudo encarnar”.¹⁰⁸ Nel discorso di ingresso alla Real Academia tutto ruota attorno alla peculiarità dei personaggi e all’indissolubile vincolo con la propria biografia, definita come capacità di “desdoblamiento”:

Pasé la vida disfrazándome de otros, imaginando, ingenuamente, que este juego de máscaras ampliaba mi existencia, facilitaba nuevos horizontes, hacía aquella más rica y variada. Disfrazarse era el juego mágico del hombre, que se entregaba fruitivamente a la creación sin advertir cuánto de su propia sustancia se le iba en cada desdoblamiento. La vida, en realidad, no se ampliaba con los disfraces, antes al contrario, dejaba de vivirse, se convertía en una entelequia cuya única realidad era el cambio sucesivo de personajes.¹⁰⁹

Nel 1996 l’Università di Alcalá de Henares gli conferisce la Laurea *honoris causa* e nella prolusione Delibes ritorna sul ruolo fondamentale rivestito dai personaggi dei suoi romanzi:

[...] para mí la creación de personajes constituye la tarea principal que el novelista realiza. Y lo considero así desde el momento en que unos personajes que vivan de verdad hacen verosímil un absurdo argumento, determinan el *tempo* novelesco y hacen de la estructura unos ingeniosos portarretratos cuya existencia apenas se percibe. Poner en pie unos personajes de carne y hueso e infundirles aliento a lo largo de doscientas páginas es, pues, la operación más delicada de cuantas el novelista realiza. Y hasta tal punto creo esto así que no dudo en formular esta conclusión: una novela es buena cuando pasado un tiempo de su lectura los tipos que la habitan permanecen vivos en nuestro interior, [...] y es mala cuando

¹⁰⁷ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 96.

¹⁰⁸ DELIBES, *El novelista y sus personajes*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 291. Alle tematiche dei personaggi nelle opere di Miguel Delibes, García Domínguez dedica anche la recente conferenza, *Ellos son mi biografía*, presentata in occasione del Curso de Verano “Lecturas de Miguel Delibes”, organizzato dall’Università Complutense di Madrid (sede dell’Escorial), nell’agosto del 2011; gli atti sono però ancora in corso di stampa.

¹⁰⁹ Miguel DELIBES, “Discurso de recepción del Premio Miguel de Cervantes”, Universidad de Alcalá de Henares (25 aprile 1994), in “ABC”, 26 aprile 1994, p. 65. Cfr. anche ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., pp. 69–70: “Yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias que me atosigan, o los expongo por sus bocas. En definitiva, uno, si es sincero, se desdobra en ellos. Para mí, en el novelista, sobre el sentido de observación, debe prevalecer la facultad de desdoblamiento: yo soy así, pero pude ser de otra manera”.

transcurridos unos meses de su lectura, se difuminan, se confunden con otros personajes de otras novelas para finalmente olvidarse.¹¹⁰

Se l'opera letteraria è il mezzo per intervenire sul reale, per gettar luce sulle più arcane e vitali dinamiche sociali, l'importanza che egli attribuisce alle circostanze storiche precede ogni altra variabile. Il personaggio si situa sempre dentro una storia, piccola o grande, personale o collettiva, la quale incide nell'evoluzione dell'esistenza personale e consente al lettore di rivelare i caratteri della complessità e della veridicità. Delibes crede nella letteratura come forma di comunicazione e per questo i suoi romanzi coinvolgono il lettore in una rete fittizia in cui l'eco della realtà è sempre riconoscibile e in cui la forma, ancora una volta, non può costituire un ostacolo:

El narrador trata de tender un puente que sirva para trasladar al lector a su mundo, al mundo de ficción de la novela, y aislarlo allí. De momento, no interesa tanto que ese puente sea bello como que sea seguro; el adorno, si viene el caso, puede llegar después. En principio, únicamente debe preocuparle que los lectores puedan franquearlo sin venirse abajo, porque si éstos encuentran arduo el acceso, difícilmente se avendrán a internarlo [...].¹¹¹

Una severa autocritica segna le affermazioni di Delibes in rapporto alla propria scrittura¹¹² e lo porta ad affermare senza esitazioni che “soy plenamente consciente de las limitaciones de mi personalidad literaria”¹¹³; l'umiltà e l'austerità che filtrano l'immagine con cui lo scrittore si offre al suo pubblico non sono omaggi convenzionali quanto espressioni continue e sincere di interesse per l'*altro* e per il proprio ruolo. Delibes diventa scrittore “casualmente” cimentandosi nei generi più vari, ma a contraddistinguerlo è l'onestà, la trasparenza fedele, che prima di essere scelta e vocazione coltivata appare adesione alla identità scoperta. “Soy [...] un hombre de fidelidades”, ammette in più occasioni, “a una mujer, a un periódico, a una editor, a una ciudad”¹¹⁴; Delibes

¹¹⁰ Miguel DELIBES, *La función de los personajes*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 405.

¹¹¹ DELIBES, *El novelista y sus personajes*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 285. Cfr. anche ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 114.

¹¹² Cfr. l'articolo *Autocrítica*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 392–394.

¹¹³ DELIBES, *Introducción a Un año de mi vida*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, cit., p. 133.

¹¹⁴ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 38.

è un intellettuale che difficilmente si ricrede né sconfessa mai la propria pratica estetica. E l'ironia che Gonzalo Sobejano individua con assoluta certezza nelle creazioni letterarie delibiane è struttura costante:

Miguel Delibes sabe en qué mundo vive, y no caída de la luna, sino perfectamente situada en el centro de su tiempo y de su pueblo, se halla esta su excelente novela última. El buen novelista no sólo habita en su sociedad: participa de ella, opera con ella y sobre ella, y con penetrante mirada distingue su hora de vida, esta hora nuestra, la que se nos ha concedido, la que podemos juzgar como testigos de vista. Delibes ha aportado, con emocionante ironía, un testimonio justo, veraz y alentado por el soplo de la más fina gracia artística.¹¹⁵

Ironia che applica anche alla politica, nei confronti della quale Delibes non interviene mai in maniera diretta (“soy poco amigo de meterme en políticas”¹¹⁶), secondo un costume culturale che gli viene dalla famiglia d'origine e lo mantiene in apparenza su posizioni poco definite, ma certo *super partes*:

[...] en mi casa no había ningún ambiente socialista, y mucho menos un ambiente falangista. [...] Mi madre, pese a ser muy religiosa, no entraba en el juego fascista. Tenía esa idea, un poco intuitiva, de que el fascismo, aunque no exactamente el española, no podía ser una cosa cristiana: ella no quería saber, pues, nada de fascismo; y es curioso: siendo ocho hermanos como éramos, y perteneciendo a una familia en la que, con primos y tíos podríamos sumar cincuenta miembros, no se vio en casa ni una sola camisa azul.¹¹⁷

Anche a Javier Goñi lo scrittore precisa come allo scoppio della guerra civile, “no me sentía monárquico ni tenía ideal político definido”¹¹⁸; portatore di una “conciencia libre”, egli si ispira a criteri di autonomia e libertà nel pensiero e nell'azione, pagando il prezzo della solitudine e dell'emarginazione (“[...] el escritor no debe casarse con el Estado en ninguna circunstancia; el escritor no debe casarse con nadie. Debe estar solo [...]. Y la soledad no es cómoda, pero es esta incomodidad lo que fundamentalmente nos enaltece y justifica”¹¹⁹). Non scende a compromessi perché, pur manifestando continua e attiva dedizione nei confronti del Paese, rigetta le condizioni dello schieramento politico: “En rigor, todos lo escritores independientes están solos, baqueteados por todos los vientos.

¹¹⁵ Gonzalo SOBEJANO, *Los poderes de Antonia Quijana (sobre 'Cinco horas con Mario' de Miguel Delibes)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, p. 10.

¹¹⁶ DELIBES, *La naturaleza en la Constitución*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 143.

¹¹⁷ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 92.

¹¹⁸ GOÑI, *Cinco horas con Miguel Delibes*, cit., p. 24.

¹¹⁹ DELIBES, *Un año de mi vida*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, cit., p. 193.

Nuestra misión consiste en criticar, molestar, denunciar, agujonear al sistema de hoy y al de mañana, porque todos los sistemas son susceptibles de perfeccionamiento, y esto, a mi ver, sólo puede hacerse desde una conciencia libre, sin vinculaciones políticas concretas”.¹²⁰ La sua voce discreta e ironica agisce attraverso la letteratura e il giornalismo, affrancata da qualsiasi vincolo ideologico: “Nunca he soportado ni tolerado – così precisa l’autore in *Un año de mi vida* – que nadie intente llevarme más allá o dejarme más acá de donde yo quiera ir”.¹²¹ Delibes è intellettuale che presta poca attenzione all’immagine pubblica e si concede la più coraggiosa delle libertà: quella di tacere, quando gli altri gli impongono di parlare (“Cada vez me hacen hablar más y cada día tengo menos cosas que decir”¹²²), o quella di parlare, quando gli altri gli ingiungono il silenzio (“[...] me considero una víctima de la liberalización, por entender que con la censura uno calla pero la opinión ya sabe por qué, mientras que el hecho de no hablar o de hablar poco o en sordina [...] puede achacarse a incapacidad cuando no a otras razones más turbias”¹²³). Tale libertà egli difende con grande coerenza, combinandola con inguaribile e acuto pessimismo, orgoglio e stima della sua identità tanto d’uomo che di scrittore.¹²⁴

Abbiamo già sottolineato le peculiarità della lingua di Delibes, che si caratterizza, entro nella varietà dei generi praticati, per invariata attenzione al particolare, al termine esatto e all’espressione sintetica, perché in tale scrupolo comunicativo egli ritrova l’efficacia del messaggio letterario. Delibes dimostra quanto importante sia il rispetto della sintonia tra forma e contenuto e riflette sul peso che le tecniche narrative possono avere sulla complessiva strutturazione di un romanzo, ribadendo peraltro la priorità della “storia” rispetto alla sua configurazione formale: “Las técnicas en sí, como vehículos expositivos, no son

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ivi*, p. 187.

¹²² *Ivi*, p. 137.

¹²³ *Ivi*, p. 194.

¹²⁴ A César Alonso de los Ríos precisa: “Ten en cuenta que mi estado de ánimo es muy variable: oscilo entre la exaltación y la depresión, y entre la exaltación y la depresión hay miles de estados de ánimo. En general, puedo decirte que el primer sol de primavera y los crepúsculos matutinos me llevan a la exaltación, y las nieblas iniciales del otoño y los crepúsculos vespertinos me inducen a la melancolía. Presionado por ambas circunstancias, yo, sin dejar de ser yo, puedo escribir libros tan optimistas como *Diario de un cazador*, y libros tan pesimistas como *La sombra del ciprés ...*, *Las ratas* o *Parábola del naufrago*. Es decir, yo doy frutos dulces y agrios.”, in ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 69.

antiguas ni modernas, sino eficaces o ineficaces, adecuadas o inadecuadas. Admitido esto, las novelas pueden ser buenas o malas dentro de cualquier técnica. Lo primordial en una novela es el *qué* se dice. El *cómo* se dice, por sí sólo, nunca podrá darnos una gran novela y, apurando un poco, ni siquiera una novela”.¹²⁵

L’universo narratologico è, in Delibes, estremamente variopinto, ma sempre legato alla specificità del contenuto: “Yo, como siempre, he utilizado la técnica y la fórmula que me parecían adecuadas para desarrollar el tema que me pedía paso. [...] Buscar una técnica nueva sin tema, en el vacío, me parece una candidez”.¹²⁶ Ritroviamo nel nostro autore i caratteri del romanzo tradizionale narrato sia in prima persona, come è il caso de *La sombra del ciprés*, sia adottando la voce della terza persona del narratore, come ne *El camino*. La forma del monologo caratterizza tanto *Cinco horas con Mario* quanto *Señora de rojo sobre fondo gris*, mentre la linea diaristica è presente nella trilogia dedicata a Lorenzo (i tre “diarios”) e in *Un año de mi vida*, memorie di vita professionale e privata che richiamano gli anni Settanta. Con *Parábola del naufrago* Delibes si affaccia allo sperimentalismo e le tecniche privilegiate risultano senza dubbio meno convenzionali, nonostante egli abbia sempre dimostrato evidente insofferenza nei confronti dei moduli avanguardisti: il romanzo si presenta col carattere di una scrittura onirica, disordinata, frammentata, da intendersi prevalentemente come risposta parodica a un universo letterario e sociale che non incontra le simpatie dell’autore. Lontana dai dettami di una letteratura tradizionale è anche la cornice entro la quale Delibes intarsia la penosa realtà de *Los santos inocentes*: siamo di fronte a un romanzo lirico-narrativo, privo di punteggiatura, caratterizzato da dialoghi mai graficamente segnalati e ricco, soprattutto, di ripetizioni lessicali, di interi sintagmi e metafore. Sostiene a tal proposito Villanueva: “La repetición de la metáfora, los procedimientos anafóricos, el polisíndeton artificial hablan bien a las claras una intencionada desviación del texto respecto de la lengua común y lo alejan de una finalidad puramente informativa o narrativa”.¹²⁷ Lo stile epistolare, infine, è scelto dall’autore per

¹²⁵ DELIBES, *La revolución narrativa*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 296.

¹²⁶ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 113.

¹²⁷ Santos Sanz VILLANUEVA, *Hora actual de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., p. 89. In merito al procedimento stilistico della “repetición” cfr.

rappresentare le stravaganti vicissitudini del protagonista di *Cartas de amor...*, mentre riserva una struttura interamente dialogata (benché incorniciata da prologo ed epilogo in prima persona) a *Las guerras de nuestros antepasados*.¹²⁸

Nella diversità di tecniche adottate si manifesta il carattere dell'autore versatile, disposto a “mettersi in gioco” attraverso percorsi formalmente diversi, che non smentisce mai la solida coerenza e la sua compatta visione del mondo. Sia che opti per formule stereotipate, sia che si misuri con norme più innovative, l'universo delibiano riemerge in ogni pagina degli scritti, accompagnato dall'altra costante, riconoscibile sempre, dell'ironia.

3. I bersagli dell'ironia delibiana

Attraverso l'analisi dei singoli testi, dei contenuti e delle forme assunte dall'ironia delibiana è possibile cogliere, quali sottoinsiemi di questa, *tipi* caratteristici e ricorrenti.

L'atteggiamento ironico di Delibes ha origine più istintiva che acquisita: vive di quella sostanziale immediatezza che appartiene ad un popolo e si manifesta nell'enfasi posta sull'aggettivo possessivo dallo stesso autore, quando afferma che Enrique Jardiel Poncela va considerato come il “renovador genial de nuestro teatro y de **nuestro** humor”.¹²⁹ Non marginale la specificità caratteriale di Delibes, da sempre incline – come confermano le numerose voci da noi interrogate – alle arguzie del linguaggio. Se, infatti, Fernández Flórez riconosce che “hay [...] razas o pueblos que tienen una disposición o capacidad para el humor”¹³⁰, Gustavo Pittaluga pone l'accento sull'ironia come elemento di natura, legato ad un ambiente, un popolo o a distinte individualità:

Entre las formas diversas de la actividad del espíritu humano hay algunas tan personales, que no parecen atributos de la generalidad, sino más bien expresiones

anche Ramón BUCKLEY, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968, 1973², pp. 133–135.

¹²⁸ Per maggiori dettagli relativamente all'utilizzo delle diverse tecniche narrative, alla specificità della lingua e dello stile delibiani, rimettiamo al già citato articolo di Medina-Bocos, *Claves para leer a Miguel Delibes*, art. cit.

¹²⁹ DELIBES, *Un año de mi vida*, cit., p. 190. Il neretto è nostro.

¹³⁰ Wenceslao FERNÁNDEZ FLÓREZ, *El humor en la literatura española*, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1945, p. 994.

reveladoras de alguna facultad o inclinación nativa e ingénita de uno u otro individuo. Así ocurre con la *ironía*. [...]

[...] no todos los hombres son capaces de esgrimir la ironía. Esta modalidad específica de sentir las cosas, esta aptitud del espíritu para percibir a un tiempo y definir en forma adecuada y sutil lo bueno y lo malo de los hechos humanos, parece peculiar de algunas personas, o de ciertos tipos de sociedades, o de momentos determinados de la vida colectiva del hombre.¹³¹

Quando Stefano Floris, nel suo saggio dedicato all'ironia, si interroga sulla possibile identità del soggetto ironico, riconosce che essa nasce da una condotta critica del singolo, ma che non è mai fine a se stessa; chi sceglie di fare ironia si allontana da un modello, da un sapere consolidato, ne evidenzia gli aspetti deboli ma senza opporvi un neutra o arbitraria distanza. Delibes, in effetti, mette in luce, con la propria scrittura, un certo distacco rispetto a determinate contingenze, ma la sua è soprattutto un'ironia "simpatica" e discreta; precisa, a tal proposito, sempre Floris: "[...] ciò che ci sembra essenziale conservare dell'ironia è la sua capacità di mantenersi simpatica, in virtù del fatto che non dovrebbe mai schierarsi e mai imporsi, bensì solo educatamente e gentilmente sfiorare, accarezzare con dubbio."¹³² Delibes, come tanti altri scrittori che scelgono il taglio ironico per la propria letteratura, maschera la propria "distanza" o la applica in termini puramente formali, mentre ciò che lo contraddistingue è piuttosto la volontà di un proficuo e costante dialogo con il prossimo; egli dimostra di essere, in questo senso, quello che Floris definisce un "buon ironista": "L'atteggiamento propriamente ironico dovrebbe [...] stabilire una relazione [...] appagante tra l'individuo e la realtà e tra l'individuo e se stesso. L'ambiguità dell'ironia è [...] un'incertezza che la costringe al rapporto continuo con se stessa e con la realtà".¹³³

L'autonomia di pensiero e la coerenza ideologica che sono propri di Delibes conducono anche a un altro aspetto che ci suggerisce ancora Floris e che riteniamo essere prerogativa del nostro autore: si tratta dell'ironia come espressione di libertà e sinonimo di trasparenza, quella stessa ironia che Enrique Vila-Matas, nel suo *París no se acaba nunca*, definisce come "la forma más alta

¹³¹ Gustavo PITTALUGA, *El vicio, la voluntad, la ironía*, Madrid, Clásica española, 1928, pp. 147–148.

¹³² FLORIS, *op. cit.*, p. 28.

¹³³ *Ivi*, p. 29.

de sinceridad”.¹³⁴ Se Delibes è ironico è perché crede nella propria libertà espressiva e ritiene che questa debba comunque manifestarsi, anche quando scaturisce da un’urgenza di contestazione; e se le circostanze non gli permettono di essere totalmente e apertamente sincero, l’ironia rappresenta un ancoraggio sempre efficace e comunque tollerabile: “il soggetto libero” – aggiunge Floris – è il soggetto che non si allontana definitivamente dal mondo, ma vi scorre, vi scivola sopra. È un bravo nuotatore che non si oppone alla corrente, ma serenamente la sfrutta”.¹³⁵

L’artificio ironico rende il messaggio, scritto o orale che sia, essenzialmente aperto, e ciò implica la possibilità che vi si attribuiscono tante interpretazioni quanti sono i destinatari del messaggio stesso. Delibes affronta apertamente la questione in un saggio del 1982, *Novela divertida y novela interesante*, in cui chiarisce che: “[...] ciertas novelas pueden ser comparadas a esos cuadernos infantiles donde el lápiz del artista apenas delimita unos contornos para que los pequeños destinatarios coloreen los espacios en blanco a su capricho, lo que quiere decir que parte de la narrativa actual se distingue por la potenciación de la sugerencia y la eliminación de lo obvio”.¹³⁶ È evidente, dunque, il ruolo attivo attribuito al fruitore dell’opera, che è chiamato a completare quei segnali che l’ironia può solo vagamente accennare, senza mai difendere una posizione piuttosto che un’altra.

Delibes è certamente un gran maestro della “sugerencia” e tra i suoi bersagli è possibile individuare alcune occorrenze fondamentali: lo sono, per esempio, la critica a ogni forma di guerra e di violenza, percepibile non solo nei romanzi, ma anche in molti dei suoi scritti giornalistici: “La guerra [...]” – sostiene l’autore – “no está en nuestros genes y, consecuentemente, no es un suceso fatal, sino prevesible y remediable. [...] Lo malo es que los hombres corrientes y molientes nos empeñamos en demostrar lo contrario”.¹³⁷ Delibes rifiuta la guerra propriamente detta, quella che gli “antepasados” di Pacífico vorrebbero imporre come un credo esistenziale; rifiuta la guerra contro le

¹³⁴ Enrique VILA-MATAS, *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 47.

¹³⁵ FLORIS, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁶ Miguel DELIBES, *Novela divertida y novela interesante*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, Barcelona, Destino, 2010, p. 303.

¹³⁷ DELIBES, *Un año de mi vida*, cit., p. 176.

ideologie e l'eterogeneità dei partiti politici, il che si traduce nella critica all'imposizione censoria (“[...] la diferencia” – sostiene Delibes – “entre el antes y el después de la Ley de Prensa estriba para mí en que «antes» no te dejaban preguntar, y «después» sí pero no te responden, de forma que en cualquier caso la posibilidad de diálogo se va a paseo”¹³⁸), a ogni forma di autoritarismo, come quello franchista o quello, più moderno e ad ampio raggio, rappresentato dell'imperialismo americano e russo: “La invasión americana de Laos, como ayer la invasión rusa de Checoslovaquia, demuestran que en el mundo actual únicamente los grandes tienen derecho a la guerra. Dos no riñen si uno (USA o URSS) no quiere, pero uno riñe (USA o URSS) si uno (USA o URSS) le da la gana”.¹³⁹

Ma Delibes è ironico anche quando rivisita, criticamente, caratteri, costumi e usi del proprio popolo:

El español siempre ha jugado a polarizarse en los extremos. Antes que afirmar, niega; antes que esto, es antiaquello. En su posición dialéctica no cabe la posibilidad de comprender el adversario, cuando menos la de que éste le convenza. Y si frente a aquél nada pueden sus razones, apela a las voces; el caso es imponer su criterio como sea y, por supuesto, sin escuchar antes.¹⁴⁰

È ironico quando ritorna, con regolare frequenza, ad altri temi a lui cari, come quelli del progresso:

[...] el desarrollo exige que la vida de estas cosas sea efímera, o sea, se fabriquen mal deliberadamente, supuesto que el desarrollo del siglo XX requiere una constante renovación para evitar que el monstruoso mecanismo se detenga. Yo recuerdo que antaño se nos incitaba a comprar con insinuaciones macabras cuando no aterradoramente escatológicas: «Este traje lo enterrará usted», «Tenga por seguro que esta tela no la gasta». Hoy no aspiramos a que ningún traje nos entierre, en primer lugar porque la sola idea de la muerte ya nos estremece y, en segundo, porque unas ropas vitalicias podrían provocar el gran colapso económico de nuestros días.¹⁴¹

Di una straordinaria leggerezza è l'articolo quasi surrealista *El hombre que llovía demasiado*¹⁴², in cui Delibes ironizza sul tema della distruzione dell'ambiente naturale, così come parimenti mordaci sono le sue osservazioni relativamente alla

¹³⁸ *Ivi*, p. 194.

¹³⁹ *Ivi*, p. 217.

¹⁴⁰ DELIBES, *Sobre las cosas de la vida*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 83.

¹⁴¹ DELIBES, *El sentido del progreso desde mi obra*, cit., p. 179.

¹⁴² DELIBES, *Sobre las cosas de la vida*, cit., pp. 141–143.

povertà del mondo castigliano, soprattutto quello rurale, diventati solo il “símbolo de la estrechez, el abandono y la miseria”.¹⁴³

E se la stessa letteratura e lo stesso mestiere di scrittore vengono riconsiderati alla luce deformante dell’ironia (rimettiamo, per esempio, all’articolo *La difícil vida del escritor*¹⁴⁴ o ai significativi commenti dell’autore contenuti in *Vivir della pluma*: “[...] cuando a mí me preguntan si es factible en España vivir de la pluma, tenga que responder honradamente que esto, como en todo país, depende de la demanda; o sea, que las palabras que estampamos apasionadamente en una cuartilla vienen sometidas a las mismas leyes económicas que los garbanzos”¹⁴⁵; non risultano immuni al ribaltamento ironico nemmeno le grandi questioni trascendentali, come quelle legate al trascorrere inesorabile del tempo (“Cuando yo era joven, el otoño era mi estación predilecta; ahora que yo otoño, me agrada la estación más joven, la primavera [...]”¹⁴⁶), all’inevitabilità della malattia (“[...] conviene alimentar algún vicio para tener algo que dejar el día que el médico encuentre nuestras arterias o nuestra circulación deficiente”¹⁴⁷), all’incombenza della morte (“Vergés me dice que el día antes de morir estuvo cargando cartuchos. Así me gustaría morir a mí. Ilusionado con algo la víspera. El que se muere sin ilusiones era ya un muerto”¹⁴⁸; o ancora: “Mi tía Amelia, muy viejecita, me decía a las pocas horas de enviudar: «Hijo, no pido más que tres días para descansar y después morirme». No me atreví a preguntarle si no le daba lo mismo morirse primero y descansar después”¹⁴⁹), al peso della storia passata su un presente incerto e problematico. E se Delibes avrà modo di osservare, parlando della letteratura di Fernández Santos, che il suo realismo “es excesivamente rígido, un poco aburrido; falta esa ironía dúctil que con harta

¹⁴³ DELIBES, *El sentido del progreso desde mi obra*, cit., p. 205. Cfr. anche gli articoli raccolti in *Sobre Castilla y los castellanos* (in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 499–513), il *reportage* che Delibes titola *Castilla habla* (in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 527–660) e l’antologia *Castilla, lo castellano y los castellanos* (in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 719–752).

¹⁴⁴ DELIBES, *Sobre libros y literatura*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 215–217.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 236.

¹⁴⁶ DELIBES, *Un año de mi vida*, cit., p. 213.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 178.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 142.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 180.

frecuencia determina la obra de arte”¹⁵⁰, possiamo sostenerlo condividendo l’auspicio espresso da Escobar nel suo articolo *Dio ci scampi dai non ironici*¹⁵¹: in esso si insiste sul valore della tolleranza proprio dell’ironista, così come sulla sua sottigliezza raffinata, che non rifiuta la realtà, ma prendendola, semplicemente e coscientemente, un po’ meno sul serio, riesce a smascherarne i vizi e le più irrefutabili debolezze.

4. Tra ironia e caricatura

In *Las sombra del ciprés es alargada*, Pedro, il protagonista, conosce, in un bar di Malaga, un uomo singolare, vestito in modo sciatto, che gli si avvicina e propone di fargli una ritratto; la sua è una voce ambigua e inconsueta: “Aquel hombre tenía la habilidad de expresarse en frases redondas y concisas, como caricaturas del mismo lenguaje”¹⁵²; non solo, ma anche “su consideración del mundo” partiva da “un ángulo positivamente caricaturesco”¹⁵³, per ciò che dice e per i toni del dialogo che mantiene col giovane protagonista. Delibes introduce, in questo modo, quella che crediamo essere stata la “sua” idea di caricatura, soprattutto perché è ravvisabile, nella fisionomia di questa rara figura, una sorta di *alter-ego* dell’autore (non casuale, per esempio, è il fatto che egli stesso ribadisca un concetto più volte espresso da Delibes, ossia che “El hombre crece donde le plantan, como los árboles ...”¹⁵⁴). Julián Royo – questo il nome del vecchio artista – porta a termine il ritratto di Pedro e si congeda da lui. Il protagonista ha di fronte un’altra immagine di sé e riflette sulla apparente consistenza della propria identità:

Al verme en mi camarote y contemplarme otra vez, pensé si el mundo no sería realmente como le veía Julián Royo; si mi auténtico perfil no sería aquel que tenía delante y no el que ahora me rozaba tímidamente con las yemas de mis dedos; si lo que veían diariamente nuestros ojos no sería más que una sugestión creada en torno de algo inexistente; si la vitalidad de los demás sentidos no sería igualmente una mera y simple ilusión; si el mundo, en fin, carecería de un carácter objetivo, real, verdadero, para pasar a ser algo ficticio, iluminado solamente por el carácter que individualmente cada humano queríamos atribuirle.

¹⁵⁰ DELIBES, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, in *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 353.

¹⁵¹ Roberto ESCOBAR, *Ironia e paura del quotidiano*, con una postfazione di Massimo Mussini, Milano, UNICOPLI, 1989, p. 109.

¹⁵² DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., p. 211.

¹⁵³ *Ivi*, p. 211.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 212.

Guardé mi caricatura con la secreta esperanza de que algún día nos convenceríamos todos de que sólo Julián Royo contaba con la verdad; de que la humanidad era así, alargada, extraña, defectuosa, tal como él la veía.¹⁵⁵

La caricatura condivide, dunque, con l'ironia, la capacità di rappresentare l'imperfezione del mondo, la sua relatività, la pluralità dei punti di vista, mettendone in luce gli elementi più contraddittori, le incoerenze più inopinabili. Cambia lo strumento di espressione: non è la voce o la scrittura a marcare le anomalie di un soggetto, quanto il disegno, mentre le potenzialità deformanti, proprie dell'ironia e della caricatura, rimangono sostanzialmente inalterate. Delibes è, da giovane, un abile caricaturista, che si diletta a distorcere le fisionomie dei suoi insegnanti, come egli stesso confessa al proprio biografo: “[...] a los doce o trece años, las primeras víctimas de mi lapicero eran los frailes de la comunidad”¹⁵⁶; quando arriva alla redazione de “El Norte de Castilla” i soggetti cambiano e il suo repertorio figurativo si estende a “vallisoletanos representativos”, “figuras sobresalientes por su actividad profesional o por lo que fuese, pero también por sus rasgos, por lo acusado de sus facciones o por el desorden con que se distribuían por sus rostros”.¹⁵⁷ Il 14 ottobre del 1941 appaiono, sul quotidiano di Valladolid, i suoi primi disegni, delle caricature sulla realtà calcistica del tempo; il suo impegno come caricaturista, che durerà all'incirca fino al 1946, lo porterà a ritrarre anche personaggi del mondo politico e cinematografico, come la figura di Mussolini, Charles de Gaulle, Pio XII, Mickey Rooney, Dora Sedano e di tanti altri, o a occuparsi di vignette umoristiche, spesso caratterizzate – come ci spiega García Domínguez – “de un tono ingenuo y un humor de andar por casa”.¹⁵⁸

La variante artistica della caricatura risponde alle medesime esigenze di sovversione nei confronti di quella realtà scontata e scomoda sulla quale si dirige anche l'arma ironica; entrambe partono dal contingente, ma lo stravolgono e lo recuperano in ciò che ha di brutto e popolare, e costruiscono un'altra dimensione, più idealistica che concreta, più laconica che rigorosa. Werner Hoffmann definisce la caricatura come “una forza compositiva intensificata, che riesce a dire

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 214–215.

¹⁵⁶ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 55.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 127.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 130.

in modo conciso qualcosa di estremamente significante”¹⁵⁹ e che, nel burlarsi della realtà, la mette a nudo e ne mostra i volti più veri e profondi, senza tanti discorsi e solo con qualche efficace tratteggio, contando sul potere allusivo del linguaggio, sia esso scritto o più semplicemente iconico.

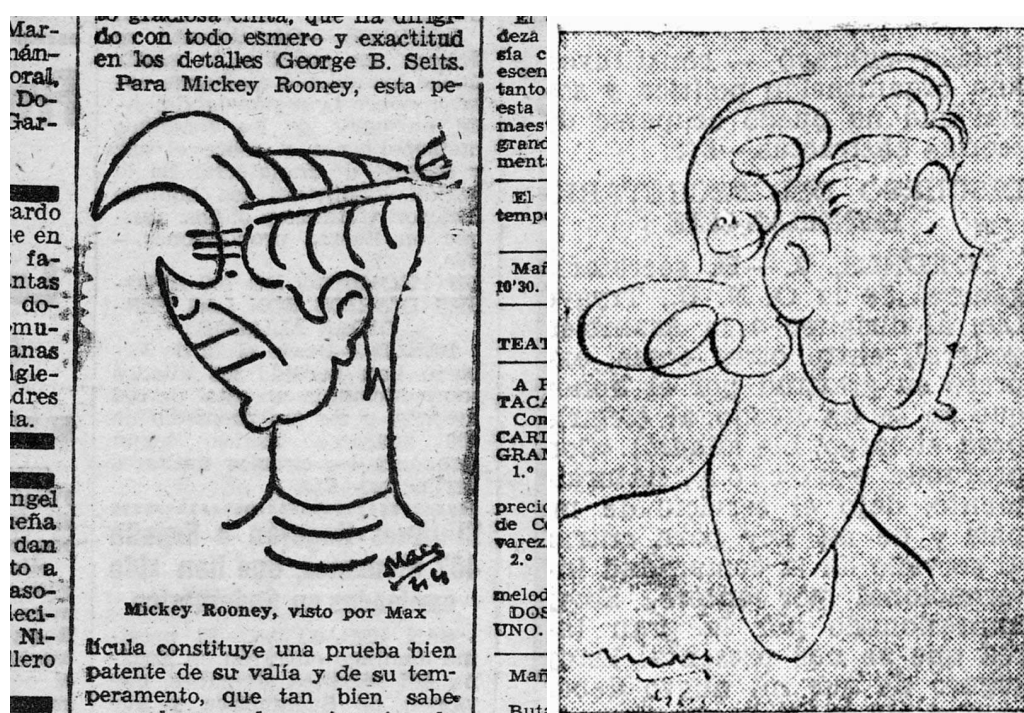
La caricatura, come l’ironia, agisce, in maniera anarchica, tanto nei contenuti quanto nella forma: rigetta le convenzioni, i falsi equilibri e si presenta in una veste essenzialmente “anti-mimetica”, perché il suo obiettivo non è quello di proporre un’imitazione del reale, quanto piuttosto una sua rivisitazione critica e, quindi, graffiante o comunque relativa. Non manca, pertanto, quella componente di “verità” che già avevamo individuato come caratteristica del dire ironico: in entrambe le situazioni, non siamo in presenza di una banale operazione derisoria fine a se stessa, ma di un gioco (certamente comico) che ha come obiettivo quello di svelare una realtà nascosta, di andare oltre le apparenze e di tracciare un sentiero interpretativo che vada oltre la pura e più immediata referenzialità del messaggio. La caricatura e l’ironia, inoltre, rendono sempre riconoscibile l’oggetto (la situazione o il personaggio che sia) da cui partono perché il loro punto di riferimento è in ogni caso, e sempre, la realtà; ciò che cambia, rispetto a un normale ritratto o a un’esposizione lineare e seria, è la loro finalità, che non è quella dell’elogio quanto piuttosto quella della critica e dello scherno.¹⁶⁰

L’approdo a una letteratura spontaneamente ironica, avviene, dunque, in Delibes in termini non solo immediati, ma anche assolutamente coerenti; la stessa capacità intuitiva, l’identica perizia che egli applica nell’interpretare la realtà nei suoi bozzetti, il medesimo taglio umoristico delle sue caricature, divengono una costante anche nella pagina letteraria; non va dimenticato, inoltre, che nel 1960

¹⁵⁹ Werner HOFFMANN, *I fondamenti dell’arte moderna*, trad. it. di C. Cardamone, Roma, Donzelli, 2003, p. 159.

¹⁶⁰ Cfr. a tal proposito le parole di Curisatti: “Se, infatti, in termini ermeneutici, il ritratto è quell’immagine che, da un lato, salvaguarda e custodisce mimeticamente la verità espressiva del proprio oggetto, dall’altro, e simultaneamente, la porta alla luce, la svela creativamente, in virtù di un movimento espressivo segnico che lo arricchisce di senso, allora la caricatura, in quanto «variante degenera, irriverente e aggressivamente satirica» del ritratto, opera nello stesso modo, benché con mezzi linguistici (formali) differenti, e con l’intento non di esaltare e glorificare, bensì di deridere e dissacrare.”, in Giovanni CURISATTI, *Introduzione a Werner HOFFMANN, La caricatura. Da Leonardo a Picasso*, trad. it. di G. Curisatti, Costabissara, Angelo Colla, 2006, p. 14.

viene pubblicata l'edizione americana de *El camino*¹⁶¹, in cui accanto al testo scritto appaiono anche alcuni disegni dello stesso Delibes, caratterizzati sempre, come sottolinea Alfonso León, da un “trazo ágil, economía de gestos y carácter humorístico”.¹⁶² E in effetti la sua scrittura, quella che prenderà forma dalla fine degli anni Quaranta – abbandonato ormai l'ambito della pura rappresentazione grafica – rinsalda l'immagine di un autore che ha sempre creduto nell'immediatezza espressiva, nella sobrietà del linguaggio e nella possibilità di una lettura, anche ironica, del mondo circostante.



Mickey Rooney (attore)

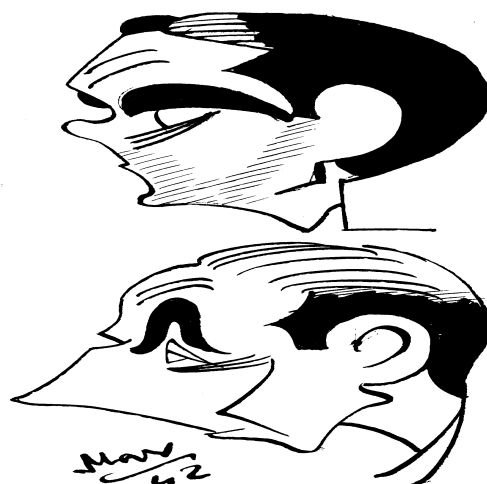
Dora Sedano (attrice)

¹⁶¹ Miguel DELIBES, *El camino*, New York, Henry Holt and Company, 1960.

¹⁶² Alfonso LEÓN LÓPEZ, *Delibes y la ilustración: una relación de ida y vuelta*, in AA. VV., *Patria común, Delibes ilustrado*, Valladolid, Fundación Miguel Delibes, 2012, p. 20.



Serrano e Asensio del Real Valladolid





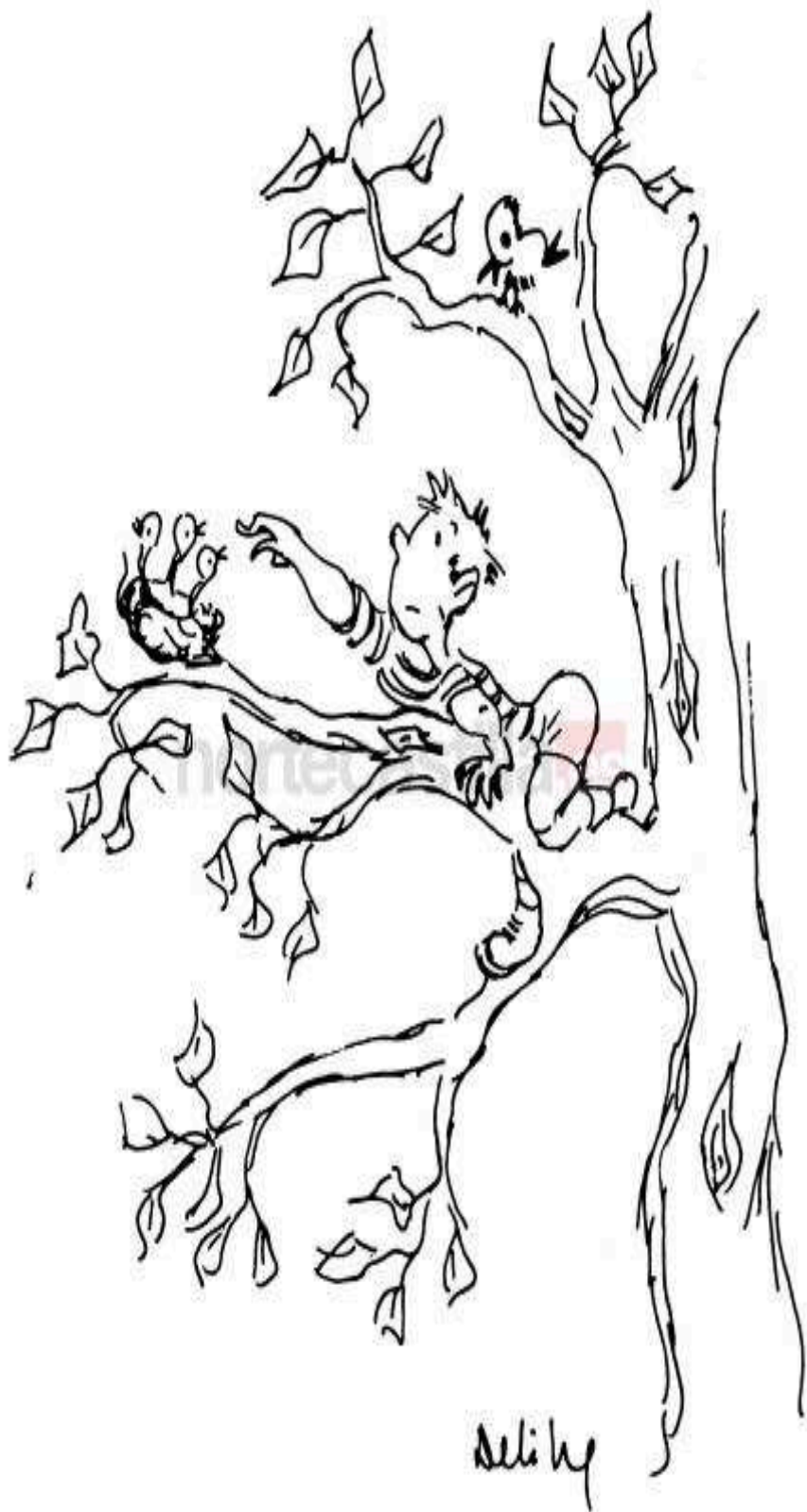


Charles de Gaulle



José Nieto





Capitolo III

L'ironia tragica

nei romanzi tra gli anni '40 e '50

“[...] hay cosas que se soportan mejor en la penumbra que perfiladas en toda su ingrata sinceridad”
M. Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*

III.1.0. Introduzione

Miguel Delibes inizia la sua carriera di scrittore, come abbiamo visto, quasi per caso, e in più occasioni si è discusso sulla fortuita coincidenza di una serie di fattori esterni che hanno contribuito, in maniera determinante, alla prosecuzione della sua attività; tra questi, il riconoscimento che gli viene dalla critica ufficiale, che nel 1947 gli riconosce il già prestigioso premio Nadal, senza il quale, come sostiene García Domínguez, Delibes “hubiera colgado la pluma”.¹

Anche nelle opere che lo scrittore pubblica tra gli anni '40 e '50, dunque, l'ironia costituisce un elemento distintivo: si tratta di un'ironia tendenzialmente tragica, certamente influenzata da un pessimismo diffuso e da una corrente esistenzialista che caratterizza anche molti altri romanzi dell'epoca (*Nada*, di Carmen Laforet, del 1944; *Los Abel*, di Ana María Matute, del 1948, solo per citarne alcuni). Sanz Villanueva precisa che l'esistenzialismo

[...] se vincula más en particular con la desesperanza en un sentido antropológico, no político y social. Entendido como corriente filosófica bien definida, serían escasas las relaciones de nuestra novela con el movimiento existencialista, y mucho menos una dependencia directa, pues no abundó entre nosotros una narrativa de pensamiento, reflexiva, en sentido estricto. Más bien se trata de una práctica espontánea, de base intuitiva, surgida en un preciso clima de insatisfacción moral, fomentada por las vivencias de la reciente guerra y por las múltiples formas de violencia de la intransigente postguerra [...].²

E, in effetti, l'opera d'esordio di Delibes – *La sombra del ciprés es alargada* – si inserisce pienamente in questo clima di scetticismo e disinganno, poiché il romanzo presenta ai lettori “[...] una visión oscurecida de la realidad, en la cual

¹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 151.

² Santos SANZ VILLANUEVA, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010, p. 57. Cfr. anche Gemma ROBERTS, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid, Gredos, 1978 (*La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes, pp. 211–235).

prevalece el fracaso individual y se siente una difusa sensación de angustia”³, attorno alla quale già aleggiano, però, alcune note di un rassicurante umorismo.

L’ironia che incontriamo in questi primi romanzi agisce a livello tanto situazionale quanto linguistico: molte sequenze risultano in contrasto tra di loro, presentano un evento serio o triste, accanto a uno più lieto e piacevole, o tratteggiano il profilo di soggetti stravaganti e singolari, spesso ai limiti della caricatura; l’intensità emotiva con la quale Delibes caratterizza alcune situazioni viene smorzata dal frequente accostamento con scene più brillanti che assolvono precise funzionalità. Ma l’ironia pervade anche lo stile: Delibes ricorre spesso a un linguaggio iperbolico quando descrive le specificità fisiche e comportamentali di alcuni personaggi; propone frequenti e bizzarre comparazioni ironiche o inventa metafore originali; si avvale, infine, del potere sottilmente ridondante di alcune ripetizioni – di singoli termini, ma anche di interi enunciati –, che ritornano in più parti all’interno dei diversi testi.

Il bersaglio dell’ironia delibiana è rappresentato, in questi primi esiti narrativi, da una serie di temi che ritroveremo poi anche in alcuni dei romanzi successivi: evidente è la critica alla mentalità borghese, simboleggiata dalla fisionomia di certi personaggi e dal loro particolare modo di intendere la vita; acuta è l’analisi dei meccanismi, economici e sociali, legati all’incipiente materialismo che porta con sé la civilizzazione e il progresso; ma anche la meditazione sulla morte, che attraverso l’ironia trova una possibile esorcizzazione; o la guerra e la dittatura, che incontrano, invece, echi significativi nelle rielaborazioni ironiche e mordaci della creatività delibiana.

³ SANZ VILLANUEVA, *La novela española durante el franquismo*, cit., p. 57.

III.1.1. *La sombra del ciprés es alargada* (1948) ⁴

La maggior parte della critica che ha lavorato sulla produzione di Delibes, ha costantemente enfatizzato – in rapporto a *La sombra del ciprés ...* – i toni malinconici e cupi che emergono sin dalle prime pagine. Il romanzo ha però anche una forte carica ironica⁵, soprattutto nella I parte, quella che l'autore dedica all'infanzia e all'adolescenza di Pedro, al suo percorso educativo accanto all'austera figura di don Mateo Lesmes e all'amicizia del protagonista con Alfredo, un compagno di studi che vive con lui, in casa del maestro, fino alla sua prematura morte, che lo colpisce ancora in giovane età. Nella II parte del romanzo, invece, ritroviamo Pedro cresciuto, lontano da Ávila e impegnato nella professione di marinaio; più frequenti risultano, in questi capitoli, i passaggi riflessivi, a sfondo filosofico, in cui il tema della morte e del trascorrere inesorabile del tempo sono certamente dominanti, e in cui le vicende sentimentali di Pedro (che alla fine cede all'amore, travolto dal gioviale fascino di Jane) assumono tinte tragiche e fatali.

L'interesse per il gioco ironico investe personaggi e azioni, indistintamente. La vittima più indiscussa è certamente don Mateo, prototipo del pedagogo tradizionale, severo e intransigente, e in cui questa stessa rigidità emerge, *in primis*, dai contorni fisici e psicologici del personaggio, inequivocabilmente caricaturale: “Era don Mateo un hombre bajito, de mirada lánguida, destartalado y de aspecto cansino”⁶, un uomo con una “pequeña humanidad”, “cabeza de familia y academia”⁷, strano connubio tra un esemplare

⁴ Cfr. i seguenti lavori: Purificación ALCALÁ ARÉVALO, *Aplicación del modelo de análisis de la narrativa propuesto por G. Genette a la novela 'La sombra del ciprés es alargada'*, in “Cauce”, 20–21, 1997, pp. 45–60; José Luis CANO, *'La sombra del ciprés es alargada'*, in “Ínsula”, 30, 15 giugno 1948, pp. 4–5; Olga P. FERRER, *La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo*, in “Revista Hispánica Moderna”, 22, 1956, pp. 297–303; Pedro GARCÍA CUETO, *'La sombra de Delibes es alargada'*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 71–76; Jesús RODRÍGUEZ, *Estudio comparativo: 'Nada' y 'La sombra del ciprés es alargada'*, in “The Language Quarterly”, 27, 1–2, 1988, pp. 12–14; ROMEO, Félix, *A diario con 'La sombra del ciprés es alargada'*, in AA.VV., *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, cit., pp. 229–238.

⁵ Lo conferma, seppur sommariamente, MCMAHON, *Humor in Nadal-Award Spanish Novels*, art. cit., pp. 75–84. Cfr. anche: Benito VARELA JÁCOME, *Los novelistas del Nadal. 'La sombra del ciprés es alargada'*, in “Destino”, 1291, 1962, p. 38; José Manuel VIVANCO, rec. a *'La sombra del ciprés es alargada'*. *El premio Nadal 1947*, Madrid, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 7, 1949, pp. 222–224.

⁶ DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., p. 15.

⁷ *Ivi*, p. 22.

animalesco e un modello di robustezza filosofica, che solo in rare occasioni cede a incongruenze e pentimenti:

Él entendía que el hombre de cinco o diez siglos antes vivía más en la realidad que el actual. Se afanaba en levantar murallas, conventos o catedrales, porque tenía un concepto más serio de la vida: conservar la existencia, para llegar a Dios. Nuestro maestro condenaba la frivolidad del hombre moderno, el cual se dice hijo de Dios pero cifra toda su ilusión en disfrutar la existencia terrena. En consecuencia, el hombre actual se limitaba a conservar los monumentos del antiguo y únicamente levantaba teatros, cafés y otros lugares de esparcimiento con una raíz exclusivamente material. [...] –Don Mateo parece hijo de las piedras de Ávila.⁸

Il rigore ideologico che lo caratterizza, soprattutto in relazione al suo progetto educativo, viene esplicitamente ridicolizzato da Delibes; don Mateo, “hombre chiquitín que se llamaba como un apóstol de Cristo”⁹, non a caso vive ad Ávila, città dal sapore profondamente mistico, “escandalosamente blanca, como una monja o una niña vestida de primera Comunión”¹⁰; un maestro che raduna attorno a sé giovani generazioni per plasmarle e istruirle all’insegna di una salda cristianità e di una generica atarassia.¹¹ Le sue sono dunque “primicias pedagógicas”, che assumeranno da subito la forma di un sapere enciclopedico pedestre e astruso, che egli intende impartire con assoluta e fredda meccanicità, e che per questo Delibes condanna e minimizza¹²:

–¿Sabes leer, Pedro? –comenzó.

–Sí, señor.

–¿Sabes escribir?

–Sí, señor.

–¿Sabes sumar?

–Sí, señor.

–¿Sabes restar?

–Sí, señor.

–¿Sabes multiplicar?

⁸ *Ivi*, p. 62.

⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁰ *Ivi*, p. 127.

¹¹ “La felicidad o la desdicha era una simple cuestión de elasticidad de nuestra facultad de desasimiento”, *Ivi*, p. 80. Sul concetto di distacco emotivo presente nell’opera, utile è l’articolo di María José TALAVERA MUÑOZ, *El concepto de desasimiento en ‘La sombra del ciprés es alargada’*, in “Garzoa”, 7, 2007, pp. 315–337; cfr. anche Mark J. MASCIA, *Spatiality and Psychology in Miguel Delibes ‘La sombra del ciprés es alargada’*, in “Letras peninsulares”, vol. 15, 3, 2002, pp. 615–628.

¹² “La educación empieza por disfrazar y termina por uniformar a los hombres”, dirà Delibes in altre occasioni. Cfr. Teófilo APARICIO LÓPEZ, *Miguel Delibes. El equilibrio entre la ternura y el realismo, el humor, la ironía y la angustia existencial*, in “Revista de Cultura y Vida Universitaria”, Universidad de Zaragoza, XLIV, 3-4, 1967, p. 22.

–Sí..., señor.
–¿Sabes dividir?
–Sí, señor.
–¿Conoces la potenciación?
–No, señor.

Sonrió suficientemente y añadió:

–¿Ves, chiquito? De esta manera tan sencilla puedo adivinar en un momento hasta dónde llegan tus conocimientos. (Me libré muy bien de decirle que todo eso podría haberlo sabido sin gastar tanta saliva preguntándome directamente, y de una vez, si conocía las cuatro reglas. En este detalle está perfectamente retratado el procedimiento pedagógico de don Mateo. Era enemigo de conceptos generales, de ideas abstractas. Él quería el conocimiento particular y concreto; la rama, aunque ignorásemos el tronco de donde salía.)¹³

I medesimi accenni ironici emergono nella sequenza che vede l'arrivo, nella casa del maestro, del piccolo Alfredo, in cui le modalità dell'accoglienza si presentano, esattamente e comicamente, identiche:

Don Mateo, después de carraspear, inició la investigación de los conocimientos del recién llegado. Todo, todo fue exactamente igual que lo fuera conmigo meses antes.

–¿Sabes leer, Alfredo? –le dijo.

–Sí, señor.

–¿Sabes escribir?

–Sí, señor.

–¿Sabes sumar?

–Sí, señor.

–¿Sabes restar?

–Sí, señor.

–¿Sabes multiplicar?

–Sí, señor.

–¿Sabes dividir?

–Sí, señor.

–¿Conoces la potenciación?

Algo, señor.

(Esto me avergonzó mucho. Me arrepentí de haber contestado en su día un «no, señor» tan rotundo.)

–¿Y la radicación? –prosiguió el maestro.

–No, señor.

–¿Nada?

–En absoluto, señor.

–Pero ¿nada, nada...?

El señor Lesmes quedó satisfecho, una vez más, de su procedimiento inquisitivo.¹⁴

Delibes colpisce il sistema educativo moderno, rappresentato qui dalla figura di don Mateo Lesmes, il quale non viene apertamente descritto in termini negativi, ma il peso delle sue azioni e dei suoi pensieri, dell'ideologia di cui egli

¹³ DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., pp. 18–19.

¹⁴ *Ivi*, p. 36.

stesso si fa portavoce, viene delineato ricorrendo allo strumento ironico e quindi chiaramente lasciato al giudizio del lettore. La volontà riprensiva dell'autore lo spinge, inoltre, a mettere a nudo anche le debolezze più intime del personaggio, i suoi più bassi istinti, avvicinandolo al profilo di una maschera sgraziata e sciatta, quasi triviale, come emerge dalla divertente sequenza che descrive i festeggiamenti per i primi successi scolastici raggiunti dai due giovani allievi:

Alfredo y yo nos pusimos nuestros trajes de marinero, luciendo, por el escote, los petos rayados de azul y blanco que nos daban cierta apariencia de animales exóticos. [...] Corrió la alegría en aquella cena como en ninguna otra ocasión. Para don Mateo nuestros aprobados tenían, si cabe, mayor importancia que para nosotros. En la prueba se ventilaba sencillamente el ser o no ser de él y del resto de su distinguida familia. El hecho de salir airosos trascendía a la ciudad, pequeña y comentadora, en provecho de su academia y de su eficiencia pedagógica. Don Mateo llegó a los postres con un visible júbilo bailándole en el rostro. No trataba de disimularlo; estaba satisfecho y su contento irradiaba de él como la luz y el calor del sol, naturalmente. Brindó con champaña por nuestro futuro, añadiendo que sería apacible si no ambicionábamos demasiado. «Siempre es más fácil perder que ganar –terminó–, y por eso conviene quedarse en poco.» Le aplaudimos y cuando se sentó se puso a migar el pan de los peces en su palma tersa y morena. Cortó, además, un pedazo de pastel de hojaldre, estimando que nuestros amigos acuáticos también tenían derecho a festejar esta solemnidad familiar. Después, doña Gregoria hubo de sujetarlo. Trataba de cambiar el agua de la pecera por vino blanco, alegando que también los peces debían disfrutar de este privilegio excepcional. Poco más tarde, nuestra patrona se lo llevó a la cama mientras Martina miraba extrañada a su padre en quien, seguramente, sorprendía una alegre vitalidad desacostumbrada. Así concluyó el día en que conmemoramos nuestro primer éxito estudiantil.¹⁵

L'inclemenza autoriale raggiunge, in poche righe, effetti eloquenti: dietro la leggera e apparente ilarità dell'episodio, Delibes critica lo sterile conformismo borghese, che pretende di forgiare nuovi talenti solo per dimostrare la propria, indiscutibile, autorevolezza, e non certo per un sincero e partecipe altruismo; allo stesso tempo, punta di nuovo il dito sul personaggio di don Mateo, dipinto in termini spassosi e scoperto nelle sue più grossolane esigenze. È quello che emerge quando il maestro viene ripreso nel suo primitivo rapporto con il cibo; il tempo storico in cui si situa il romanzo, infatti, è caratterizzato da terribili carestie e la penuria alimentare viene più volte sottolineata dal protagonista, ma trattata anch'essa con generica distanza. L'atmosfera familiare viene associata a ritualismi che riflettono il profilo di miserabili e conformistiche esistenze: "Las comidas

¹⁵ *Ivi*, pp. 56–57.

eran siempre las mismas. Me refiero al clima, no al contenido, aunque éste, realmente, tampoco fuese muy variado”.¹⁶ A questo ambiente desolato si associa, in più occasioni, anche il mondo animale, costretto a condividere il fatale destino dell’uomo e ad accontentarsi di pasti mediocri (“el primer plato”, sostiene Pedro, era “generalmente a base de purés o sopas”, p. 23), a subire le ripercussioni di una crisi economica ormai irrefrenabile: “La coacción económica gravitaba, pues, sobre nosotros. Hasta la propia *Fany* supo de la insatisfacción estomacal y de las mordeduras del hambre”.¹⁷ L’indigenza è totale, onnicomprensiva, se richiede privazioni reciproche:

Apenas si algo sólido, fuera del pan, llegaba a nuestras bocas, y cuando llegaba era pesado y medido previamente, de forma que la alimentación del animal había de hacerse a costa del propio sacrificio. Con todo, como mi hambre en los primeros tiempos fue tan escasa como mis ilusiones, *Fany* pudo mantener erguido su liviano cuerpecillo gracias a mi estómago inapetente y a mi magnánima voluntad.¹⁸

Costringe però anche a fare i conti con l’ansia dell’accaparramento quotidiano, di cui don Mateo rappresenta, ancora una volta, una straordinaria e grottesca sintesi:

[...] don Mateo Lesmes. Su pequeña humanidad, lenta de costumbre para todo, se movía inquieta, apresurada, a las horas de las comidas. Y no es que comiese con glotonería. Al contrario. Su comida era siempre frugal y el vértigo que ponía en devorarla parecía provenir de una idea innata en él de que no valía la pena perder el tiempo para cosa de tan leve importancia como era el comer.¹⁹

Risultati pressoché identici Delibes li raggiunge anche quando descrive il resto della famiglia Lesmes: gli atteggiamenti di doña Gregoria, la moglie del maestro, ricordano i meccanici profili bergsoniani, che vedono l’agire dell’uomo come un ripetersi monotono di azioni e consuetudini, spesso causa del “riso”, e avvicinano il suo profilo a quello, imbruttito e distorto, prodotto dalla caricatura:

[...] doña Gregoria era [...] un ama de casa excepcional. Si exceptuamos su mutismo hermético, que únicamente se rompía cuando había de pedir o criticar algo, la esposa de mi maestro apenas si tenía tacha. Físicamente no merecía un suspiro; moralmente era una mujer completa: ordenada, hacendosa, limpia, piadosa y madrugadora. Diariamente se las veía con la cocina, y sus quehaceres domésticos

¹⁶ *Ivi*, p. 22.

¹⁷ *Ivi*, p. 160.

¹⁸ *Ivi*, p. 160.

¹⁹ *Ivi*, p. 122.

en ella eran tan historiados, que empalmaba, sin interrupción, unos con otros: el desayuno, la comida y la cena.²⁰

Il ritratto della donna fa da contrappunto a quello del marito; mentre egli rappresenta l'archetipo – alla rovescia – del buon precettore, doña Gregoria incarna il modello della perfetta “matrona”, la cui imponenza è circoscritta però all'ambito domestico, dove vive in assoluta e rassegnata dipendenza dal marito:

Doña Gregoria, como un eco sincero y fiel de su marido; era también una mujer tristoná. Lo que no sé es si lo era de natural o por reflejo. Podría ocurrir que tanto don Mateo como su mujer lo fuesen por naturaleza, y precisamente ello hubiese constituido el punto de atracción que acabara por llevarlos al altar. Tampoco era difícil que el pesimismo innato en alguno de ellos se hubiese transferido a su consorte en virtud de la todavía no expuesta teoría de los «caracteres comunicantes». Teoría que tenía su perfecta aplicación en un matrimonio sólidamente avenido como era el de mis anfitriones, aunque ambos se empeñasen en disimularlo.²¹

Anche a doña Servanda, sposa di don Felipe, entrambi parenti di famiglia, Delibes riserva un ritratto ironicamente felice e in netta opposizione a quello del marito, aitante capitano della Marina Mercantile: “Eran marido y mujer, aunque por su apariencia podría habérseles tomado perfectamente por madre e hijo. Ella era gruesa, barriguda, de aspecto sesentón y cansino; él un magnífico tipo de hombre, ancho, corpulento [...]”.²² E se, “En el terreno de la dialéctica doña Servanda era terca como una mula”²³, il suo profilo risulta pressoché inevitabile se consideriamo che la professione del marito lo porta continuamente fuori di casa, mentre lei, che dimostra nei suoi confronti la più assoluta indifferenza, è costretta ad accontentarsi del proprio, monotono e bizzarro, ruolo di “ama de casa”:

Doña Servanda, la esposa del marino, solía dormirse en las tertulias de sobremesa, en las que su marido tensaba los nervios de Alfredo y míos con sus estupendos relatos. Se dormía con sus manazas gordas y chatas tumbadas sobre su vientre hinchado, respirando de una forma tan brutal que las tempestades que el marino describía con fiel detalle encontraban en los resoplidos de la dama una representación sincera y próxima de la potencia del huracán.²⁴

²⁰ *Ivi*, p. 28.

²¹ *Ivi*, pp. 28–29.

²² *Ivi*, p. 85.

²³ *Ivi*, p. 88.

²⁴ *Ivi*, p. 87.

Il nucleo familiare dei Lesmes comprende anche Martina, una bimba di tre anni, curiosa e loquace, la cui ingenuità fa da specchio al candore della cagnolina Fany, che Pedro definisce, e non tanto ironicamente, “lo mejor de la familia”²⁵, una simpatica “perrita ratonera con psicología de gato”²⁶, che conquista da subito il cuore dei due giovani studenti; soprattutto quello di Alfredo, il più fragile e malaticcio, che si appoggia ai nuovi affetti, così come all’amicizia di Pedro, per colmare un senso di “orfandad” che non comprende e non accetta.²⁷ Anche l’universo infantile, ad ogni modo, viene trattato con una certa ironia da Delibes: ironia che emerge nella loro particolare maniera di rapportarsi al mondo e di considerare anche le più dolorose esperienze della vita, come quella della morte. Alfredo si ammala presto nel romanzo e i primi segni evidenti della sua infermità si vedono nel repentino dimagrimento che lo colpisce; e quando Pedro tenta di parlargliene, il giovane amico gli risponde con assoluta e scherzosa trasparenza, nel tentativo di occultare “preoccupazioni” ben più serie per lui, come lo è l’assenza della madre. La sequenza chiarisce, infatti, come Delibes cerchi sempre di temperare le tensioni più forti con un riso delicato o con battute che hanno il chiaro sapore dello sfogo liberatorio; un riso che riserva, prima di tutto, ai suoi personaggi, ma che di riflesso si estende, poi, anche ai lettori:

–Estás muy delgado –insistí aún.

Y eso qué importa. El mundo tiene que ser así, unos gruesos y otros delgados, unos altos y otros bajos, unos ricos y otros pobres, unos malos y otros buenos... ¿No comprendes que de otra manera sería aburridísimo?

Sonaron sus carcajadas con más violencia que antes. Hubiese querido meterle por aquella boca tan abierta la preocupación del peso extractada en una píldora de botica.

–Tu madre te encontrará más delgado cuando llegue; no te quepa duda.

Otra vez las risas. Me dolía su indolencia ante un problema fundamental.

–Mi madre no se fija en esas idioteces, se conformará con verme como esté, darme un beso a la llegada, otro a la despedida y hasta la próxima visita.

Ya no reía. Repentinamente se había puesto serio. En el fondo creo que no perdonaba a su madre su cruel postergación. [...]

²⁵ *Ivi*, p. 37.

²⁶ *Ivi*, p. 19.

²⁷ Pedro afferma, in relazione all’amico Alfredo: “Sólo una cosa me preocupaba entonces: la vaga sensación de que Alfredo era un huérfano en un grado aún más bajo que yo, con la orfandad más deplorable y sensible que la mía, en cuanto que la suya no era la muerte quien la dictaba. [...] Su madre vivía «de mala manera» con un hombre. Esto es lo que había dicho doña Gregoria al referirse a la madre de Alfredo”, *ivi*, pp. 52–53.

Por la tarde de aquel día fuimos los dos a pesarnos. Al salir, Alfredo me rogó irónico que espaciásemos un poco las visitas a la botica, ya que montar en la báscula le mareaba.²⁸

La medesima ironia tragica riemerge con l'acutizzazione della malattia e l'approssimarsi, imminente, della morte; ancora una volta Alfredo, forse cosciente ormai che gli resta poco da vivere e in preda a una forte crisi, si preoccupa prima di tutto di tranquillizzare l'amico:

Abrió de nuevo los ojos y me sonrió. Seguramente pensaría que todo esto no tenía la menor importancia: «Unos vomitarían rojo, otros amarillo y otros azul». «También las naciones –se diría con su lógica absurdamente ingenua– se distinguen por los colores de sus banderas, sin que haya un color determinado para las fuertes y otro para las débiles.» «Ahora puedo estar cansado, pero ¿quién no está cansado alguna vez?» «Mañana seguramente podré levantarme y correr y jugar como si nada hubiera ocurrido.»²⁹

Il sopraggiungere della morte di Alfredo, di lì a poche settimane, cambia, per Pedro, il corso degli eventi. Conclude gli studi, si congeda da Ávila e disilludendo le aspettative del maestro e dello zio Félix, che lo volevano ingegnere o architetto, si iscrive alla Scuola Nautica di Barcellona e parte incontro a nuovi orizzonti. Ciò che cambia, nel romanzo, è anche la componente ironica, alla quale Delibes ricorre con maggiore parsimonia, mentre il taglio narrativo tende a ritornare su alcuni grandi temi, come la guerra e la morte.³⁰

Quanto Pedro è imbarcato nella “San Fulgencio”, scoppia, insperata, la guerra; il protagonista riflette sulle possibili ragioni di questo assurdo conflitto e le sue argomentazioni seguono un filo logico inequivocabile, apparentemente semplicistico, ma senza dubbio mordace; ne riportiamo quasi interamente la sequenza:

²⁸ *Ivi*, pp. 112–113. Poche pagine dopo Alfredo risponde all'amico con il medesimo tono ironico: “Alfredo había descendido un kilo y medio de su primitivo peso. Esta disminución no le preocupó en absoluto: –Unas veces habrá que pesar más y otras menos; supongo yo, ¿no? De otro modo nos moriríamos todos pesando más de cien kilos...” (p. 120).

²⁹ *Ivi*, p. 135.

³⁰ In relazione ai temi della morte e della guerra in *La sombra del ciprés ...*, cfr. in particolar modo i seguenti articoli: Marisa SOTELO VÁZQUEZ, *La guerra civil en la narrativa de Miguel Delibes de 'La sombra del ciprés alargada' (1947) a '377A, madera de héroe' (1987)*, in “Letras de Deusto”, Vol. 22, 55, 1992, pp. 75–90, ma anche Stephen HART, *La mort, la prédestination et le symbolisme des images dans La sombra del ciprés es alargada de Miguel Delibes*, in “Imprévue”, 2, 1990, pp. 7–26.

Como todas las guerras, su iniciación tuvo tanto de esperado como de sorprendente. Surgió el día que dos hombres, cabezas de país, se dieron a razones menos que de ordinario.

–Oiga, se me está usted subiendo ya a las barbas con tanta historia –debió de decir uno de ellos.

–¿Dice usted «guerra»?

–Sí, guerra.

–Pues, ¡sea guerra, ya que usted lo quiere!

(Verdaderamente, los dos hombres estaban deseando zanjar sus diferencias con las armas en la mano. Lo importante era ocultar ese deseo hasta que el de enfrente no le mostrase. Había que ganar, primero que la guerra, la opinión universal. En resumidas cuentas, era esta opinión quien en último término había de decidir el pleito. Y la opinión universal no se ganaba pronunciando el primero la palabra «guerra», ya que la guerra es especialmente odiada por los no beligerantes.)

Y un montón de hombres arremetió a tiros con otro montón contra el que nada tenía en realidad. El otro montón respondió también, naturalmente, con tiros. Los dos montones comenzaron a disminuir; decrecían a ojos vistas. Y un día, después de mucho ruido y muchísima sangre, se vio que de uno de los montones no quedaba ni rastro; del otro unos pocos, muy pocos. Estos pocos, al ver que no restaba nada del montón de enfrente, empezaron a desgañitarse afirmando que habían conseguido la victoria. Pero ¿habían conseguido alguna victoria en realidad? ¿El haber disminuido su montón hasta casi desaparecer, podía ser estimado como una victoria por el mero hecho de que el montón adversario hubiese sido asolado? La verdad era demasiado triste para reconocerla. Empero era cierta; el montón esquilado sufrió una espantosa derrota; el montón con supervivientes fue también derrotado, pero menos.

En el fondo creo que los dos bandos, por motivos más o menos ocultos, hubiesen llegado a las manos de todas maneras. Había muchos problemas de por medio. Pero también había que dar los rodeos oportunos para que fuese el otro quien declarase la guerra, para poder decir un día: «Nosotros no hicimos otra cosa que repeler la agresión.» Éste era el primer paso hacia la derrota menor en las guerras modernas, hacia lo que los supervivientes, un poco a ciegas, llamaban pomposamente «su victoria». La verdad era que entre todos los problemas que distanciaban a los dos bandos no sumaban, ni remotamente, lo que la guerra. Es decir, que las cuestiones causa de la guerra se hacían nimias, imperceptibles al compararlas con las cuestiones gigantescas que la lucha creaba.³¹

A fare da contrappunto all'incombere della guerra c'è però l'amore³², che Pedro conosce dopo aver conseguito il titolo di comandante e dopo essersi imbarcato alla guida della nave merci "Antracita". Ormai prossimi all'attracco sulle coste di Providence, una città degli Stati Uniti, l'equipaggio riceve un SOS

³¹ DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., p. 195.

³² Cfr. l'interessante studio di Felipe APARICIO, *La rencontre amoureuse dans les romans de Miguel Delibes*, in *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques, Actes du colloque: La rencontre dans le texte littéraire hispanique*, 8, 9, 10 giugno 2006, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 107–125; nonché Elena SANTIAGO, *Historia de amor y sombra*, in *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 223–231.

da uno yacht irlandese, con a bordo quattro giovani; tra essi c'è Jane³³, con la quale Pedro stabilisce da subito una speciale sintonia. La ragazza lo conquista proprio perché si avvicina a lui in termini “leggeri”, ironici, perché gli offre l'occasione di ridiscutere la propria vita, di affrontarla con maggiore levità e fiducia, ma anche di reconsiderarla alla luce di nuove e più stimolanti prospettive:

Notaba que me iba sintiendo a gusto en este pugilato insulso de sutilezas irónicas; que olvidaba temporalmente, apartándolas de mí, las sombras que perennemente cercaban a mi espíritu y que con esta fuga a regiones aéreas, sin raíz, penetraba en una zona estimulante, redonda y fértil que me ayudaba a desprenderme de mi lastre original.³⁴

La loro relazione, che si definisce dopo lunghe e tormentate riflessioni da parte del protagonista, giunge a una svolta decisiva solo verso la fine del romanzo: Pedro, che sembra aver raggiunto un proprio equilibrio interiore³⁵, allontana da sé il timore di un “futuro imprevisible” (p. 328) e decide di sposare Jane. Al matrimonio segue un breve viaggio di nozze di tre giorni, poi Pedro si imbarca nuovamente, mentre Jane si dedica alla nuova casa e alla definizione del loro futuro insieme, accanto al figlio che sta per arrivare. Ma l'ironia, questa volta l'ironia del destino, preannunciata da vaghi e sinistri presagi, gioca loro il più crudele degli scherzi: Jane accorre al porto per ricevere il marito, ma la sua auto si scontra con un camioncino e finisce, violentemente, in acqua.

La conclusione del romanzo sembra, dunque, confermare proprio la pessimistica filosofia di vita di don Mateo Lesmes, contro la quale nulla vale, nemmeno, sembra, l'arma salvifica dell'ironia. Delibes ne ha fatto il proprio bersaglio privilegiato, ne ha deriso i tratti e i comportamenti, ha tentato di mitigare i toni disfattisti e rigidi dei suoi insegnamenti, mettendolo in ridicolo e coinvolgendolo in scene comiche e talvolta ai limiti della convenienza; seguendo questo percorso, l'autore ha così permesso al lettore di prendere un po' tutto più

³³ Sulla figura femminile di Jane e su altre ricorrenze presenti nel romanzo, cfr. Sheryl Lynn POSTMAN, *Jane, la mujer providencial de Pedro en 'La sombra del ciprés es alargada'*, de Miguel Delibes, in “Epos”, 5, 1989, pp. 237–244, e *Un destello repentino en 'La sombra del ciprés es alargada' de Miguel Delibes*, in “Spagna contemporanea”, 10, 1996, pp. 55–64.

³⁴ DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., p. 225.

³⁵ “Me daba cuenta ahora de que es un error en la vida guiarse sólo por el cerebro; que en la vitalidad íntima, como en la externa, como en la del mundo en que nos movemos, todo debe fundarse en el criterio de la proporción y del equilibrio; que todo lo que el uso tiene de humano, lo tiene de inhumano el abuso, el exceso y la desproporción. Había llegado a topar con esa armoniosa coincidencia de la parte en el todo, de mi yo en el mundo circundante”, *ivi*, p. 328.

alla “leggera”, di sopportare meglio, in qualche modo, anche un così angoscioso epilogo; possiamo considerare, pertanto, *La sombra del ciprés*, come un anticipo di uno stile piacevolmente canzonatorio, come l’occasione per assaporare i primi effetti benefici di quella discreta e gradevole ironia che prosegue lungo l’intera produzione narrativa del nostro autore.

III.1.2. *Aún es de día* (1949)

Nella *Nota del autor* che precede il capitolo I del romanzo, nella sua recente edizione del 2010, Miguel Delibes, ironicamente, scrive:

Yo no era partidario de publicar ahora mi novela fallida *Aún es de día* [...].
El libro nació el año siguiente de obtener el Nadal y, en origen, ya era malo pero la censura lo hizo peor. [...]
Mi obsesión, absurda, por no quedarme en novelista de una sola novela me llevó a editarla con todas las consecuencias (todas ellas negativas). En fin, [...] debo reconocer que un error fue escribir el libro y otro, aún más grave, publicarlo, con cortes o sin ellos. En lo literario no había gran diferencia.³⁶

I suoi primi risultati narrativi lasciano, dunque, lo scrittore complessivamente insoddisfatto: de *La sombra del ciprés* ... non lo convinceva lo stile, il linguaggio, “arcaico, retórico, rebuscado; y la segunda parte del libro, un pastiche cinematográfico del Hollywood más convencional de los años cuarenta”³⁷; rispetto ad *Aún es de día* punta invece il dito sull’eccesso di realismo, “un hiperrealismo descarnado, de muy mal gusto”³⁸, in cui la pesantezza e la serietà dei contenuti non trovano un positivo ridimensionamento in quei pochi stralci comici che tentano di animare alcune delle sequenze più crude e malinconiche. È lo stesso Delibes a riconoscerlo, quando sostiene che l’*humor* presente nel romanzo “resulta de una tosquedad escalofriante”³⁹, insufficiente, dunque, ad attenuare gli effetti, talvolta sgradevoli, di una narrazione amara nei contenuti e serrata nella forma.

Le vicende ruotano attorno alla figura di Sebastián Ferrón, un giovane che vive di ristrettezze economiche in un vecchio appartamento di un banale quartiere

³⁶ DELIBES, *Aún es de día* (1949), Barcelona, Destino, 2010, pp. 11–12.

³⁷ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 189.

³⁸ *Ivi*, p. 189.

³⁹ *Ivi*, p. 191.

cittadino, assieme alla madre Aurelia, vedova arcigna e spesso ubriaca, e alla sorella Orenca, timida e introversa, che si occupa, sostanzialmente da sola, delle faccende domestiche. Sebastián è l'unico a sostenere economicamente la famiglia: lavora nel magazzino di don Sixto, un uomo riprovevole e profittatore, ma aspira a diventare apprendista in un negozio di tessuti; proposito che riesce a conseguire, riscattando, in qualche modo, la propria origine modesta e la condizione di abbandono con la quale, anche per ragioni personali, è costretto a convivere, fino al momento in cui il nuovo titolare, il signor Suárez, sembra aprirgli le porte per un futuro più degno e prospero.

Il profilo di Sebastián risulta già indicativo dell'intenzione ironica che anima Delibes: il protagonista è un personaggio di nuovo brutto, piccolo come lo era don Mateo ("Era don Mateo un hombre bajito, de mirada lánguida, destartalado y de aspecto cansino"⁴⁰), goffo e timido, una sorta di crudele caricatura del padre, che gli ha lasciato se non questa pesante eredità:

El señor Ferrón era muy bajo, cargado de espaldas y con un algo más, inarmónico y desafinado, en su ser que le hacía, físicamente, repelente y monstruoso. [...] Un día les nació un hijo. A Aurelia le horrorizó la crianza de un hijo imperfecto como era Sebastián.⁴¹

La tendenza a offrire profili caricaturali non si limita, come avremo modo di dimostrare, alla sola figura del protagonista, per la quale, tra l'altro, la rappresentazione della sua marcata deformità non ha i medesimi scopi che ha, invece, per le altre macchiette presenti nel romanzo. Delibes prova simpatia per il personaggio, lo descrive fisicamente disarmonico e socialmente emarginato, ma non certo con l'intenzione di "correggere" i suoi difetti, bensì, di riflesso, di stigmatizzare quelli degli altri, quelli di coloro che si rapportano a lui e che, per varie ragioni, gli rendono la vita ancora più dura e infelice. Delibes lo schernisce in più di un'occasione, ma la beffa nei suoi confronti serve principalmente per stabilire una distanza tra le sue sventurate esperienze e la percezione che di esse hanno i lettori, evitando, allo stesso modo, di scivolare in convenzionali patetismi.

⁴⁰ DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, cit., p. 15.

⁴¹ DELIBES, *Aún es de día*, cit., p. 30.

Delibes si “accanisce” contro Sebastián sin dalle prime pagine; l’esperienza del colloquio di lavoro che egli sostiene con Suárez è, in questo senso, chiaramente esplicativa:

–Siéntese, siéntese usted– le dijo el caballero calvo, y le estrechó cordialmente la mano.

Sebastián se sentó en el borde de un gran sillón y con vergüenza constató que en aquel sillón ingente quedaba espacio más que suficiente para sentar a otros cuatro o cinco Sebastianes.

–Usted es don Sebastián Ferrón, ¿no es así?

–Sí, sí, señor ... [...]

Cuando más seguro empezaba a sentirse Sebastián, advirtió que una moquita, helada con el frío de la calle, empezaba a derretirse en la ventana izquierda de su nariz. Sorbió un poco, ocasionando un ruidito desagradable. Don Saturnino se hizo el desentendido, pero el contable le censuró con una altiva mirada.

Sebastián volvió a perder las riendas de sí mismo. Ahora toda su atención se concentraba en que la moquita no llegase a asomar por el agujero de la nariz.⁴²

L’imbarazzo che l’inconveniente procura a Sebastián lo rende insicuro e impacciato fuor di misura; ma Delibes gioca fino in fondo con questo espediente, tanto che durante il colloquio la “moquita” torna a farsi viva e la situazione, decisamente antipatica per il protagonista, si ripete una volta ancora: “La moquita resbalaba, y allí estaba Sebastián, al acecho, para truncar a tiempo la trayectoria. En último extremo recurría al sorbetón, ante la imponente mirada del contable [...]”.⁴³ Una delle tecniche frequenti attraverso le quali Delibes ottiene dalle situazioni un risultato comico è, in effetti, proprio la dilatazione incalzante di alcuni eventi o la loro semplice “ripetizione”, quella di cui chiaramente parla Bergson:

[...] l’immagine di una molla, scatta e di nuovo si tende. Isoliamone l’essenziale. Otterremmo uno dei procedimenti abituali della commedia classica, la *ripetizione*. Da cosa deriva [...] la comicità della ripetizione di una parola? [...] la ripetizione di una parola non è comica di per sé. Ci fa ridere solo perché simbolizza un gioco particolare di elementi morali, simbolo a sua volta di un gioco puramente materiale. È il gioco del gatto che si diverte con il topo, il gioco del bambino che spinge e respinge il diavolo in fondo alla scatola, ma affinato, spiritualizzato, trasposto nella sfera dei sentimenti e delle idee. [...] *In una ripetizione comica di parole ci sono generalmente due termini contrapposti, un sentimento compresso che scatta come una molla, e un’idea che si diverte a comprimere di nuovo il sentimento.*⁴⁴

⁴² *Ivi*, p. 26.

⁴³ *Ivi*, p. 26.

⁴⁴ BERGSON, *op. cit.*, pp. 51–52 (corsivo originale).

Seguendo un preciso schema narrativo e reiterando alcune scene, Delibes fa in modo che chi legge percepisca questa ridondanza in termini ironici, soprattutto perché attenua quella tensione che potrebbe, invece, crearsi se il racconto seguisse un percorso ordinario e lineare. La preoccupazione che si crea nel lettore quando partecipa all'angoscia vissuta da Sebastián durante il suo primo colloquio di lavoro (esperienza che, in linea generale, accomuna ogni individuo), si smorza decisamente nel momento in cui lo scrittore inserisce nel racconto queste occasioni di distensione; il pubblico viene dunque spinto a sorridere, alla fine, ma non in maniera ostile contro il personaggio, bensì accettando e comprendendo la sua amabile e spiritosa freschezza.

Altre e numerose sono le occasioni che vedono in risibile difficoltà il protagonista: il colloquio alla fine si conclude positivamente, ma Sebastián deve fare i conti con la diffidenza dei nuovi colleghi, che gli precludono un tranquillo inserimento nel nuovo contesto di lavoro e che confermano un *iter* relazionale al quale il protagonista sembra essere ormai forzatamente abituato:

A Sebastián no le hacía gracia constatar que la atmósfera un poco tirante y respetuosa, por la que a él se refería, de los Almacenes iba trocándose, con el correr del tiempo, en un clima chocarrero y de confianza, en el que él llevaba la peor parte. Siempre le había sucedido lo mismo. En cualquier agregación humana que cayese se desarrollaba análogo proceso. Primero un irónico actuar a sus espaldas que se delataba en tenues y espaciados chicheos, una carcajada contenida o un simbólico tocar madera en su presencia que tenía más bien una raíz de concesión a la galería, sensacional y espectacular, que íntimamente supersticioso. [...] Él sabía que con el correr del tiempo llegaría, ineluctablemente, la segunda etapa, en la cual este proceder velado se destaparía en una clara ofensiva. [...] Sebastián soportaba las pullas con una frágil sonrisa y de sus amarguras internas sólo él tenía conciencia. A sus compañeros les parecía que aquel manojito inarmónico de músculos y huesos no tenía razón de sufrir.⁴⁵

Il più duro di tutti i compagni è certamente Emeterio, al quale non mancano occasioni, ad esempio, per sottolineare la bassa statura del nuovo arrivato: “–Para

⁴⁵ DELIBES, *Aún es de día*, cit., p. 66. Indicativa la riflessione che Sebastián fa in merito alle burle compiute dagli uomini a danno di altri quando sono in compagnia delle loro donne: “(Sebastián, con muy fino instinto, detestaba más que ninguna la cuchufleta del hombre acompañado de mujeres. En estos casos el varón se consideraba obligado a hacer gala de su ingenio ante el otro sexo, sin reparar en la inclemencia de la vejación. Los hombres eran hombres crueles, bárbaros casi, pero con una crueldad más espontánea y desprovista de maldad que la de los hombres acompañados de mujeres. Éstos eran especialmente mortificantes; incisivos, con una sutileza que sólo puede darla la vanidad del sexo ante la admiración incondicional del sexo opuesto)”, *ivi*, p. 170.

hablar conmigo póngase usted de pie— decía con frecuencia, adoptando una grotesca actitud de superioridad, a Sebastián”⁴⁶; “—Que te diviertas con tu cura y dile antes a gritos que estás allí, no sea que te pise sin darse cuenta”⁴⁷; o ricorrendo a sarcastiche e irritanti battute che provocano però vigorose risate collettive: “—Era tan pequeño, tan pequeño, que la cabeza le olía a pies. Sebastián inventaba un quehacer para hacerse el desentendido. Pero las carcajadas retumbaban en todas partes y él se veía obligado a responder a la burla con una fría sonrisa de conformidad; se veía forzado a aplaudir su propio desgarramiento”.⁴⁸ In questa, come in altre situazioni, l’ironia riduce la tensione: la comicità implicita in alcune scene o presente nelle parole che gli altri rivolgono al protagonista, apparentemente lo colpisce, ma al tempo stesso gli permette di mettere in atto una serie di strategie difensive che lo preservano da una sconfitta insanabile.

L’ambito familiare non è però da meno; la madre Aurelia si rivolge frequentemente a lui in termini offensivi e non lo sostiene nelle sue ambizioni professionali, rimarcando piuttosto la già precaria considerazione che egli ha di se stesso: “Tú no vales para estarte detrás de un mostrador en un comercio elegante. Eres muy poca cosa, Sebastián; muy poca cosa —recalcó—. Tienes muy mal porte, ¿comprendes?”⁴⁹ E Aurelia raggiunge l’abisso quando, accettando del denaro dalla madre di Aurora (la figlia di don Sixto, la quale, dopo essere rimasta incinta con un altro uomo, finge di innamorarsi di Sebastián, ancora ignaro della situazione, e lo spinge a sposarla), si accorda sui termini del matrimonio tra questa e il protagonista, ingannando definitivamente i sentimenti del figlio. Pur tuttavia, Sebastián si convince della propria superiorità morale e, tra tanta meschinità e ipocrisia, pur essendo venuto a conoscenza della verità, decide che sposerà Aurora. L’immagine che ne esce della coppia è straordinariamente grottesca, ma divertente, come precisa d’altronde lo stesso narratore:

[...] aquellos amores suyos con la Aurora eran extravagantes y atrocemente ridículos. Ridículo él, en su detestable conformación; ridícula ella en sí misma, en sus pretensiones, en sus desvergonzadas aventuras, en su prurito de recoger velas

⁴⁶ *Ivi*, p. 67.

⁴⁷ *Ivi*, p. 233.

⁴⁸ *Ivi*, p. 67.

⁴⁹ *Ivi*, p. 18.

ahora y enmendar definitivamente sus malos pasos. E inefablemente ridícula y grotesca la pareja, la confluencia de ella y él en su común aspiración, burda, ramplona y carnal, de formar un día un solo cuerpo.

A cada paso crecía su vergüenza y su estupor. Ahondaba Sebastián en su risible corporeidad y se enfurecía contra ella, contra sí mismo, contra la torpeza de su padre, pequeño y deforme como él, empeñado en depositar su nefasta semilla en el interior de una mujer zafia, primitiva e ineducada.⁵⁰

È però un'altra la figura femminile importante nel romanzo e che funge, anch'essa, da pretesto per mettere in ridicolo il protagonista, per mostrarne, con comica evidenza, i limiti e le ingenuità. Irene è una giovane benestante del paese e affezionata cliente del negozio di tessuti in cui lavora Sebastián. I vari dipendenti fanno a gara per servirla, ma nel contempo spendono commenti triviali e inopportuni su di lei; Sebastián, invece, si innamora all'istante e vede nella ragazza quasi una creatura angelica, una "alma pura" come lo è lui, in definitiva.⁵¹ L'immagine che di Irene egli si costruisce non ha nulla di concreto e di oggettivamente plausibile, tutt'altro; piuttosto, l'idealizzazione che ne deriva lo aiuta a ridimensionare la prepotenza dei propri istinti sessuali, che fino a questo momento è riuscito a esprimere solo in fugaci e inverosimili "rapporti" con un manichino rinchiuso nel retrobottega del negozio. La sequenza, di un erotismo ai limiti del paradossale, viene parzialmente epurata dalla censura franchista, ma ripristinata nell'edizione del romanzo dal quale citiamo:

[...] le llamó la atención un maniquí femenino, tirado en un rincón, desnudo y desamparado como una mujer pública. A Sebastián le conmovió su desamparo; y quizá más que su desamparo, la rotundidad explosiva de sus curvas, turgentes y apretadas. *[Y comenzó a galoparle el corazón con una energía absurda e inusitada, conforme daba pasos hacia el maniquí. [...] El viejo maniquí, antiguo y polvoriento, hipnotizaba a Sebastián, «Una mujer que no hable, ni sienta, ni piense; he ahí mi ideal», se dijo, y acarició con un frenesí loco, sensual, las curvas llenas de serrín. Luego tomó el peiele por los hombros y besó sus rojos y muertos labios con ardor volcánico, ansiando transmitirle un poco de la efervescencia de*

⁵⁰ *Ivi*, pp. 136–137.

⁵¹ Interessante è, in particolare, una sequenza che Delibes inserisce nel romanzo e che sottintende una evidente critica alla morale cattolica; Sebastián si avvicina, a un certo punto, alla figura di un frate, il quale cerca di convincere il ragazzo che «un alma blanca es la suprema satisfacción de un cristiano» (p. 156). Sebastián però, che deve fare quotidianamente i conti con altro genere di figure umane, giunge a un'altra conclusione: "El señor Sixto y su hijo eran cristianos; cristianos eran Emeterio y los mozalbetes que escribían letreros procaces en su portal; cristianos los quintos de su reemplazo y, seguramente, el recluta que sobaba aquella tarde a la marmota y la marmota misma que se dejaba sobar. Al mundo, el alma le importaba un comino. Todos los hombres se bautizaban, pero eso se hacía sin contar para nada con su voluntad. Cuando eran capaces de pensar y discernir, todos, sin excepción, mancillaban su nombre de cristianos", *ivi*, pp. 156–157.

su sangre. Permaneció un rato a su lado, refocilándose, y, al cabo, se incorporó y sintió un inconcreto asco de sí mismo.]]⁵²

La bellezza elegante e raffinata di Irene⁵³ lo rapisce e Sebastián si convince di poterla conquistare, ma non attraverso un'ordinaria e aperta dichiarazione, bensì mettendo in gioco le reciproche anime, poiché “[...] no se elige el cuerpo, como no se eligen los padres; pero para el alma, como para la esposa, siempre hay opción”.⁵⁴ E continua:

Durante muchas noches y días Sebastián había pensado en Irene. [...] Ella era la perfección y él un ser grotesco y risible; ella la luz y él las tinieblas. Mas, de repente, aquella noche había visto mucho más claro. Él, su alma, lo más valioso de su ser, avanzaba por el camino del perfeccionamiento; [...] ¿por qué, Señor, no poder aspirar a Irene cuando su alma había alcanzado un notorio grado de elevación? ¿Qué importaba el cuerpo? [...] Una noche se preguntó cómo habría de hacer para que Irene se percatase del valor de su alma, para que no le pasase inadvertido su fulgor. Y, como siempre, en aquellos días tropezó con la solución casi sin buscarla. Una solución inefable y pueril, inocente [...]: «Los ojos; los ojos son el espejo del alma» [...].⁵⁵

Il suo piano di conquista risulta assolutamente bizzarro: decide che è attraverso lo sguardo che comunicherà alla ragazza la sua passione per lei ed è profondamente – nonché ingenuamente – convinto che l’“esperimento”, a dispetto di tutto, andrà a buon fine:

Sebastián observaba a Irene fijamente, con los ojos muy abiertos, casi desorbitados, empujado por un ansia pueril de que no le pasase inadvertido el menor detalle de su espíritu. Mas ella no parecía darse cuenta de su presencia. [...] A pesar de que la muchacha le sostenía la mirada, Sebastián no cerraba, ni entornaba siquiera, los párpados. Tenía una seguridad grande en su alma y en su sistema de traducción. Al fin, Irene hizo un gracioso mohín, como diciendo: «Decididamente, este chico está loco» [...].

En los días que siguieron Sebastián no dio ni paz ni reposo a la muchacha. Entendía que era preciso un tratamiento iterativo y obstinado, si quería que fuera eficaz. [...] A todas horas Irene se daba de bruces con los ojos dilatados, espantosamente abiertos, de Sebastián. Su insistencia concluyó por turbarla [...].⁵⁶

La tacita sconfitta che il giovane subisce, conferma che per lui non c'è speranza. Delibes è, in ogni caso, sempre abile nel mitigare la tragicità delle situazioni con la propria straordinaria ironia; pur percependo un'atmosfera triste e cupa, le svolte

⁵² *Ivi*, p. 68 (le parti in corsivo sono quelle che la censura aveva inizialmente eliminato).

⁵³ Una dettagliata descrizione della ragazza si incontra nelle pagine 128–129 del romanzo.

⁵⁴ *Ivi*, p. 227.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 251 e 253.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 253–254.

diegetiche che lo scrittore inventa, i termini ai quali ricorre, le locuzioni che inserisce nel testo (l' "alma" y "su sistema de traducción", per esempio), trasformano anche il più avverso destino in coincidenze fortuite, ma non così annichilenti. È anche vero che, rispetto a *La sombra del ciprés ...*, l'accento satirico risulta indubbiamente più marcato e penetrante, se si considera il fatto che a narrare gli eventi non è più la prima persona (come era il caso di Pedro), ma la terza persona del narratore onnisciente; in questo senso, i toni discorsivi, talvolta indubbiamente maligni, trovano giustificazione nel fatto che a pronunciarli è una voce che si situa fuori dalla storia narrata.

Con un'intenzionalità chiaramente sarcastica si muovono, invece, le considerazioni attorno a don Sixto, padre di Aurora ed ex titolare di Sebastián; eloquente, come sempre, la sua presentazione fisica e comportamentale: "[...] aquel hombre tremendo, coloradote, que hedía profundamente a patata y a pimentón⁵⁷"; Sebastián non sopporta di lui soprattutto la sfrontata disonestà nei confronti dei propri clienti: "Le repugnaba su inmoralidad, aquella su manera de entender el negocio, estrujando el hambre del prójimo".⁵⁸ Don Sixto è, in definitiva, il prototipo di un'intera classe, quella che non ebbe scrupoli nello speculare sulla povertà della gente subito dopo la conclusione della guerra (tanto quella civile spagnola quanto quella mondiale⁵⁹); il bersaglio che Delibes vuole colpire è il materialismo borghese ("Hay veces que juntándose un pobre y un rico pueden salir dos ricos. Otras salen dos pobres [...]"⁶⁰, sostiene Aurora), l'ipocrisia umana, incarnata nella losca figura di Sixto; a Sebastián

Le revolvía su muletilla de que veinticinco gramos escatimados en cada ración a nadie mastaba y a él le hacían mucho bien. Con esto y el enigmático sótano, atestado de mercancías intervenidas, el señor Sixto había amasado sus buenas pesetillas. Edificó la casita de encima de la tienda con los beneficios de los tres años de guerra, y ahora, tras la escasez y el desequilibrio económico ocasionados por la conflagración mundial, posiblemente estaría en condiciones de construir un rascacielos.⁶¹

⁵⁷ *Ivi*, p. 20.

⁵⁸ *Ivi*, p. 20.

⁵⁹ Il riferimento alla situazione sociale ed economica durante la "posguerra" si ritrova in varie parti del romanzo, in particolare alle pp. 90, 99, 116 e 229.

⁶⁰ DELIBES, *Aún es de día*, cit., p. 76.

⁶¹ *Ivi*, p. 20.

Un vizio di famiglia, pare, tanto che del figlio di don Sixto emerge un identico ritratto (identico, e non casuale, anche il nome): “A veces, Sebastián oía decir en el barrio que el Sixto era la oveja negra de la familia; pero a él le parecía natural que de una oveja negra se derivase otra oveja negra, incluso más negra que la progenitora”.⁶² La slealtà di don Sixto (padre) arriva, poi, a tal punto che egli accusa apertamente, e in più occasioni, l’insostenibilità di certi abusi, negando ipocritamente un proprio coinvolgimento; ma Delibes inserisce, anche qui, non pochi elementi ironici che fungono da “disturbo” nella conversazione che Sixto ha con il fratello in merito all’argomento:

–¿Has oído algo de esas investigaciones de fortunas surgidas después de la guerra?
–No sé nada; no estoy enterado de nada.
–Sería jugar poco limpio. Las guerras siempre han servido para que unos cuantos mueran y otros tantos vivan mejor que vivían antes. Es una bonita compensación y me parecería absurdo que ahora se pusiesen a investigar las nuevas fortunas como si fuese un fenómeno excepcional. Decididamente, a Franco no le gustamos los ricos.
Sebastián miraba a uno y a otro alternativamente. Recordaba los gramos que el señor Sixto restaba en cada ración y sus procedimientos de especulación con los artículos que escaseaban. Y pensó que ni a Franco ni a él le gustaban los ricos de esa ralea. Sixto hijo tarareaba, siguiendo el compás de la brillante radiogramola, «La bombonera» de *La blanca doble*. El vientre de la anciana gemía frecuentemente [...].⁶³

A interferire sulla comunicazione non sono solo le note de “La blanca doble” (fra l’altro, una *humorada cómico-lírica* di Paradas y Jiménez, del 1947), ma anche le flatulenze della nonna di Aurora, altra sagoma divertente della famiglia; la critica che Delibes solleva contro il prepotente materialismo borghese funziona, nel romanzo, proprio perché assume la forma di un giudizio velato, non apertamente espresso. È sottile, per esempio, l’accusa alla fisionomia di don Sixto, quando Delibes lo costringe a misurarsi con una situazione imbarazzante come quella in cui si descrive l’episodio dello starnuto di Sebastián:

De repente, Sebastián no pudo evitar la inminencia de un estornudo [...].
–¡Atchíss!
–¡Jesús!
Todos se volvieron hacia él. A Sebastián se le antojó que todo estaba perdido.
–Te has resfriado, hijo.
–Un poco, sí, tal vez un poco.

⁶² *Ivi*, p. 118.

⁶³ *Ivi*, p. 164.

Una hebra de jamón le colgaba inoportuna por la barbilla cuando la reunión íntegra pendía de sus palabras y movimientos.

–¡Atchíss!

El colgajo de jamón salió despedido al segundo estornudo y fue a aterrizar sobre la mano achorizada del señor Sixto. Sebastián se arreboló.

–¡Jesús!

El señor Sixto forcejeaba por librarse con disimulo de aquel filamento de carne que dibujaba sobre su mano una graciosa interrogación. Un gato de buena casta vino a liberarlo de su violencia.

–Miauu.⁶⁴

Il disagio invade sinceramente anche Sebastián, ma mentre per quest'ultimo il pubblico non può che provare compassione, per don Sixto sembra quasi un castigo divino che, con molta probabilità, verrà pienamente condiviso anche dal lettore.

C'è un'ulteriore sequenza narrativa che mette in ridicolo il personaggio di don Sixto e che è utile per presentare un altro chiaro esempio di ironia situazionale. La satira che Delibes lancia contro di lui, come abbiamo visto, coinvolge anche altri membri della sua famiglia, tra cui la balzana figura della vecchia anziana, che nel romanzo quasi non parla (“Yo ya no estoy para nada”⁶⁵ è la sola frase che gli si sente pronunciare), ma della cui presenza il lettore ricava evidenti segnali. Elemento cardine della famiglia tradizionale, la nonna viene qui fortemente ridicolizzata e il suo ruolo ne esce completamente rovesciato: “Se saludaron, y a Sebastián le chocó la manera de comportarse de la ancianita, sentada en una mecedora y con una sonrisa estúpida bailando en su boca deshuesada. [...] La vieja se sonrió mostrando, sin vergüenza, sus encías limpias, y eructó fuerte, sin dejar de sonreír”.⁶⁶ Il comico e assurdo pomeriggio che Sebastián è costretto a trascorrere in casa di Aurora, viene temporalmente scandito dai rumori intestinali della vecchia, tra il ribrezzo e l'apparente imperturbabilità dei commensali: “La abuela comía con una celeridad pasmosa, y Sebastián imaginó que debía de tener buche como las aves, ya que resultaba inconcebible que una boca desdentada pudiera triturar los alimentos con aquella premura”.⁶⁷ E ancora: “Entre pregunta y pregunta, la abuela eructaba [...]. Un nuevo y prolongado ruido de tripas, como un gemido humano, brotó de las entrañas de la

⁶⁴ *Ivi*, p. 165.

⁶⁵ *Ivi*, p. 160.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 160–161.

⁶⁷ *Ivi*, p. 165.

viejecita [...]. La abuela se había dormido en la mecedora sin interrumpir su beatífica y deshuesada sonrisa. De vez en vez, sus tripas se contraían ocasionando una especie de aullido, lejano y lastimero”.⁶⁸ Ma il momento più alto di ironia viene raggiunto quando don Sixto deve affrontare, il giorno successivo, l'improvviso malore della madre; ormai convinto che le manchino solo poche ore di vita, con il figlio Sixto tenta di vestirla e di allestire tutto il necessario per l'imminente dipartita:

El señor Sixto y su hijo forcejeaban con la moribunda, pretendiendo embutirla en un fúnebre traje negro. El Sixto parecía disgustarse ante la natural pasividad de la anciana:

–Vamos, abuela, ¡coño!, no sea tan terca. Luego se queda usted rígida y no hay Dios que la vista.

[...]

Alrededor había varias vecinas contemplando indiferentes la lúgubre operación. Al fin, la abuela quedó vestida [...]. Cuando concluyó todos estos preparativos [el señor Sixto] la besó en la frente y se quedó inmóvil, a los pies de la cama, con los brazos cruzados y como diciendo: «Cuando guste, madre; ya puede morirse».⁶⁹

La scena racchiude in sé molto più, in realtà, di una semplice ironia, mentre alcuni momenti sfiorano senza dubbio una grottesca esorcizzazione della morte, accentuata dagli inopportuni e violenti impropri che il figlio rivolge alla madre morente. Il tema della morte, che costituisce una delle costanti della narrativa delibiana, subisce un trattamento diverso rispetto agli esiti raggiunti ne *La sombra del ciprés...*: qui l'autore è marcatamente irrisorio, intenzionato a smorzare i toni tragici di un evento umano che è irrimediabilmente reale e irrevocabile.

Su molti altri soggetti si dirige – in questo romanzo, come in altri – l'ironia delibiana; in alcuni tratti essa si avvicina al sarcasmo, in altri è satira leggera o pura comicità. Sarcastico è decisamente il commento di Aurora quando cerca di sedurre Sebastián, il quale ha già realizzato che non prova nessun sincero

⁶⁸ *Ivi*, pp. 160, 163, 168.

⁶⁹ *Ivi*, p. 181. Ironica anche la rappresentazione cromatica dei peccati dell'uomo che Sebastián si immagina subito dopo questa “macabra escena”: “Se figuraba fantásticamente, pero con una precisión extraña, el color de los pecados de los hombres. Ya no era el indistinto polvo de carbón lo único que podía mancillar la albura de un alma. El tono negro correspondía, en la mente de Sebastián, a los pecados contra la fe; el verde, a los pecados de la carne; el rojo, a los de soberbia; el amarillo, a los de gula ... Imaginó que tal vez el ánima de la anciana saliese aureolada de un color amarillento, como el producido por un cólico hepático. Se dio cuenta de que pensaba así acordándose de la merienda de la última tarde, y compelido por una profunda convicción de que la gula y la soberbia eran los pecados característicos de la vejez, como el de la lujuria era el de la juventud”, *ivi*, p. 182.

sentimento nei suoi confronti: “–*Estréchame, aprieta, ¿o es que los hombres tan poca cosa como tú no tenéis instintos?*”⁷⁰; e sarcastica anche l’uscita del prepotente Benjamín, l’amante di Aurora, che, tagliata anch’essa dalla censura, risulta decisamente inopportuna date le circostanze: “–*Si hubiese un nuevo diluvio universal y sobreviviera yo solito con diez mujeres, me comprometería a repoblar el mundo en un par de años*”.⁷¹ Quando Sixto, il fratello di Aurora, decide di affrontarlo per rivendicare l’onore perduto della sorella, questi aggiunge ironicamente: “[...] *yo no puedo dar padre a todos mis hijos. Y lo peor no es eso, lo peor es que a pesar de mis méritos aún ando sin cartilla de familia numerosa*”.⁷²

A una comicità più leggera si ispirano le uscite di Sebastián, Orenca e della madre al cinema, o gli spiritosi spettacoli nella “Plaza del Mercado” del dottor Cubano e della moglie, due indovini dai profili equivoci che si inventano ogni sorta di imbroglio per riuscire a vendere “un unguento prodigioso para cicatrizar heridas”.⁷³ Delibes attacca, in questo modo, la natura frivola e inconsistente dell’uomo, che si lascia trasportare da falsi miti e da passioni smodate, cedendo a puerili eccitazioni: aspetto che emerge nei dialoghi, talvolta divertenti, tra i personaggi, altre volte estendendo la comicità implicita delle scene alle riflessioni del protagonista, come quella relativa al gioco del calcio:

(«Hemos ganado.» A Sebastián le hacía gracia esta frecuente manía de pluralizar el resultado, atribuyendo a la ciudad entera unos goles que habían hecho once muchachos, que vivían mimados y envidiados entre ellos, pero que no eran de la ciudad. En realidad, ni el señor Sixto ni su hijo ganaban nada. Si es caso, perdían su elevada cuota de socios. Los que ganaban –y no sólo goles– eran aquellos once muchachos que componían el equipo representativo de la ciudad, pero que no eran de la ciudad).⁷⁴

Nella sequenza che segue, invece, l’accento ironico, che ricade ancora una volta sulla passione calcistica, pare alludere a una sottile critica al regime di Franco:

⁷⁰ *Ivi*, p. 138. La sequenza non apparve nella prima versione del romanzo perché venne eliminata dalla censura, la quale scartò, in generale, tutti i passaggi marcatamente erotici, tutte le parti in cui si ventilava un possibile sovvertimento dei valori tradizionali e, naturalmente, i commenti negativamente espliciti nei confronti del regime dittatoriale e della Chiesa.

⁷¹ *Ivi*, p. 263.

⁷² *Ivi*, p. 264.

⁷³ *Ivi*, p. 40.

⁷⁴ *Ivi*, p. 159.

[...] los futbolistas de su ciudad habían hecho un gol, y [Sebastián] se preguntó en qué otro lugar del globo existiría una fuerza semejante, capaz de aunar en un segundo el aullido de diez mil gargantas. En su fuero interno agradeció a la Providencia el que los hombres hubiesen inventado el balón redondo para esfogarse. De otro modo, ¿qué hubiera sido de él y de los seres como él? Porque los hombres precisaban de un algo concreto para soltar sus instintos de fieras, para desalojar de sus almas ese absurdo y rojo rencor, provisionalmente represado por la fuerza de una autoridad. Allí podían liberarse, pateando un balón hasta reventarlo o bramando por los fueros de un equipo favorito.⁷⁵

La natura dell'uomo viene spesso messa sotto accusa anche in altre occasioni, come nei passaggi seguenti, in cui la critica al *machismo* risulta particolarmente efficace:

Los hombres eran [...] unos animales primarios y feroces que actuaban siempre – injusta e irracionalmente, por supuesto– en virtud de una concatenación de causas sólo comprensibles para las inteligencias más sutiles y despiertas. Acudían al fútbol para desahogarse de la opresión y los malos ratos de la oficina o el taller; más tarde, en el hogar, se liberaban de las contrariedades del fútbol insultando y golpeando a sus mujeres sin causa justificada, y, los lunes, pagaban en la oficina o el taller, con su ceño adusto y su escasa laboriosidad, los malos ratos domésticos. Era un círculo vicioso que iba contra su propia consideración de seres racionales y contra sus propios intereses. Pero la vida era así [...].⁷⁶

Anche le convenzioni legate alla vita dell'uomo assumono, per Sebastián – e per Delibes nella fattispecie – una connotazione decisamente ironica:

Él estaba habituado a ver que los hombres apuestos o inteligentes se casaban con las muchachas más agraciadas y distinguidas en todas las esferas sociales y que los imperfectos o incompletos matrimoniaban con las mujeres incompletas e imperfectas. Esto debería ser así desde que el mundo fue mundo y respondía a un elemental principio de lógica social.⁷⁷

O ancora:

Los hombres guapos, o ricos, o inteligentes, se casaban siempre con las mujeres más hermosas. Los feos, pobres y hueros no tenían mucho donde escoger. Por más que ahora las estadísticas ... Pero él no era guapo, ni rico, ni inteligente ... ni podía poner su esperanza en las estadísticas. Las mujeres preferirían siempre quedarse solteras a casarse con él. Contra todas las estadísticas.⁷⁸

⁷⁵ *Ivi*, p. 151.

⁷⁶ *Ivi*, p. 145.

⁷⁷ *Ivi*, p. 147.

⁷⁸ *Ivi*, p. 269.

L'ironia presente nel romanzo si manifesta spesso anche a livello linguistico: ne sono un esempio le espressioni “balanza mágica”⁷⁹, quando il narratore si riferisce alla bilancia sulla quale don Sixto pesa, ingannando, la merce per i propri clienti; o la “casa muy ratonera”⁸⁰, quando Sebastián describe la fisionomia del proprio appartamento; i rumori corporei della nonna di Aurelia si riferiscono al suo “intestino sonoro”⁸¹, mentre numerosi sono gli effetti ironici derivanti dalle frequenti ripetizioni: Benjamín è sempre “el joven del terno marrón y la bufanda amarilla”⁸²; la vecchia anziana reitera, ossessivamente, “yo ya no estoy para nada”⁸³, mentre don Suárez, quando si rivolge ai propri dipendenti, chiude la conversazione con un tassativo “anótelo bien”.⁸⁴ Non poche anche le similitudini, alcune di esse squisite e mordaci: gli occhiali di Aurora sono “cristales como culos de vaso”⁸⁵, mentre Aurelia, la madre di Sebastián, emette spesso “un ruidoso churrito de aire por lo intersticios de los dientes para purificarlos de elementos nocivos. Y el sonido que producía entonces era semejante al de un rruiseñor joven que aún no ha aprendido a cantar”.⁸⁶ Così describe Delibes il dinamismo delle feste domenicali: “Ninguna boca permanecía inactiva en la jornada mañanera de los domingos. Era como si la vitalidad avasalladora del barrio rompiese sus diques de contención, periódicamente, una vez por semana”⁸⁷, o il proprio stato d'animo quando rompe il fidanzamento con Aurora, sostenendo che “[...] lo echaba de menos lo mismo que a una muela perdida cuando la punta de la lengua, en su minuciosa exploración por las dos bandas de la boca, topaba con el hueco inusitado de la fosa recién abierta”⁸⁸; ancora più forte la reazione del protagonista dopo aver saputo che Irene sta per sposarsi con un altro uomo: “El mundo se le venía abajo. Era como si penosamente hubiese logrado levantar un edificio con las propias manos y le dijesen de súbito: «Es inútil; todo eso hay que tirarlo; aquí no se puede

⁷⁹ *Ivi*, p. 32.

⁸⁰ *Ivi*, p. 58.

⁸¹ *Ivi*, p. 173.

⁸² *Ivi*, p. 105.

⁸³ *Ivi*, p. 160.

⁸⁴ *Ivi*, p. 276.

⁸⁵ *Ivi*, p. 54.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 55–56.

⁸⁷ *Ivi*, p. 142.

⁸⁸ *Ivi*, p. 196.

edificar»⁸⁹; mentre toni decisamente amari emergono dal paragone che Sebastián fa in merito alla propria persona e alla figura di Irene: “Las margaritas no eran para los puercos y el puerco nada conseguiría más que evocar a todas horas su empeño frustrado y su impotencia evidente guardando un pétalo como si fuese un tesoro”.⁹⁰

Ci pare, dunque, che l’ironia entri a pieno titolo anche in questo romanzo come è già successo in *La sombra del ciprés...:* si tratta di un’ironia raffinata, che tende generalmente alla critica e al biasimo, sempre velati e accuratamente occultati dietro una prosa elegante ed efficace. L’intento è quello di coniugare il potere dell’arte con una forma di possibile intervento sociale, che a Delibes sta comunque sempre a cuore. Talvolta, però, la presenza di elementi comici serve solo per potenziare il piacere della lettura, per far in modo che il pubblico, semplicemente e briosamente, possa anche ridere della storia deprimente e solitaria di un “poveraccio” come lo è Sebastián Ferrón.

III.1.3. *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953)⁹¹

Tra il 1949 e il 1953, data in cui Delibes pubblica *Mi idolatrado hijo Sisí*, esce un altro importante romanzo, *El camino*, che rappresenta una svolta decisiva nel percorso narrativo dello scrittore. Rinviamo però l’analisi di quest’opera al capitolo che dedicheremo all’ironia infantile; da un punto di vista tematico, infatti, *Mi idolatrado hijo Sisí* può essere considerato come una logica continuazione dei toni tragici e cinici che abbiamo già incontrato nei primi due testi. I risvolti umoristici sono, in questo testo, certamente più numerosi rispetto ai precedenti,

⁸⁹ *Ivi*, p. 268.

⁹⁰ *Ivi*, p. 290.

⁹¹ In relazione a questo romanzo si vedano i seguenti lavori: Carlota CANNON, *Los personajes secundarios en ‘Mi idolatrado hijo Sisí’*, in *Explicación de textos literarios*, vol. II, Sacramento, USA, 1973, pp. 27–31; José Luis CANO, *Miguel Delibes: ‘Mi idolatrado hijo Sisí’*, in “Ínsula”, 97, 1954, p. 6; Agustín CUADRADO GUTIÉRREZ, *‘Mi idolatrado hijo Sisí’: una relectura socioespacial de la novela urbana de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 27–46; Vanda DURANTE, *Ingannevoli sogni di laboratorio. La pubblicità di preparati galenici in ‘San Camilo 1936’ e ‘Mi idolatrado hijo Sisí’*, in *Recerca, Research, Recherche*, Università degli Studi di Lecce. Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, 5, 1999, pp. 187–205; Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO, rec. a *Mi idolatrado hijo Sisí*, in “Diario ABC”, 20 dicembre 1953; Federico Carlos SÁINZ DE ROBLES, *Miguel Delibes: ‘Mi idolatrado hijo Sisí’*, in “Panorama Literario”, vol. 20, col. “El Grifón”, 1954, pp. 97–100.

ma la critica ad alcuni *cliché* sociali emerge in molte occasioni, sia attraverso la satira diretta contro il protagonista, sia a livello situazionale, quando lo scrittore intende conferire alla storia un particolare sviluppo, spesso in contraddizione con quelle che possono essere le aspettative del lettore.

Protagonista è Cecilio Rubes, un “colosal burgués”, come lo definisce il narratore, commerciante in attrezzature igienico-sanitarie e con una situazione economica stabile e dignitosa, che gli permette di condurre un’agiata vita di piaceri. Ciò di cui è privo, però, è la solidità morale ed etica: Cecilio ha trentasette anni, è sposato con Adela, ma la sua relazione matrimoniale non è sostenuta da sinceri sentimenti; Cecilio, infatti, è il prototipo del dominatore maschile, che non lascia spazio alle decisioni della moglie e che la tratta con freddezza e schiva indifferenza. Gli manca, inoltre, anche di essere padre, condizione che ha sempre ritenuto di secondaria importanza, fino a quando, un giorno, la moglie gli comunica di essere incinta. La notizia naturalmente lo sconvolge, ma, influenzato dalle parole del suo contabile Valentín (il quale, al contrario di lui, ha una famiglia numerosa), comincia ad accettare il fatto e a convertirlo in una delle sue principali ossessioni quotidiane. L’egoismo che lo contraddistingue viene, di riflesso, proiettato anche sul figlio (“Su hijo le brindaba la posibilidad de estirar su egoísmo, de prolongarlo a una nueva generación”⁹²): Sisí – così si chiama – non ha necessità di essere educato al risparmio perché può contare già su una rassicurante solidità economica:

La educación debe ser más estrecha y severa cuanto más pobre se sea. [...] Si uno tiene diez y otro cinco, el de diez debe ser educado para diez y el de cinco para cinco. Mi hijo podrá tener siempre lo que desee y no hay por qué privarle de ninguna satisfacción. Bien, si educarle es reventarle y mortificarle, no voy a educar a mi hijo, eso es lo que quiero decir.⁹³

Il bimbo viene ricoperto di regali, vengono soddisfatte tutte le sue richieste, assecondati tutti i suoi capricci. Quando diventa adolescente, il suo futuro risulta segnato: il profilo morale è come quello del padre, prepotente e menefreghista, disattento nei confronti dei problemi altrui, concentrato solo sullo scrupoloso soddisfacimento dei propri bisogni. Sisí viene iniziato, precocemente, al piacere

⁹² DELIBES, *Mi idolatrado hijo Sisí*, cit., p. 93.

⁹³ *Ivi*, p. 119.

del sesso, dall'amico Ventura Amo, mentre quando scoppia la guerra civile parte per il fronte, ma non senza che il padre abbia preventivamente provveduto a garantirgli tutte le possibili protezioni. Ironicamente, però, Sisí muore, e Cecilio, che ormai aveva fatto del figlio la propria ragione di vita, non sopporta il tragico destino e si suicida, buttandosi, prosaicamente, da un balcone.

La storia di Cecilio Rubes inizia, in un certo senso, proprio perché è l'ironia del destino a dare una precisa svolta alla propria esistenza: come abbiamo anticipato, il protagonista si contraddistingue per la sua arroganza e per il suo marcato egoismo, condizione che non gli consente di vedersi nel ruolo di padre: “[...] no le gustaban los niños. Entendía que de todos los martirios conocidos, soportar a un niño era el más metódico y refinado”⁹⁴; e quando Valentín afferma che “el hombre exige una prolongación”⁹⁵ e suggerisce, al proprio titolare, di provare ad avere dei figli, Rubes ironicamente conclude: “Un hijo –pensó–. ¿Es que este hombre me quiere mal porque simpatiza con los proletarios rusos?”⁹⁶ E a questo punto entra, a pieno titolo, anche l'ironia della situazione: la sera della vigilia di Natale, Cecilio rientra in casa e la moglie gli annuncia la gravidanza: “Los ojos de Cecilio se agrandaron; parecían dos bocas con sendos huevos dentro. Miró a su esposa como la primera vez que vio un escorpión”.⁹⁷ La verità è che il matrimonio ha esaurito ogni passata attrazione: “Admitía la inmediata presencia de Adela como un mal necesario”⁹⁸; o ancora: “Hacía meses que Adela no despertaba en él el apetito de otros tiempos. No obstante [...] Adela seguía siendo para él el remedio de una necesidad. A veces, Adela le trastornaba en grado sumo, de manera insospechada, pero Cecilio Rubes se confesaba, entonces, que también un famélico podría trastornarse a la vista de un pedazo de pan”.⁹⁹ Cecilio non ama più la moglie, tanto che tiene in piedi, con assoluta naturalezza, una relazione extraconiugale con la frivola Paulina, che si fa mantenere da lui in un bellissimo

⁹⁴ *Ivi*, p. 16. Ironica, a nostro avviso, è anche la dedica che Delibes antepone al romanzo, una sorta di presa in giro per Cecilio e un eloquente monito ai lettori: “A mi hermanos Adolfo, Concha, José Ramón, Federico, María Luisa, Manuel y Ana María, en la confianza de que –como un día me dijiste, querido José Echánove– ocho hermano unidos pueden conquistar el mundo”. Segue la citazione biblica: “Creced, multiplicaos y henchid la tierra”.

⁹⁵ *Ivi*, p. 17.

⁹⁶ *Ivi*, p. 17.

⁹⁷ *Ivi*, p. 36.

⁹⁸ *Ivi*, p. 22.

⁹⁹ *Ivi*, p. 134.

appartamento in pieno centro a Madrid. Cecilio viene sconvolto dalla notizia della gravidanza, ma non può negare, in un certo senso, che l'idea di poter dare una continuità biologica alla propria stirpe, lo rende particolarmente orgoglioso: “Otro Rubes. Ese apellido no se extinguirá jamás. La ciudad no se concibe sin un Rubes”.¹⁰⁰

Uno dei motivi, dunque, attraverso i quali Delibes costruisce il discorso ironico è proprio la figura del protagonista: si tratta, in genere, di una ironia tagliente, denigrante, atta a porre in ridicolo il personaggio, a prendersi gioco di lui e a metterne in evidenza non solo i difetti, ma anche le marcate contraddizioni. Cecilio si cura, dicevamo, più dell'amante che della moglie, ma l'isolamento nel quale costringe Adela è segnale di evidente e forte incoerenza: “No le agradaba que comprara sola [...]. Tampoco le gustaba que callejearse [...]. Detestaba igualmente que Adela frecuentase las reuniones de sociedad, «porque hay maridos que están hartos de sus mujeres y, en cambio, les apetecen las del prójimo»”.¹⁰¹ Anche i sentimenti per Paulina subiscono la medesima sorte altalenante, animati da esigenze concrete più che da una reale e autentica passione; quando Cecilio le comunica che sta per avere un figlio, la tranquillizza dicendole che “El hecho de tener un hijo no impide que yo te quiera y te visite ... [...]”, ma poi puntualizza a se stesso:

Cecilio Rubes sudaba. No era parditario de sentimentalismos con Paulina. Cecilio Rubes sospechaba que Paulina sin el trajecito ajustado y sin las tentadoras proporciones que ocultaba debajo no tendría un sitio en su corazón. Paulina para él era una distracción. [...] Una Paulina vieja o gorda no le interesaría, por mucho ingenio que derrochase. Por eso sudaba y le costaba envolver la prosaica realidad en un tenue y almibarado halo poético.¹⁰²

Delibes agisce contro Rubes come ha agito, in *Aún es de día*, contro don Sixto, perché la fisionomia di entrambi i personaggi lo spinge a sminuirli e, attraverso parole e situazioni, a ferire le loro discutibili personalità:

Cecilio Rubes era un hombre de treinta y siete años que aparentaba cuarenta y hubiera deseado detenerse en treinta y cinco. En suma, un hombre descentrado por dentro y por fuera. [...] Cecilio Rubes era un hombre instintivo, que se desconocía completamente a sí mismo. En ocasiones desistía de cambiar de actitud, aunque

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 43.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 48.

¹⁰² *Ivi*, p. 87.

previera la conveniencia, por ahorrarse el liviano esfuerzo de romper la inercia. [...] Otras veces, Cecilio Rubes creía ver en sí el prototipo de hombre emprendedor [...]. No obstante, pese a este aparente espíritu contradictorio, Cecilio Rubes guardaba en el último repliegue de su conciencia un alto concepto de sí mismo.¹⁰³

La reiteración del nombre del protagonista è, già a livello formale, un indizio di chiara ironia: per gran parte del capitolo I (e, in certa misura, anche in quelli successivi) i paragrafi iniziano con “Cecilio Rubes ...”, mettendo da subito in chiaro lo spiccato egocentrismo del personaggio; inoltre, i primi dettagli relativi alla sua fisionomia evidenziano da subito la sua incostanza emotiva e la sua inguaribile prepotenza, elementi che giustificano l’articolata satira che Delibes dipinge attorno al personaggio.

Cecilio Rubes ha, in ogni caso, qualcosa in più rispetto a don Sixto: è il protagonista del romanzo (non è, invece, Sisí, come apparentemente suggerisce il titolo), ed è un personaggio completamente negativo, che accoglie in sé tutti i vizi e le debolezze della nascente borghesia: il bersaglio dello scrittore diventa perciò un’intera classe sociale o, se si vuole, una parte di quell’umanità che, nei primi decenni del XX secolo, è presa dall’ansia bellica e dal tormento per le malattie, ma anche dal materialismo incontrollato e da ogni forma di fugace e mediocre divertimento:

El periódico del día 24 de diciembre de 1917 decía: «Amsterdam. –Un telegrama de la frontera anuncia el incendio de las fábricas Krupp. Hay víctimas y daños». «*La guerra*. En el frente italiano se han registrado nuevos combates desde el Piave hasta el Brento [sic.]. Los italianos rechazaron al enemigo causándole pérdidas crueles.» También decía el periódico de la víspera de Navidad de 1917: «En las bronquitis agudas y crónicas y en la dilatación de los bronquios, las Cápsulas Serafón, de guayacol yodoformado y de guayacol eucaliptol yodoformado consiguen la curación, secan los bronquios y hacen desaparecer la fetidez de los esputos». En segunda plana decía el periódico del día 24 de diciembre de 1917. «Hermosee sus senos con Pilules Orientales». Poco más abajo, se leía: «La mejor tintura progresiva es la Flor de Oro. Usando esta privilegiada agua, nunca tendréis canas ni seréis calvos. El cabello abundante y hermoso es el mejor atractivo en una mujer. Usando esta agua se cura la caspa, se evita la caída del cabello, se suaviza, se aumenta y se perfuma». En su página tercera decía el diario del día 24 de diciembre de 1917: «Ayer se puso en escena en el Teatro Bretón, *El Húsar de la Guardia* y *La Famosa*, debutando con esta obra la tiple cómica Pepita Álvarez, que obtuvo una excelente acogida por parte del numeroso y selecto público que llenaba la sala».¹⁰⁴

¹⁰³ *Ivi*, pp. 18, 20, 21.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 31.

Anche in questo caso Delibes non critica apertamente, ma si affida a una serie di *escamotage* che utilizza per raggiungere il proprio obiettivo, ossia rimettere in discussione gli ideali borghesi, con la speranza che il lettore possa comunque intendere ciò che il messaggio apertamente nasconde: gran parte dei capitoli del romanzo si aprono con questi stralci di notizie tratti dal giornale che Cecilio quotidianamente legge e che, pertanto, si riferiscono al contesto storico-culturale del periodo in cui è ambientata la storia. Colpisce non solo l'ironico accostamento di eventi della più diversa natura e importanza, ma anche la pressoché totale attualità di questi fatti, i quali potrebbero essere tranquillamente adattati anche all'epoca contemporanea: quasi nulla, in sostanza, pare essere cambiato, da quel lontano 1917. L'operazione, di per sé non completamente originale¹⁰⁵, serve a Delibes per portare in campo quei contenuti contro i quali si scaglia, senza in realtà metterci mano, presentandoli in maniera oggettiva e affidando alle sorprendenti risposte di Cecilio – che fa parte integrante di quel mondo – l'attribuzione della loro assurda e ingannevole consistenza. Ciò che lo preoccupa di meno, paradossalmente – e ironicamente – è proprio la guerra, che egli “vede” da lontano, dalla neutralità del proprio Paese, e nei confronti della quale non sente alcuna forma di partecipe corresponsabilità:

Cecilio plegó el periódico y se estiró en el lecho. «Bien. Nada nuevo», se dijo. [...] Los sangrientos titulares de la primera página no le causaron la menor impresión. Cecilio Rubes entendía que no tiene mayor importancia lo que se lee en los periódicos que lo que se lee en las novelas. A fin de cuentas, para Cecilio Rubes lo que ocurría a más de mil kilómetros de distancia era casi lo mismo que si no ocurriera. [...] Cecilio Rubes tan sólo se afectaba por aquellos hechos que, en cierto modo, atestasen contra su perfumado baño matinal, su amable tranquilidad interior y su digestión.¹⁰⁶

Ironica, e indubbiamente comica, anche l'osservazione successiva:

¹⁰⁵ Precisa García Domínguez: “[...] quizá uno de los aspectos más llamativos de la novela sea la relación de noticias textuales de prensa (tomadas todas de su propio periódico vallisoletano) con que arranca la mayoría de los capítulos, a fin de situar al lector en el contexto histórico en el que se va desarrollando la historia novelada y la peripecia vital de los protagonistas. Esta fórmula ya la había empleado John Dos Passos en su novela *Manhattan Transfer*, y cuando algún crítico así lo hizo notar –no sin cierta maliciosa intencionalidad–, Miguel Delibes, más asombrado que nadie, buscó a Dos Passos y leyó por primera vez al novelista americano. ¡Una vez más –lo mismo que tras *Las sombra del ciprés...* o *El camino*– volvía a leer al dictado de los críticos!”, GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 303.

¹⁰⁶ DELIBES, *Mi idolatrado hijo Sisí*, cit., p. 32.

Si a Cecilio Rubes se le preguntase cualquier mañana, al despertar: «¿Qué prefiere usted, que perezcan tres mil japoneses en un terremoto o que le brote un grano insignificante en el interior de la nariz?», respondería sin vacilar: «Lo de los japoneses, claro». Suponía Cecilio Rubes que ni los italianos, ni los alemanes, ni los japoneses, ni los rusos, ni los operarios de las fábricas Krupp, ni el propio señor Krupp, ni aun el mismísimo zar, se preocupaban por Cecilio Rubes y que sería idiota y desproporcionado que Cecilio Rubes se fuese a preocupar por ellos.¹⁰⁷

Ma torniamo al profilo del protagonista: borghese non è solo il suo modo di essere e di comportarsi, quanto piuttosto la maniera con cui si rapporta al proprio lavoro. Delibes è, infatti, pungente con lui già quando gli sceglie il mestiere: Cecilio è, come abbiamo detto, commerciante di materiali idraulici e la sua occupazione ha un che di stridente rispetto al valore e al prestigio che egli presuntuosamente attribuisce al proprio modesto lignaggio. La sua professione, inoltre, sembra legarlo a una tradizione che egli ha deciso di seguire più per una forma di connaturata deferenza, che per autentica passione:

Cecilio Rubes era en 1917 un experto comerciante, lo que se dice un agudo hombre de negocios, avalado por una tradición de lustros. De niño, Cecilio Rubes no se sentía atraído por los negocios de su padre; a él le hubiese gustado alterar la tradición familiar, dedicarse a una profesión que exigiera más cerebro y más iniciativa, pero Cecilio Rubes dejó pasar los años decisivos, bien porque Cecilio Rubes no fuese lo que se dice un hombre intuitivo y audaz, bien porque el comercio de materiales higiénicos latiese en la sangre de los Rubes con una fatalidad inexorable.¹⁰⁸

Ecco come si esprime, poi, a inizio del romanzo, quando riflette sulla necessità di incrementare i propri affari, dato che gli spagnoli sembra non siano stati ancora sufficientemente sensibilizzati in merito all'igiene personale: “La gente se bañaba mensualmente en el Círculo o en las Casas de Baños o no se bañaba. Cecilio Rubes se preguntó si el progreso caminaría de siempre con paso tan lento y mesurado; si su porvenir seguiría ligado, como hasta ahora, a una regularmente

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 32. Questo parallelismo tra eventi storici di grande rilevanza e le banalità del quotidiano è spesso utilizzato da Delibes proprio per mettere in evidenza l'im maturità, anche ideologica, del protagonista; quando l'assistente contabile Méndez se ne esce con un commento poco discreto in merito a questioni di lavoro, il narratore chiarisce il punto di vista di Rubes: “Según Cecilio Rubes, el triunfo definitivo de la revolución rusa había revolucionado igualmente muchas cosas en su ciudad y en su establecimiento. Desde hacía tiempo venía advirtiéndolo en los de abajo como un malestar; un efervescente afán por dar la vuelta a las cosas. Cecilio Rubes iba en sus suposiciones demasiado lejos. En realidad era el matrimonio –que le tocaba algo más de cerca que la revolución rusa– lo que le transformó un tanto el temperamento a Méndez [...]”, *ivi*, p. 129.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 13.

periódica venta de retretes”.¹⁰⁹ Associando la figura del protagonista al “retrete”, Delibes ridicolizza il suo personaggio, lo sminuisce e lo mette sullo stesso piano di un oggetto banale e triviale come lo è il wc (per non pensare ad altre possibili significazioni). La vera ossessione di Cecilio, ad ogni modo, è la “bañera”, che ritorna in molte sequenze del romanzo come ulteriore strumento attraverso il quale lo scrittore costruisce le sue stroncature contro il protagonista; la responsabilità di questa costante identificazione con i materiali che Cecilio commercia risiede, in definitiva, nel personaggio stesso, poiché la funzione del narratore è, in fin dei conti, quella di limitarsi a descrivere le manie del protagonista, le sue abitudini quotidiane, che sono ridicole di per sé e che non richiedono, in genere, alcun commento esterno di natura ironica. Cecilio ha un rapporto quasi viscerale con gli oggetti che vende, li contempla e li magnifica, come risulta evidente dalla descrizione minuziosa che egli fa della propria stanza da bagno:

Frente al espejo del cuarto de baño, el rostro de Cecilio Rubes se contrajo en una serie de estudiadas muecas. La luna reflejaba las paredes de la habitación de aseo, la cómoda bañera –dos metros de eslora, uno de manga y setenta y cinco centímetros de puntal–, el higiénico y moderno inodoro con sobrecubierta barnizada, el blanco portapapeles, los relucientes toalleros de cristal, todo tan colocado y pulcro como si jamás hubiera sido utilizado.¹¹⁰

E quando utilizza questo luogo per la cura di se stesso, del proprio corpo, Cecilio va completamente in estasi e l’immagine che di lui scaturisce è clamorosamente ridicola, quasi infantile, perché si discosta in maniera eccessiva da quella che di solito è, per la maggior parte di noi, una normale abitudine quotidiana:

Cecilio Rubes solía dejar en el baño matinal todos los problemas y quebrantos. El agua lo limpiaba por dentro y por fuera. Y era un placer, además, sentirse sumergido, a excepción de la nariz y la redondeada curva del vientre que emergía a la superficie como un islote. Se jabonó con deleite todo el cuerpo y, al concluir, se zambulló de nuevo, chapuzando, en el agua, quedándose inmóvil. «¡Qué placer! –suspiró–. ¡Qué gran placer!». Creía ingenuamente que estas particulares exclamaciones favorecían la difusión de sus bañeras por todas las casas de la ciudad.¹¹¹

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 15.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 33.

¹¹¹ *Ivi*, p. 34.

Che il protagonista si rapporti al proprio mestiere in termini maniacali, irragionevoli e stravaganti, risulta chiaro anche quando paragona le proprie competenze a quelle del medico che visita Adela; Cecilio non rimane soddisfatto di ciò che gli dice il dottor Rouge – scelto dalla moglie perché di nazionalità francese e perché “estaba de moda y la gente decía de él que era capaz de sacar un niño vivo de una mujer muerta”¹¹² –, vorrebbe ricevere maggiori garanzie da lui rispetto alla possibilità di un parto senza ostacoli, ma il medico li congeda in maniera piuttosto sbrigativa: “La *natugaleza* aconseja que los hijos se tengan antes –dijo–. En fin, *espeguemos* que todo se *guesuelva* sin novedad”.¹¹³ E ironica è, anche, la risposta di Cecilio, non solo perché smodatamente pronunciata, intrisa di un linguaggio roboante e assurdo, data la situazione, ma anche perché, qualche attimo dopo, passata la sfuriata del momento, il protagonista non sembra più così fermamente convinto della propria posizione e si chiede fino a che punto debba realmente preoccuparsi di quanto ha sostenuto il dottor Rouge e non debba invece confrontarsi con l’amico – e medico – Tomás:

–Bien. Los has entendido, ¿no? Si a ti te pasase algo, él ha cubierto su responsabilidad de antemano. Bueno. Si no te ocurre nada, él es un excelente doctor que saca los hijos de un vientre pasado como si nada. Está claro, ¿no? De todos modos, los honorarios serán cosas de verse. Bien. ¿Vas entendiendo cómo se elabora un prestigio profesional? Si yo vendo un inodoro y digo: «Usted tiene la mano dura, señor, pero el género es inmejorable», también me cubro, ¿no? Si la cadena se rompe, es la mano dura del cliente; si aguanta, es la calidad del género. Nada de esto es correcto, querida; créeme. –Hizo una pausa–: ¿Por qué no hemos de ver a Tomás? –añadió luego.¹¹⁴

Una particolare irascibilità nel carattere di Cecilio, con la quale Delibes ironicamente gioca, si manifesta quando Mercedes, l’amica di Adela, si pronuncia in merito al possibile sesso del nascituro; i contenuti della sua affermazione sono, nella sostanza, assurdi e privi di fondamento, ma Cecilio non riesce a tollerarli, si difende dal minaccioso pronostico e trova una bizzarra e alternativa via d’uscita:

Mercedes dice que si en el matrimonio domina físicamente la mujer nacen varoncitos y niñas si domina físicamente el hombre. ¡Todo lo contrario de lo que debería ser!

Cecilio Rubes se alteró todo:

¹¹² *Ivi*, p. 61.

¹¹³ *Ivi*, p. 62.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 62.

–¿Es que quiere decir la idiota de Mercedes que si tienes un hijo varón soy ... soy ... soy un lila ... una marica? –voceó.

Adela notó un furioso golpe de sangre en la cara. [...]

En el fondo, estos desahogos de su marido no alarmaban a Adela. Mas ella creía que una mujer de buena cuna debía fingir cierto escándalo. Adela intuía que cuantos mayores desahogos verbales se permitiese Cecilio delante de ella menos necesitaría de sus vicios, de su Club y de sus amigos. Preveía que el día que el hombre se permitiese hablar ante su mujer con la misma libertad que ante sus amigos, los maridos habrían sido ganados definitivamente para el hogar. Cecilio dijo:

–Creo que esas cosas son más que nada cuestión de voluntad. Si tú quieres un hijo debes decirte a cada momento: «Niño, niño, niño; yo quiero un niño». De ese modo, querida, no puede nacer más que un varón. Bien. ¿Qué otra cosa si no puede determinar el sexo?¹¹⁵

Ciò che scatena il riso nel lettore non è certo la sprovedutezza di Adela, che crede ciecamente a quanto le riferisce l'amica, bensì l'esagerata replica del marito. Cecilio è talmente ridicolo in certe situazioni che Delibes lo mette nelle condizioni di reagire agli eventi solo con modalità estreme, palesemente antitetiche tra loro: se qui, infatti, difende con le unghie la propria dignità virile in seno alla famiglia, quando è con l'amante si fa trattare come un essere puerile e immaturo:

Preguntó Paulina: «¿Sabes cómo te llamábamos en el taller?». Se reía. Cecilio Rubes se sintió molesto. Dijo: «¿Es que me llamabais de alguna manera?». Paulina volvió a reír y cuando se reía agitaba su cabello rojo: «Tú eras el gordito», dijo. «¡Ah!» Cecilio Rubes se pasaba insistentemente la mano por el vientre como si quisiera plancharlo. Paulina le besó: «Yo sé que no eres gordo –dijo–. Eres todo un hombre, tú».¹¹⁶

Peggio ancora ciò che gli riservano i suoi dipendenti e gli amici al Club, ossia una totale e inequivocabile indifferenza, che lo fa sembrare un essere ancora più stupido; quando rientra al lavoro dopo la nascita del figlio, Valentín fa finta di nulla e l'entusiasmo con il quale lo accoglie non ha nulla a che vedere con la sua nuova condizione di padre, bensì, di nuovo, con la "bañera": "A Valentín lo encontró nervioso. [...] –Estuvo aquí el capataz de las obras de la Plaza, señor Rubes. [...] ¡Al fin instalarán las bañeras [...]! Las bañeras, señor Rubes. Esto puede ser el principio".¹¹⁷ Al Club la reazione è ancora più deprimente:

¹¹⁵ *Ivi*, p. 59.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 39.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 81.

En el rincón había otra tertulia y Cecilio Rubes se dirigió hacia ella. A sus propios ojos, su personalidad iba quedando ridículamente pequeña. Se desplomó en un sillón y el teniente coronel López dijo: «¿Qué hay, Rubes?», pero sin el menor deseo de saber lo que había; apenas le miró. [...] Le molestaban, hoy, las lucubraciones políticas de sus amigos; las encontraba grandilocuentes y vacuas. Le dolía la indiferencia de su grupo, el hecho de que su problema familiar quedara tan oscuramente relegado.¹¹⁸

Adela, la moglie, è feroce con lui durante il momento del parto, e ancora una volta l'immagine di Cecilio ne esce volutamente minimizzata: “Oyó la voz alterada de Adela: [...] ¡Mi marido no viene porque es un gallina!”¹¹⁹, mentre Cecilio, che maldestramente cerca di consolare la moglie, si appella alla benevolenza caritatevole di un Dio che è quasi uno sconosciuto per lui: “«¡Oh, Dios mío, Dios mío!»», se dijo Cecilio. Era la primera vez que se acordaba de Dios desde la muerte de su padre. Entendía, cuando pensaba en ello, que sería egoísta por su parte molestar a Dios con peticiones cuando él tenía de todo y había muchos que no tenían nada. Era mejor así, ya que Dios debía de estar a diario muy atareado”.¹²⁰

Ulteriori casi di ironia linguistica emergono frequentemente nel testo: quando Cecilio si rapporta alla moglie incinta, il narratore sostiene che egli “Cuidaba a Adela como depósito de su hijo”¹²¹; poche pagine dopo ribadisce che “Cecilio cuidaba de Adela como de un recipiente frágil que contuviera un líquido precioso”.¹²² Molte ripetizioni assolvono una medesima funzione ironica; nella sequenza in cui si descrive la sala del Cinema Ideal, il narratore critica la negligenza dei gestori, i quali resistono, impassibili, ai contraccolpi dell'inondazione del 1925:

[...] la ciudad contaba con un cinematógrafo nuevo desde 1923 y era un hermoso local modernizado, sin palcos, galería, ni paraíso, alto de techo, con una luminosidad anaranjada que procedía de unas bombillas anaranjadas que, a su vez, constituían el núcleo de unas flores en relieve anaranjadas también, distribuidas profusamente por los muros y techos del amplio recinto. No importaba que el

¹¹⁸ *Ivi*, p. 84.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 69.

¹²⁰ *Ivi*, p. 73. Cecilio si dimostra vile anche per quanto concerne le questioni religiose, come dimostra la seguente sequenza: “«¿Tendrá razón Unamuno –pensó– cuando dice que el cristianismo ensombrece la vida e veda los placeres?» Estuvo a punto de cortarse al denegar nuevamente con la cabeza. Cecilio Rubes no era hombre de arraigada fe; era hombre de misa de una los domingos y tres ayunos anuales a regañadientes, pero el último plano de su alma guardaba un asomo de respeto por las instituciones religiosas. Un inconcreto temor hacia las penas del infierno alicortaba sus ligerezas, sus más audaces determinaciones”, *ivi*, pp. 33–34.

¹²¹ *Ivi*, p. 55.

¹²² *Ivi*, p. 58.

temporal de la tarde anterior, por su intensidad y duración, abriese varias vías de agua en la estructura del edificio y que los relieves de flores escurriesen, dibujando, sobre las agrisadas paredes, unos caprichosos churretes color naranja. Eso no importaba para que el Ideal Cinema abriese sus taquillas el 21 de abril del 1925, y anunciase los tres nuevos episodios de *La hija indómita*.¹²³

Adela, invece, con la quale “los temas de conversación [...] eran muy cortos y limitados”¹²⁴, poichè “no era aguda; ni inteligente”¹²⁵, dimostra la propria semplicità razionale ritornando spesso su questioni già note, come quella che riguarda l’educazione del figlio: “Luisito Sendín ya lee de corrido y escribe y suma y resta y multiplica. Elisita Sendín tiene sólo cinco años y ya deletrea. ¿Qué esperamos para tomar una decisión con este chico, querido?”¹²⁶, e, solo poche pagine dopo: “Luisito Sendín ya lee de corrido y escribe y suma y resta y multiplica, y Elisita Sendín, con sólo cinco años, ya deletrea. ¿Qué esperamos para tomar una decisión con este chico, querido?”¹²⁷ Cecilio, di contro, risponde tacitamente alla moglie con un efficace “Idiota, idiota, idiota”¹²⁸, che ripropone come una sorta di cantilena nervosa e irriverente.

Le nostre osservazioni portano dunque ad alcune fondamentali conclusioni: *Mi idolatrado hijo Sisí* è un romanzo in cui l’ironia è certamente una costante, ma è soprattutto unidirezionale; Delibes presenta anche qui la propria satira, ma si concentra essenzialmente sulla figura del protagonista, eloquente rappresentante di quella borghesia che egli intende smascherare e criticare. I contenuti sono spesso seri, le argomentazioni non darebbero adito a particolari risate, se non venissero presentate, come fa l’autore, attraverso la lente dell’ironia, che tutto ridimensiona, ma che di certo non scagiona il discutibile profilo del protagonista.

Nel romanzo sono pochi i momenti davvero comici (uno, forse, è quello che ritrae la divertente figura di Jacoba, la balia di Sisí¹²⁹), e nel complesso rimane

¹²³ *Ivi*, pp. 128–129.

¹²⁴ *Ivi*, p. 22.

¹²⁵ *Ivi*, p. 45.

¹²⁶ *Ivi*, p. 134.

¹²⁷ *Ivi*, p. 137.

¹²⁸ *Ivi*, p. 153.

¹²⁹ Ad un certo punto del romanzo, Adela non riesce più ad allattare il figlio e si rende necessaria la ricerca di una nutrice; la descrizione che il narratore fa della donna è decisamente comica e non nasconde, a nostro avviso, nessun’altra particolare significazione: “Al día siguiente [...] llegó Jacoba. Era una mujer opulenta y maciza, de bondadosa sonrisa y pocas palabras. Hizo una breve demostración en el patio, apuntando a la cara de una de sus compañeras y dibujando en el suelo,

costante la volontà di Delibes nel presentare un doppio livello della realtà: quello vissuto da Cecilio e quello del narratore. Nella sovrapposizione di questi due mondi, il pubblico è chiamato a capire e a ristrutturare il messaggio, dietro il quale non può nascondersi altro se non un sarcastico e definitivo giudizio: “El humor es cruel, como el de unos colegiales que amontonan sobre un compañero todo el veneno de su humor nocivo”.¹³⁰

III.1.4. *La hoja roja* (1959)¹³¹

La stesura de *La hoja roja* prende forma, verso la fine degli anni Sessanta, da una collaborazione di Delibes con la Fundación March di Madrid:

Esta beca fue una ayuda generosa que yo, [...] solicité para hacer un viaje por los países bálticos (interesado por entonces, que explicaba Historia del Comercio, por la actividad de la Hansa Teutónica) y consignar mis impresiones sobre los establecimientos principales de aquella famosa agrupación. Pero sucedió un hecho inesperado. [...] el padre Félix García [...] me sugirió la posibilidad de cambiar el destino de la beca: Digo, Delibes, que por qué en lugar de un libro de viajes no nos escribe usted una novela.¹³²

Ciò che viene chiesto a Delibes è di scrivere il romanzo in tempi ragionevoli, risultato che riesce a conseguire, nonostante il suo quotidiano impegno a “El Norte de Castilla” e la sua attività di docente; la pubblicazione avviene dopo un anno di lavoro, nel 1959, pur con qualche perplessità riguardo al titolo espressa dall’editore Josep Vergés: “El título *La hoja roja* es difícil y no convida a pedir el libro. Prueba de pronunciarlo dos o tres veces seguidas. Conservando la idea, que

con el chorrillo de leche, unos jeroglíficos indescifrables. Ella dijo: «Dice: ¡Viva Santiago Apóstol!»”, *ivi*, p. 97. C’è, poi, un’altra sequenza in cui Delibes spende un ulteriore commento ironico sul seno femminile, questa volta quello di sua moglie che, nonostante la gravidanza, non accenna a subire alcuna trasformazione: “Le constaba a Cecilio Rubes que el pecho de su mujer no precisaba de mayor desarrollo. Le constaba, no menos, que los pechos femeninos perdían de utilidad para el marido justamente lo que ganaban de utilidad para el hijo. (Había en todo esto una relación inversamente proporcional.)”, *ivi*, pp. 89–90.

¹³⁰ HICKEY, *Cinco horas con Miguel Delibes: el hombre y el novelista*, cit., p. 369.

¹³¹ Per quanto concerne gli studi critici relativi a *La hoja roja*, rimandiamo alla bibliografia del presente lavoro. Segnaliamo però in particolare i lavori di: Agustín CUADRADO GUTIÉRREZ, *Memoria, soledad y muerte en ‘La hoja roja’, de Miguel Delibes*, in “Castilla”, 2, 2011, pp. 73–90; Ricardo LLOPESA, *Leer o releer ‘La hoja roja’ de Delibes*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 59–64; Sheryl Lynn POSTMAN, *Reverberaciones literarias en ‘La hoja roja’ de Miguel Delibes*, in “Analecta Malacitana”, XX, 2, 1997, pp. 591–602.

¹³² GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., pp. 337–338.

es en definitiva la explicación del libro, ¿no podrás encontrar otro título?”¹³³; e Delibes replica:

He meditado sobre el título. Sospecho que la dificultad tuya proviene de la cuestión personal que tenéis los catalanes con la «jota». Para un castellano, la cacofonía deliberada no le va mal, incluso puede ser un aliciente. De todos modos, he pensado que *La antesala* o *La sala de espera*, resume también la idea del libro. Dejo, pues, a tu elección, aunque supongo que al cambiar el título habrá que comunicarlo a la censura. Para ésta, en efecto, pasó inadvertida la reticencia que esconden los titulares de los periódicos que la Desi deletrea. Son cuatro pasajes pero suficientes, creo yo, para dar una idea de la época”.¹³⁴

Nella precisazione dello scrittore, pur formulata con il consueto tono ironico, emerge già un'importante premessa: il romanzo si presenta, attraverso la specificità del titolo, in una veste simbolica; dietro l'apparente semplicità della storia tra il vecchio don Eloy e la giovane Desi, i due personaggi principali, c'è ben altro, infatti, rispetto ad una banale e ordinaria relazione affettiva. Ancora una volta, Delibes elabora, attraverso il proprio messaggio narrativo, lineare e sobrio, un tema complesso, quello della solitudine dell'uomo. La storia tra Eloy e Desi ha, di certo, uno sviluppo triste, presenta una realtà deprimente, “quiere llevarnos” – sostiene Francisco Umbral – “ante una evidencia última: el hombre está solo. [...] ¿Y cómo ha tratado Delibes estas realidades sociales, humanas, españolas? Como siempre, con ironía, con burla a veces, con zumba y piedad, con amor”.¹³⁵

L'articolazione diegetica nel romanzo è minima; gli eventi di una certa consistenza sono sostanzialmente due: la morte dell'amico di Eloy, Isaías, e l'incarcerazione del *Picaza*, il fidanzato di Desi. Don Eloy è un vecchio alle soglie della pensione, vedovo, con due figli, il cui slancio affettivo è completamente assente e in parte ricompensato da quello di Desi, la ragazza con la quale vive e che si occupa delle faccende domestiche. Eloy è stato impiegato per anni come operatore ecologico presso il Comune e, in vista del pensionamento, l'Amministrazione organizza una formale cena di congedo; quando si apparta per fumare, Eloy trova, tra le cartine per le sigarette, un foglietto rosso il quale, in Spagna, avvisa il fumatore che la confezione sta per esaurirsi («Quedan cinco

¹³³ DELIBES, VERGÉS, *op.cit.*, p. 178. Cfr. anche le recensioni all'opera di Anna Maria CABALLÉ MASFORROL, *Cartas que son mundos*, in “Memoria”, 1, 2003, pp. 160–161.

¹³⁴ DELIBES, VERGÉS, *op.cit.*, p. 178.

¹³⁵ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 340.

hojas»). Questa banale coincidenza lo destabilizza, tanto che comincia a riflettere sulla propria solitudine, sull'incombenza della morte e sull'inesorabile avanzare dei giorni e delle ore. Il romanzo si può considerare, infatti, come una lunga riflessione ironica sul tempo, che diventa per don Eloy, proprio ora in cui ne dispone relativamente poco, una vera ossessione: “De joven soñó con la jubilación y ahora, de jubilado, soñaba con la juventud. El tiempo le sobraba de todas partes como unas ropas demasiado holgadas e imaginó que tal vez sus paseos vespertinos con Isaías terminarían por ceñir las horas a su medida”.¹³⁶

I toni sono più leggeri rispetto alle opere che abbiamo finora analizzato, ma poco incide il fatto che questo romanzo sia stato scritto in tempi successivi; anzi, la componente ironica negli scritti delibiani si affina e si approfondisce con il tempo, fino a diventare l'elemento distintivo di molte sue opere (basti pensare alla già citata *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*). Tanto Eloy, *el viejo*, quanto Desi, la ragazza, meditano sul valore del tempo a loro concesso e sulla necessità di non sciuparne neanche i più piccoli istanti; Eloy cerca di convincersi, come gli suggerisce il collega Gil, che “Hoy un hombre a los 70 no es un viejo, métaselo en la cabeza, don Eloy. La ley dijo setenta como pudo decir noventa. El retiro es un premio. Hoy un hombre a los setenta no es un viejo. Usted ahora podrá dedicar su tiempo a lo que le plazca; a sacar fotografías, por ejemplo”¹³⁷, mentre il ventesimo compleanno della Desi la spinge ad ammettere a se stessa che “[...] la vejez se inicia con la segunda decena de la vida”.¹³⁸ È una questione che assilla i due personaggi, che li perseguita dall'inizio alla fine del romanzo: pur nella loro antitetica posizione anagrafica, essi percepiscono il loro presente come una sorta di vestibolo temporale e la vita come una “sala de espera”.¹³⁹ Desi attende il coronamento del suo sogno d'amore con il *Picaza* come condizione indispensabile per la propria autoaffermazione; don Eloy, preso a fare i conti con l'avvertenza che gli fornisce simbolicamente la “hoja roja”, evidente allegoria del tempo che fugge, si ritrova a calcolare in maniera minuziosa, oculata e ironica, ciò che gli resta ancora da vivere:

¹³⁶ Miguel DELIBES, *La hoja roja* (1959), Barcelona, Destino, 2010, p. 35.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 13–14.

¹³⁸ *Ivi*, p. 95.

¹³⁹ *Ivi*, p. 225.

El viejo Eloy sabía que el hombre es un animal de corta vida por larga que sea la que se le conceda. Ya de chico hizo unos cálculos y conocía el promedio de vida normal de un hombre: 25.000 días, es decir, poco más de medio millón de horas. Ahora, el viejo Eloy calculaba los días de vida de un hombre que muere a los 75 años y llegó a la conclusión de que rondaban los 27.375, que correspondían a 657.000 horas, o sea 39.420.000 minutos, o sea 2.365.200.000 segundos. Pero considerando que el hombre duerme un promedio de ocho horas diarias, que transcurrían en un estado de muerte provisional, venía a resultar que el hombre que muere a los 75 años había vivido tan sólo 18.250 días, o sea 438.000 horas, o sea 26.280.000 minutos, o sea 1.576.800.000 segundos. Mas si descontaba, como era de ley, los días, las horas, los minutos y los segundos que el hombre pasa en la inopia de la primera infancia, la vida consciente de un hombre que vive 75 años se reducía a 15.695 días, o sea 376.680 horas, o sea 22.600.800 minutos, o sea 1.356.048.000 segundos. Ahondando en su caso concreto, el viejo Eloy llegaba a la conclusión de que viviendo hasta los 75 años, le quedaban por vivir 1.220 días, que correspondían a 29.280 horas, o sea 1.756.800 minutos, o sea 105.408.000 segundos. Muy poca cosa en el mejor de los casos.¹⁴⁰

Il romanzo recupera, spesso, eventi del passato, e i tempi incerti del presente legittimano questo costante percorso a ritroso; un passato che garantisce a Eloy e a Desi un porto sicuro a cui approdare, un riparo a cui tendere, per evadere da un presente passivo e apparentemente inalterabile. L'insistente ripetitività con cui vengono proposti al lettore episodi del vissuto di entrambi i protagonisti, rallenta il trascorrere del tempo e arresta il dinamismo dell'azione, ma crea anche un ritmo narrativo in cui la reiterazione di alcuni eventi va individuata come una delle strategie più efficaci utilizzate nel romanzo ai fini di un'intenzionalità ironica. In questa direzione viaggiano i numerosi aneddoti che Delibes inserisce all'interno della struttura narrativa portante del romanzo: si tratta di storie secondarie (consistenti quelle ricordate da Desi, che funge quasi da raccordo tra i diversi livelli del racconto; ma numerosi sono anche gli aneddoti che il narratore costruisce attorno alle manie di don Eloy¹⁴¹), che non influiscono sull'andamento della trama principale, e che racchiudono in sé elementi chiaramente umoristici, a cui lo scrittore dà spazio per alleggerire il racconto. Molte sequenze riportano episodi vissuti dai vari personaggi, molte altre fungono

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 197.

¹⁴¹ Un esempio è la seguente sequenza: "Poldo Pombo, el sportman, solía decir en determinados raptos de romanticismo: «¿Quién de los cuatro sobrevivirá a los demás?». Por aquellas fechas Poldo Pombo se ejercitaba ya con las poleas gimnásticas del doctor Sandon, recomendadas por las principales celebridades médicas para el desarrollo muscular, y no dudaba que el superviviente sería él. Pero lo que son las cosas, Poldo Pombo, pese a las poleas gimnásticas del doctor Sandon y a sus proezas sobre el biciclo, murió tísico el 8 de febrero de 1929", *ivi*, p. 75.

da spiritosi, talvolta malinconici, quadri satirici sulla vita e sulle abitudini del luogo (una caratteristica che ritroveremo, per esempio, anche nei romanzi *El camino* e *Las ratas*), come quella che ritrae l'ambigua figura di don Jerónimo, il prete del paese:

[...] la Culohueco, el ama, iba diciendo por todas partes que el señor cura, por las noches, lloraba sangre y una vez hasta enseñó a las comadres la funda de la almohada en el lavadero y en realidad estaba manchada de rojo, pero el Picaza, que con los menesteres del canto andaba siempre a la vera del párroco, aclaró que sin quitarle mérito al señor cura él le había visto sangrar por la nariz cada vez que se mangaba un catarro”.¹⁴²

[...] la chica recordaba el año que don Jerónimo, el cura, pretendió actualizar la fiesta de San Roque y congregó, para ello, dos docenas de rapaces en el coro. Las piernecitas de los niños colgaban por entre los barrotos y sus bocas sonreían expectantes. Y les dijo el señor cura tan pronto llegó: «¿Quién es San Roque bendito?». Y las dos docenas de voces atipladas corearon: «¡Oh, San Roque bendito — que el Señor te escogió — para madre de Dios!». Don Jerónimo perdió el control: «¿Pero sabéis lo que estáis diciendo? ¿Quién es Dios Nuestro Señor?». Dijeron a voces las dos docenas de rapaces: «¡San Roque bendito!». Don Jerónimo se encolerizó, empezó a almacenar espuma en las comisuras de la boca y los expulsó del templo. Renunció a festejar a San Roque.¹⁴³

La prima sequenza suggerisce, inoltre, anche un'altra riflessione in merito alle tecniche ironiche utilizzate da Delibes, vale a dire la passione che egli dimostra per i nomignoli più curiosi e diversi: alla domestica di don Jerónimo attribuisce l'espressivo soprannome di “Culohueco”, senza che sia necessario aggiungere altro rispetto alla descrizione fisica o psicologica del personaggio; o alla singolare assonanza nel nome di Poldo Pombo; nella gran parte dei casi, invece, gli altri personaggi vengono spesso introdotti da un'espressione formulare: “Desi, la muchacha”, “el viejo Eloy”, “el señor cura”, ecc.

L'ironia presente in questo testo, accompagnata frequentemente dalle forme dell'umorismo e della comicità proprie di alcune scene, serve non solo per moderare alcuni momenti che risulterebbero eccessivamente tragici, ma anche per porre, come era accaduto in *Aún es de día*, un certa distanza tra il protagonista e il lettore. Il risultato delle strategie ironiche messe in atto da Delibes produce, in ogni caso, un effetto decisamente positivo sui personaggi principali della storia: Eloy e Desi ne escono piacevolmente e simpaticamente ritratti; il loro profilo

¹⁴² *Ivi*, p. 46.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 68–69.

interessa il lettore perché è gradevole e garbato, perché nella personalità di entrambi egli ritrova una spontaneità onesta e un'umanità semplice e leale. Delibes contrappone, in sostanza, due generazioni (l'anziano e la giovane), e svela come sia possibile, ad ogni età, rapportarsi alla vita in termini ironici, anche se i protagonisti sentono di non avere più grandi speranze rispetto alla propria esistenza. Le debolezze e le incertezze di Eloy e Desi vengono ridimensionate dall'autore, presentate sotto una diversa luce, e rese, per questo, più leggere e sopportabili. Per don Eloy le preoccupazioni sono di ordine fisico, soprattutto; per Desi, prevalgono le pene d'amore. Don Eloy, come gran parte dei suoi coetanei, è affetto da una serie di acciacchi che lo rendono, in talune occasioni, ossessivo e noioso, ma anche divertente quando, ad esempio, cerca di curarsi da solo, ricorrendo a rimedi casalinghi; per i problemi di digestione e per le difficoltà respiratorie, invece, escogita tecniche singolari, che suggerisce candidamente anche all'amico Isaías:

[...] a su amigo Isaías, el viejo Eloy le decía que era razonable que el hombre hiciera mejor la digestión de rodillas que de pie porque en aquella postura el estómago permanecía más próximo del centro de la tierra y en consecuencia la gravedad tiraba de los alimentos con más fuerza y que observase la facilidad de digestión de los niños y que por qué creía que los niños hacían la digestión más rápidamente que los adultos. Luego le dijo que observando rigurosamente esta precaución y evacuando el vientre diariamente en el parque, cualquier individuo normalmente constituido podía alcanzar la longevidad. A esto le respondió Isaías que cada cual disponía de sus recursos y que Aguado, sin ir más lejos, se regulaba revisando legajos viejos y que según él era por el polvillo, pero que eso nunca se podía saber. El viejo Eloy se reía de estos remedios y le animaba a que ensayase el suyo y a que probase, asimismo, de subir las escaleras de su casa doblado por la cintura en ángulo recto ya que de este modo el diafragma se desplazaba y podían ascenderse cincuenta y hasta sesenta peldaños sin que los pulmones se fatigasen.¹⁴⁴

Rimedi che, nel loro spicciolo empirismo, risultano, in effetti, inefficaci: “Un día, subiendo así las escaleras, el viejo embistió a don Aurelio, [...], que en ese momento descendía y se sintió turbado [...] y don Aurelio sonrió muy comprensivo y sólo le dijo: «Creí que jugaba usted al toro, don Eloy». Desde

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 107–108. Verso la fine del romanzo don Eloy è ancora preso dalle sue turbe mentali: “En la segunda quincena de febrero el viejo Eloy empezó a notar frecuencia en las micciones y un pasajero escozor y se dijo: «La próstata». Al llegar a cierta edad, ya se sabía: «La próstata o la vida», o sea que él todavía andaba de suerte”, *ivi*, p. 185.

entonces el viejo se detenía en cada tramo para escuchar si alguien bajaba y evitarse un nuevo sofoco”.¹⁴⁵

Le manie di don Eloy, che non necessitano, nella maggior dei casi, di alcun commento ironico da parte del narratore, vengono alle volte presentate anche dal punto di vista di Desi, che vive con lui e che quindi le può conoscere molto da vicino; il risultato è doppiamente ironico, perché se da un lato vengono messe in evidenza le bizzarre abitudini del vecchio (avvicinandolo alle comiche caricature che abbiamo già incontrato in *Delibes*), dall’altro la prospettiva attraverso la quale vengono presentate è quella semplice e poco raffinata della sua domestica, che con esse si sta abituando a convivere; Marce, l’amica di Desi, non manca di fargli notare la stravagante fisionomia del vecchio Eloy:

La Marce [...] afirmaba que el viejo estaba lleno de rarezas pero lo decía con retintín y arrugando el morro como si en lugar de rarezas el viejo estuviera lleno de miseria. Pero la Desi sabía que todo el mundo tiene sus cosas [...].

Después de todo el viejo no estaba más lleno de rarezas que cualquier otro mortal y, por si fuera poco, las rarezas del viejo no trascendían y a la Desi no la quitaban el sueño. Así, el que el viejo fuese friolero y superpusiera a la colcha los pantalones, el chaleco y la americana; o que durmiera con la faja y los calcetines puestos; o que permaneciese arrodillado durante media hora después de las comidas para facilitar la digestión; o que pasara los domingos soleados en el balcón tirando fotografías sin película, o que, en suma, en primavera y verano, madrugase con el alba para hacer de vientre en la espesura del parque, eran cosas que no ofendían a nadie y que a nadie perturbaban.¹⁴⁶

La struttura ripetitiva della sequenza dimostra come l’intenzione di *Delibes* sia quella di insistere sul carattere singolare del proprio personaggio, ma le sue fissazioni, pur susseguendosi una dopo l’altra, vengono mitigate dalla consapevolezza che ognuno di noi, in fin dei conti, ha le proprie e che, dopo tutto, se vissute nella propria intima quotidianità, non infastidiscono nessuno.

La scrupolosità e la pedanteria che contraddistinguono don Eloy hanno in ogni caso origini antiche: *Delibes* si diverte con l’identità del vecchio anche quando recupera parti del suo passato. Don Eloy svolge una professione convenzionalmente percepita come mediocre – quella dell’operatore ecologico –, ma la dedizione che egli dimostra per il proprio mestiere crea effetti ironici, quasi

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 108. Ironica anche la similitudine che azzarda il *Picaza*, quando dice a Desi: “-¿Y... y por qué sube así las escaleras? Parece un perro”, *ivi*, p. 180.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 24.

ai limiti del grottesco. Eloy, la cui passione per il proprio lavoro gli viene dal padre (come lo era per Cecilio Rubes), ne ha chiaramente una visione distorta e sproporzionata:

Lucita, su mujer, le decía: «Deja quietas las basuras, Eloy, o no vuelvo a salir de casa». Mas su vocación era más fuerte que él mismo y sus paseos recataban siempre el objetivo de las necesidades municipales. Una tarde, el viejo Eloy se detuvo en la Plaza Mayor, con una sonrisa complacida colgándole de los labios. «¿Qué?», inquirió Lucita, siempre en guardia. Él le mostró las nuevas carretillas de la limpieza y los escobillones de brezo. Dijo orgullosamente: «Mujer, hemos estrenado material». Lucita, su mujer, tampoco le comprendió entonces. Chilló enojada: «¡Por Dios bendito, Eloy! Deja de pensar en las basuras o me volverás loca».¹⁴⁷

Il narratore ricorda, poi, il padre di Eloy paragonando la sua semplice figura nientemeno che a quella di Cervantes: lo stile della sua scrittura, quello che emerge dalle lettere che egli inviava, quand'era giovane, al quotidiano locale per appellarsi al buon vivere civile, ha, secondo lo zio Hermene, tratti in comune con la raffinatezza barocca della scrittura cervantina, procurando all'immagine paterna un risultato a dir poco paradossale:

A veces el tío Hermene, que era un hombre mollejón y sedentario, le mostraba al viejo, cuando todavía no lo era, algún periódico amarillento de los últimos años del siglo. Había un recorte, en particular, que el tío Hermene leía con fruición e indefectiblemente, al concluir de leerlo, decía: «Esto podría firmarlo Cervantes». Pero no lo firmaba Cervantes sino Eloy Núñez y concluía así: «¿No hay disposición que determine cuándo deben verificar la operación los encargados de verter las tradicionales ollas de la basura sin ofender uno de los cinco corporales sentidos de los transeúntes en la primeras horas de la noche?». El padre del viejo, al decir del tío Hermene, tuvo dotes de literato, pero los Núñez siempre malbarataron su talento.¹⁴⁸

Sequenze come questa dimostrano come la tendenza all'amplificazione, linguistica e situazionale, funzioni bene come espediente ironico; il lettore viene, in questo modo, spinto a sorridere di fronte agli eventi, ma ciò non esclude che, in alcuni casi, sia mosso anche da un sentimento di compassione di fronte alla malinconica esistenza di don Eloy e di quanti lo circondano. Molti "incidenti" quotidiani che accadono al protagonista (come, per esempio, la difficoltà di

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 12–13.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 13. Su questo si insiste anche a pag. 77: "De cuando en cuando, el tío Hermene le leía las cartas que su padre dirigía al diario demandando civilidad e, inevitablemente, al concluir, afirmaba que aquellas cartas podría firmarlas Cervantes pero las firmaba Eloy Núñez porque la vida es así de voluble y caprichosa."

indossare un paio di scarpe che non gli vanno più a causa del freddo, verso il quale ora, da anziano, si dimostra più sensibile¹⁴⁹) conducono in questa direzione: Delibes fa di don Eloy certamente un personaggio caricaturale quando insiste sulle stranezze del suo comportamento e sulle sue ridicole debolezze, ma il lettore non è portato a giudicarlo e a deriderlo, bensì a comprenderlo e a provarne simpatia.

Allo stesso risultato lo scrittore punta quando descrive la domestica di don Eloy, Desi, che, assieme al *Picaza*, rappresenta, nel romanzo, un campione di quella realtà rurale tanto amata da Delibes. Anche in questo caso, come in altri (pensiamo, ad esempio, alla figura di Lorenzo nei “Diarios”), l’elemento rurale viene recuperato e rimaneggiato per creare un chiaro effetto comico e burlesco; e anche qui Delibes non ne disapprova i profili, non li critica negativamente e non si prende gioco di loro, piuttosto li delinea in maniera ironica solo per sottolineare il loro vigore e la loro genuinità.

Desi è un personaggio schietto, che colpisce per la sua candida spontaneità e per l’elementare coerenza dei propri principi, che il narratore riferisce con evidente ironia:

Las ideas religiosas de la Desi únicamente se mostraban claras en dos puntos: el paraíso que aguardaba a los que eran buenos y rezaban todas las noches, sin un solo fallo, el «Con Dios me acuesto, con Dios me levanto...», y que ella, la muchacha, identificaba con un purísimo cielo azul, como su colcha, surcado por alguna que otra vaporosa nube sobre las que flotaban los bienaventurados, y un infierno tenebroso, con luz de llama, del que mantenía una idea precisa: el incendio de las eras de su pueblo, allá por agosto del 45. Un inmenso fuego, en el que ardían sin consumirse los cuerpos de los réprobos y de todos aquellos que, sin llegar a ser réprobos, hubiesen omitido por un descuido rezar alguna noche al acostarse o alguna mañana al despertar, el «Con Dios me acuesto, con Dios me levanto...».¹⁵⁰

Desi entra nella casa di don Eloy e viene subito presa dal desiderio di imparare a scrivere e a leggere: “«Daría dos dedos de la mano por aprender a leer [...]»”, confessa al vecchio, tanto che questo si prende subito l’impegno di insegnarglielo: “Pero la muchacha era roma y de lento discurso y necesitó un año y cinco meses y siete días para dominar el abecedario sin una vacilación”.¹⁵¹ Il processo del suo

¹⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 10–11.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 70.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 31.

lento apprendimento diventa lo spunto per creare numerose occasioni dal tono ironico e burlesco, come lo è una delle principali sequenze del romanzo:

«¿Es cierto que esto también es una eme, señorito?». «Claro, Desi —respondió pacientemente el viejo—. La eme mayúscula.» «¿Cómo dijo?», inquirió la chica. «Ma-yús-cula, hija», repitió el viejo. La muchacha se enojó como si le hubieran jugado una mala pasada: «¿Y eso qué es, si puede saberse?». Y el señorito le explicó que las mayúsculas eran algo así como los trajes de fiesta de las letras, pero la Desi, la muchacha, porfió que para qué demontre requerían las letras traje de fiesta y él respondió que para escribir palabras importantes como, por ejemplo, «Desi» y, ante esto, la chica se palmeó el muslo sonoramente, como cada vez que reía recio, y dijo: «No empiece usted con sus pitorreos».¹⁵²

Desi aprende, alla fine, a dominare il linguaggio e vive le proprie conquiste con grande fierezza, le custodisce nel proprio intimo e le rielabora con la purezza che la contraddistingue, adattandole di volta in volta alle circostanze della quotidianità: “Ahora, junto a la Marce camino de la iglesia, pensaba en lo diferente que era la «p» de la «q» y en lo divertido que resultaba que la «i» de Picaza se refugiase, como acobardada, tras la gran barriga de la «P». Mas no le dijo nada a la Marce. Aunque a veces experimentaba deseos de revelar su secreto, era más fuerte su anhelo de sorprenderla”.¹⁵³

Il vero bersaglio che si nasconde dietro questo progetto di apprendimento linguistico da parte di Desi è però un altro; il materiale didattico con il quale don Eloy lavora assieme alla ragazza proviene dai quotidiani e, non a caso, Delibes sceglie come punto di partenza proprio i titoli degli articoli che hanno per oggetto il generale Franco. L'ironia affiora non tanto dai singoli pezzi, quanto dalla manipolazione che ne fanno Eloy e Desi, trattandoli come semplice materia di lavoro e riducendo così all'osso l'assurda verbosità del regime:

Cada tarde le decía: «¿Qué dice aquí, hija?». Ella adelantaba su cerril rostro enrojecido, se mordía la punta de la lengua y, firmemente, sus agrietados labios balbucían: «Fran-co-vi-si-ta-un-sal-to-de-a-gua-en-Lé-ri-da». Le miraba arrogante y jactanciosa, como si acabara de ejecutar una acción heroica, pero el viejo no le daba tregua para evitar que se enfriase: «¿Y aquí, hija? ¿Qué dice aquí?». La chica bajaba la vista. Enrojecía. Se arrancaba, al cabo, tras una breve vacilación: «Los-ni-e-tos-del-Ca-u-di-llo-pa-sa-dos-por-el-man-to-de-la-vir-gen-del-Pi-lar».

¹⁵² *Ivi*, p. 32.

¹⁵³ *Ivi*, p. 96.

Al concluir, alzaba de golpe la negra cabeza y soltaba una risotada: «¡Ay, madre, si la Silvina me viera!», decía.¹⁵⁴

Nel passaggio che segue, Desi va ben oltre i contenuti del testo dal quale sta imparando a leggere e semplifica, banalizzandola di nuovo, la retorica franchista, riportando la pura essenza della parola a una dimensione a lei certamente più vicina:

Y el viejo le tendió el diario, como de costumbre, señalándole con la uña uno de los negros titulares y ella deletreó:

–El-Ca-u-di-llo-re-cha-za-pu-e-Es-pa-ña...

Dijo el viejo:

–No, Desi; no es «pue» sino «que». Si la letra que sigue está detrás de la barriga de la primera ésta es «p» y no «q». ¿Comprendes? –Sí, señorito –dijo ella sin ninguna convicción.

–Apréndelo de una vez, hija. Piensa una palabra que empiece por «pe» o por «pi». Una palabra que te caiga en gracia ¿oyes? De este modo no lo olvidarás.

La chica movía los labios como si rezara y sus párpados entornados delataban una dolorosa concentración. El viejo la observaba encarecidamente. De pronto, la muchacha se sofocó, redondeó los ojos, se llevó las dos manos a las rojas mejillas y volvió a él su cabeza triunfante:

–¡¡Picaza!! –dijo exaltada.¹⁵⁵

Alcuni spunti di ironia vengono offerti anche dalla relazione che Desi instaura con il *Picaza*: quella che li lega è certamente un'amicizia importante, un affetto profondo, che Delibes descrive con toni leggeri e per nulla patetici. In quanto rappresentante, anch'egli, della realtà contadina e popolare, il *Picaza* ne sintetizza alcune delle più vistose peculiarità: il suo profilo fisico è semplice e disadorno, il suo carattere schietto e rude, il suo linguaggio popolare e grossolano, alterato anche da una molesta balbuzie. Ma Desi è innamorata di lui, non ne vede i difetti e, inconsciamente, li trasforma e li ingentilisce: “El Picaza, evocado a distancia, era un compendio de virtudes. El Picaza, desde la ciudad, no hedía a establo, ni andaba como a la rastra, ni sus piernas estaban arqueadas, ni tenía los ojos juntos. A medida que la Desi se urbanizaba iba emergiendo en su imaginación un Picaza urbano y próspero, semejante, en cierto modo, a los galanes que ella, de tarde en tarde, admiraba en el cine”.¹⁵⁶ Spesso la buffa fisionomia del ragazzo viene enfatizzata anche dagli altri personaggi, che

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 32. Osserva, a tal proposito, anche le osservazioni contenute in PAUK, *op.cit.*, pp. 291–294.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 95–96.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 66.

commentano ciò che a loro risulta più fuori dall'ordinario: “el Picaza [...] había de tomar carrerilla cada vez que decía algo, porque según don Jerónimo, que le guardaba mucha estima, le ocurría igual que a los aeroplanos, que necesitaba tiempo para despegar [...]”¹⁵⁷; o ancora:

La Culohueco, el ama del señor cura, afirmaba que el Picaza era un muchacho formal mientras no le asomara la veta mala y que cuando le asomaba la veta mala era capaz de cualquier perrería. A veces, en los funerales de primera, el Picaza sacaba una tenebrosa voz de ultratumba sólo por el gusto de asustar a las viejas. Y ellas lo comentaban a la salida: «Jesús, qué demonio de Picaza; hoy me metió el resuello en el cuerpo».¹⁵⁸

Ad ogni modo, anche nel ritratto di questo personaggio, Delibes agisce senza un'intenzione puramente sarcastica, tant'è che in conclusione del romanzo, quando il ragazzo viene incarcerato per aver commesso un omicidio¹⁵⁹, il giudizio del lettore non si muove contro di lui, ma tende piuttosto a giustificare il suo comportamento e, infine, ad assolverlo. Il legame con il *Picaza*, che in gran parte del romanzo avviene a distanza poiché la Desi si è trasferita in città per lavoro e perché il ragazzo deve compiere il servizio militare, si colora di brevi attimi di incontro, di fugaci colloqui, che hanno sempre il sapore di una delicata comicità. Ma è una relazione che ha un epilogo funesto e, almeno nelle sue ultime battute, l'ironia tragica dei loro destini lascia, come sostiene Rodríguez Alcalde, “un amargo sabor de boca”.¹⁶⁰

Lo sguardo ironico si posa, nel romanzo, anche su Isaías, l'amico di vecchia data di don Eloy, pensato come logica contrapposizione rispetto al protagonista: anche lui è un anziano signore, ma al contrario dell'amico non si tormenta sull'inevitabilità della morte (eppure sarà lui, ironicamente, il primo a morire tra i due), bensì si lascia ancora prendere dalla sensualità delle giovani passanti: “De un tiempo a esta parte Isaías se volvía egoísta y tan sólo pensaba en rebasar los ciento y en su vientre perezoso y en las muchachitas que cruzaban su campo visual”¹⁶¹; l'immagine che ne esce è simpatica perché mette in evidenza

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 132–133.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 139.

¹⁵⁹ La sequenza che descrive l'evento è a pp. 234–235 del romanzo.

¹⁶⁰ Leopoldo RODRÍGUEZ ALCALDE, *El novelista Miguel Delibes*, in “El Libro español”, IX, 97, 1966, p. 13.

¹⁶¹ DELIBES, *La hoja roja*, cit., p. 35.

l'anacronistico atteggiamento del vecchio e lo strumento al quale egli, dall'alto della sua indiscussa senilità, è costretto a ricorrere per indicare le morbide bellezze femminili, trascurando del tutto quelle che sono, invece, le serie riflessioni dell'amico Eloy: “«¿Sabes, Isa? Me ha salido la hoja roja en el librillo de papel de fumar», pero Isaías no le hizo caso y le mostró, apuntándola impertinentemente con el bastón, una muchacha que taconeaba a su lado. Dijo: «Atiende, atiende ¡vaya ejemplar! No había de éstos en nuestra época»”.¹⁶²

Profili negativi, e comunque sempre fortemente caricaturali, sono quelli di Pacheco, l'amico fotografo di don Eloy, e quello di Marce, l'amica di Desi. Pacheco assimila in sé tutti i caratteri del commerciante ipocrita e falsamente adulatore (“Pacheco asentía sonriendo, sus regordetas manos de uñas acicaladas depositadas sobre la vitrina”¹⁶³), abile nel proprio lavoro, ma poco attento alle preoccupazioni del vecchio Eloy. Delibes descrive i suoi convenzionalismi con un'ironia tagliente, rivolta, in questo caso sì, a sminuire il personaggio, riproponendone il linguaggio ingannevole ed esagerato:

Le azoraban al viejo los destellos de las gafas de Pacheco. Le parecía que descubriría con ellas hasta el fondo de su miseria.

—Todo ha subido —dijo—. Hoy la vida está por las nubes.

—Para usted no. Usted se lleva esto y lo paga cuando quiera, don Eloy. Usted en esta CASA es el ministro de Hacienda.

—Gracias, hijo, pero no puedo aceptarlo.

—¿Cómo no? ¡Gemita, envuelva este carrete! No lo anote en caja. ¡Tenga! Un obsequio de la CASA.

Cada vez que decía «Casa» a Pacheco se le hinchaban los carrillos, elevaba la voz y le imprimía un acento reverencial, algo así como si verificase la genuflexión ante un altar.¹⁶⁴

La Marce sembra contrapporsi anch'essa al personaggio femminile di riferimento, ossia Desi. Anche lei proviene dalla campagna, ma la sua moralità e la sua marcata sgarbatezza ne fanno un personaggio nel complesso antipatico e fastidiosamente livido (“La Marce, su amiga, la del tercero, acostumbraba a meter la nariz donde no le importaba”¹⁶⁵), che contribuisce semmai a mettere in miglior

¹⁶² *Ivi*, pp. 35–36.

¹⁶³ *Ivi*, p. 112.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 113.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 23. A p. 27 continua: “Sin duda, la Marce tenía sus flaquezas como el viejo y como la Caya, su madrastra, y como todo hijo de vecino, pero la Desi la disculpaba. Únicamente le mortificaba que la Marce, si la contradecía, le dijese con desprecio que era más bruta que la pila de

luce le qualità dell'amica. Delibes ricorre anche con lei a un'ironia linguistica palese, come quando, per esempio, la paragona a un "formaggio tremante" ("[...] la Marce, que en enaguas era como un queso temblón"¹⁶⁶) o si riferisce, sarcasticamente, alle sue "fofas carnes".¹⁶⁷

Miguel Delibes dimostra, dunque, di continuare a seguire le potenzialità figurative che gli vengono dalla caricatura: egli tende, anche in questo romanzo, ad accentuare la caratterizzazione fisica del personaggio per far in modo che la satira che su di lui viene costruita rimanga chiaramente impressa nel lettore; lo scrittore ricorre frequentemente all'esagerazione, linguistica e situazionale, quando vuole sottolineare una precisa peculiarità del soggetto in questione, e lo fa non solo per divertire il pubblico, ma anche per rendere il multiforme campionario umano immediatamente riconoscibile. E, non ultimo, importante è la valenza simbolica che ogni personaggio assume all'interno del romanzo: Eloy è il prototipo dell'anziano signore che si accomiata dalla società e si chiude nelle proprie irrazionali fissazioni; Desi, l'innocente rappresentante di una realtà rurale che vive, anch'essa, ai margini del mondo; il Sindaco, un esponente di quello stesso mondo che respinge ed esclude. Delibes opta, inoltre, per un leggero umorismo quando si riferisce al protagonista o a Desi, mentre preferisce un trattamento più mordace quando attacca il perbenismo di alcuni personaggi, cosciente delle infinite potenzialità che questi strumenti hanno nello spingere il lettore in direzioni diverse, siano esse di attrazione o avversione nei confronti dei personaggi. Significativo, in questo senso, è l'episodio della cena in occasione del pensionamento di don Eloy, in cui l'ironia emerge chiaramente quando il lettore paragona la condotta del Sindaco, formale e sostanzialmente disinteressata rispetto alla circostanza, con ciò che dice in chiusura della serata:

El señor Alcalde se incorporó con desgana, frenando en flor los desganados aplausos de la concurrencia y, sin dar tiempo a que el viejo plegara el pañuelo que acababa de pasarse por el extremo de la nariz, extrajo del estuche que acababa de desempaquetar una medalla de plata y se la impuso al viejo, al tiempo que decía formulariamente:

un pozo. Eso le dolía en lo vivo, como le dolió la noche antes, que la Marce le dijese de la colcha nueva que la clase no le parecía una cosa del otro jueves ya que la Marce decía esto despechada, porque su salario era mayor que el de la Desi y nunca le alcanzaba para cosas de algún provecho".

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 229.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 233.

—El señor Ministro ha considerado que su abnegación durante cincuenta y tres años ininterrumpidos de servicio le hace acreedor a esta distinción que yo le impongo en su nombre.

Le propinó una palmadita en la espalda, sonrió acremente, unió sus manos tres veces sin efusión, consultó de nuevo su reloj de pulsera y dijo confidencialmente al viejo: «Ha sido un acto sencillamente conmovedor».¹⁶⁸

Da un punto di vista linguistico il romanzo colpisce, inoltre, anche per una serie di elementi che possiamo sempre ricondurre a una matrice ironica. Delibes ricorre spesso alle ripetizioni, strategia già emersa nei testi precedenti: si ripetono i nomi dei personaggi seguiti dai loro soprannomi; si ripropongono brevi periodi (“debía de estar escrito”, pp. 43–44); si reiterano intere sequenze (“De todos modos nada hubiera cambiado en la historia de la Desi sin la terrible riada del 52”, pp. 43 e 47; “Andando poquito a poco”, pp. 152 e 185) o si ribadisce l’uso di certe formule introduttorie (“Y cuando ... y cuando ... y cuando”, p. 125), ma anche di alcune, insistenti, congiunzioni (come lo è per “y” nella lunga sequenza di p. 226). Non mancano i casi in cui lo scrittore utilizza un linguaggio ricco di iperboli per definire alcune scene o per delineare le reazioni dei personaggi: “el probo y honesto ciudadano don Nicomedes Fernández Piña, fue elevado a la dignidad de alcalde [...]”¹⁶⁹ e ancora: “Aún resonaban los ecos del magno certamen, cuando el excelentísimo señor don Nicomedes Fernández Piña, al descubrir la estatua de Colón bajo una lluvia torrencial, cogió un resfriado [...]”.¹⁷⁰ Emerge, di tanto in tanto, anche qualche simpatica sequenza metaforica (“Era muy complicado empezar a explicarle a la muchacha todo aquello de que el hombre precisa un calor por dentro y otro por fuera y que cuando se inventó el fuego todo iba bien, porque los hombres se sentaban en torno y surgía una intimidad que provenía de las mismas llamas, pero desde que vino el progreso y **el calor se entubó**, la comunidad se había roto porque era un contrasentido servirse de un fuego sin humo”¹⁷¹), così come bizzarre similitudini, che hanno l’evidente scopo di suscitare il sorriso nel lettore (“El tiempo le sobraba de todas partes como una ropas demasiado holgadas”¹⁷²).

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 18–19.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 76.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 77.

¹⁷¹ *Ivi*, pp. 195–196. La parte segnalata in neretto è nostra.

¹⁷² *Ivi*, p. 35.

I capitoli conclusivi convincono, dunque, sul carattere ironico del romanzo: le strategie impiegate da Delibes servono prima di tutto a creare una certa empatia con Eloy e con Desi, i personaggi posti in primo piano; le loro manie e i loro singolari profili inducono il lettore a prendere le loro parti e a seguirne, con profonda partecipazione, le inquiete e ordinarie esistenze. La dimensione cronologica – uno dei temi principali de *La hoja roja* – variamente percepita dai personaggi, assume alla fine un carattere nuovo, proprio perché viene ridimensionata da questo sfondo ironico, che alleggerisce e stempera perfino l'inaccettabile sopraggiungere della morte. L'indeterminatezza del futuro trova consolazione nell'immutabilità del presente, che, pur con le sue banali consuetudini, riesce a garantire una qualche forma di sicurezza; l'aver dipinto, come ha fatto Delibes, la vita di Eloy e di Desi come una *routine*, come un susseguirsi meccanico di ore inerti, dove sono assenti forti emozioni, si contrappone, alla fine, al tempo *vivo*, quello che mutuamente i due personaggi, *il vecchio e la giovane*, decidono di condividere – e non certo per solo gioco – in maniera piena e concreta.

Capitolo IV

Ironia e autoironia

“No en vano un novelista habla por boca de sus personajes,
razón por la que a veces, en determinadas circunstancias,
convendría prestarles su voz”
M. DELIBES, *Sobre la «e» minúscula*¹

IV.1.0. Introduzione

Miguel Delibes approda alla scrittura diaristica nel 1955, quando pubblica il primo di tre romanzi che dedica alla figura del popolano Lorenzo. Si tratta di un genere nuovo per lo scrittore, ma che egli dimostra di saper gestire con disinvoltura e originalità²; un genere attraverso il quale egli ci presenta una personale visione del mondo, che è quella del protagonista, ma anche, in grande misura, la propria: Lorenzo prende la vita con semplicità e con un'elementare forma di intelligenza, che gli permette di affrontare le difficoltà quotidiane con ironica distanza. Questa apparente imperturbabilità convince anche il lettore sul valore “terapeutico” dell'ironia e sulla necessità di non prendersi sempre troppo sul serio, anche perché le situazioni con le quali tutti i giorni si confronta Lorenzo possono essere pienamente riconoscibili e condivisibili dalla maggior parte di noi. È Delibes stesso a precisare a García Domínguez la propria sintonia con il personaggio:

¹ DELIBES, *Sobre la «e» minúscula*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 425.

² Cfr. l'articolo di Pascual GARCÍA GARCÍA, *La eficacia narrativa en 'Diario de un cazador'*, in AA.VV., *El diario como forma narrativa. Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2002, pp. 169–176. Ricordiamo anche che Delibes accenna al suo biografo l'esistenza di un altro diario, che non venne però mai pubblicato. Così racconta a García Domínguez: “Me he puesto a escribir sobre mi proceso postoperatorio, síntomas, medicación, reacciones, anécdotas, relación con los médicos, repercusiones en mi temple y conducta de cada día ... Y aquí está el resultado. Hasta le he dado título: *Diario de un viejo enfermo de artritis reumatoide que empieza a tratarse con Naprosyn*”, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 865; titolo che poi cambierà con il più semplice, ma sempre ironico, *Diario de un artrítico reumatoide*, come egli stesso sottolinea: “Lo mismo que un día escribí mis memorias deportivas y de aire libre, éstas serán las memorias de mi absoluta incapacidad deportiva y de mi enclaustramiento doméstico más completo. Eso sí: con el mismo humor de aquéllas, aunque un humor amargo y resignado”, *ivi*, p. 866.

Tú sabes [...] que siempre quise hacer de Lorenzo un yo mismo, e incluso que fuese evolucionando conmigo, practicando los mismos deportes que yo practicaba a medida que cumplía años, siendo reflejo de mi manera de ver el mundo y la sociedad que me rodeaba. Porque he de reconocer que ha sido el personaje que he perfilado más parecido a mí, sobre todo en ese amor por la caza y la naturaleza. Quizá menos en su achulamiento y su lenguaje desinhibido, pero incluso en esto tal vez había un deseo reprimido que yo echaba fuera a través del personaje.³

Questa particolare vicinanza tra l'autore e Lorenzo influisce sulla struttura ironica dei singoli testi, in cui è possibile individuare, oltre ad alcune costanti già emerse nelle opere precedenti (ci riferiamo soprattutto alla critica mordace che egli rivolge alla società borghese o alla predilezione per i profili caricaturali) una sottile forma di autocritica. Il passaggio dalla terza persona del narratore alla prima, quella dell'io narrante, richiede, infatti, una prima importante osservazione: gran parte delle sequenze o delle battute ironiche presenti nei romanzi provengono dallo stesso personaggio, lo svelano in tutta la sua integrità, e non richiedono alcun supporto di natura esterna, che giudichi o commenti ciò che fa o pensa il protagonista. Dirà lo stesso Delibes a proposito del primo di questi romanzi: “[...] *Diario de un cazador* [...] concluyó por ser una novela confidencial narrada por el propio protagonista [...]. De este modo el personaje se explicaba del todo; no dejaba nada de sí mismo en la oscuridad”.⁴ Questo aspetto rende, però, in alcuni casi, l'individuazione dell'ironia un'operazione complessa ma, soprattutto, soggettiva, poiché viene a mancare il ruolo di mediatore proprio di chi si situa al di fuori della storia narrata e che, nella maggior parte dei casi, indirizza il lettore verso una particolare modalità interpretativa.

In questi romanzi Delibes rivisita attraverso le esperienze e il modo di essere del suo Lorenzo, alcuni *cliché* tipicamente ispanici, come il tema del *machismo* e quello dell'universalità della lingua castigliana, affrontandoli da un punto di vista essenzialmente autoreferenziale. Queste tematiche emergono soprattutto nei primi due diari (*Diario de un cazador* e *Diario de un emigrante*), nei quali la tendenza alla satira si manifesta intorno a nuclei tematici strettamente legati alla quotidianità domestica, come la necessità di trovare lavoro o il desiderio di accumulare una discreta ricchezza. Raramente vengono affrontate questioni di carattere spirituale (anche se permangono alcuni accenni intorno

³ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 784.

⁴ *Ivi*, p. 311.

all'idea della morte) e viene accantonato quello sguardo cinico e malinconico che permea, invece, i primi due romanzi analizzati all'inizio del capitolo.

Gli anni Novanta chiudono il ciclo delle narrazioni diaristiche incentrate sul personaggio di Lorenzo con la pubblicazione dell'ultimo romanzo, *Diario de un jubilado* (anche se nel 1972 Delibes pubblica *Un año de mi vida*⁵, una narrazione autobiografica commissionatagli dal suo editore Vergés). Delibes affronta qui un altro importante tabù sociale, ossia l'amore e la sessualità vissuti da un uomo che ormai ha sessant'anni, è pensionato e non si rassegna a collocare la propria vita in una posizione di apatia e scialba attesa della fine: “[...] la verdad es que no me pinta esto de estar sin pegar sello de la mañana a la noche”.⁶ L'ingenuo e bonaccione Lorenzo arriva, in questo frangente della propria esistenza, a tradire la moglie e a provare l'esperienza dell'adulterio, che dà una svolta decisiva alla loro storia d'amore e che lo mette di fronte all'inevitabile accettazione della propria solitudine.

Tenta di sfuggire alle conseguenze fatali che la vecchiaia porta con sé anche Eugenio Sanz Vecilla, protagonista di *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, altro romanzo in cui a dominare è la componente autoironica, la quale ritorna, anche se in maniera diversa rispetto all'ultimo diario, sulle oscillanti dinamiche dei sentimenti e dell'erotismo senile. I romanzi che includiamo in questo capitolo confermano, pertanto, come Delibes sia sempre pronto a rivelare la propria ironia, anche quando questa assume i caratteri dell'autoreferenzialità: “No se debe pensar, sin embargo, que este sentido de la autoironía sea una señal de inseguridad; es, por el contrario, una de las fuerzas mayores de Delibes y una señal de verdadera sabiduría, de una sabiduría que admite que todo lo que somos y que hacemos es relativo y cuestionable [...]”.⁷

⁵ Ora incluso nel volume VII delle *Obras completas, Recuerdos y viajes* (2007): *Mi vida al aire libre; Un año de mi vida; Recuerdos y amigos*. Libri di viaggi: *Por esos mundos: Sudamérica con escala en Canarias; Europa: parada y fonda; USA y yo; Dos viajes en automóvil: Suecia y los Países Bajos*. Appendice: *La Primavera de Praga*.

⁶ DELIBES, *Diario de un jubilado* (1995), Barcelona, Destino, 2010, p. 12.

⁷ Hans-Jörg NEUSCHÄFER, ‘*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*’. *Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 61–77.

IV.1.1. I *Diari* di Lorenzo (*Diario de un cazador*, 1955; *Diario de un emigrante*, 1958; *Diario de un jubilado*, 1995)⁸

I temi del maschilismo e della preminenza della lingua castigliana rappresentano il cardine attorno al quale si sviluppa l'autoironia nei tre diari di Lorenzo. Lo conferma lo stesso autore quando sostiene che nella figura del protagonista egli vede "un ejemplar típicamente hispano"⁹, attraverso il quale egli dà forma alle peculiarità di un linguaggio che è ben lungi dal presentarsi come un patrimonio organico e rigidamente regolato:

El español es un ser extrovertido, pero si ésta es ya una característica de raza, lo es aún más la forma y el tono en que esta extroversión se produce. [...] El español, como el pez, vive y muere por la boca –nuestra guerra confirma este aserto lamentablemente–. Pretendo insinuar que el español no sólo habla mucho de todo – hasta de lo que no entiende– sino que habla apasionadamente y en voz alta, antes, supongo, que para imponer o reforzar sus argumentos para que no se oigan los de su oponente. De este modo, antes que por sus acciones, Lorenzo, el cazador, queda definido por sus palabras.¹⁰

Ma vedremo in seguito come Delibes costruisce questa indagine autoreferenziale sul personaggio e sul carattere ispanico, la quale potrebbe essere, in definitiva, un'inchiesta anche su se stesso; ciò che possiamo in ogni caso confermare è che, nonostante il cambiamento che egli imprime alla propria produzione (tanto in termini contenutistici quanto formali), l'ironia continua a rappresentare una indubbia costante.

⁸ Utile bibliografia di riferimento in merito ai *Diarios* è rappresentata dai seguenti lavori: Felipe APARICIO, *Un exotismo a contrapelo: 'Diario de un emigrante' de Miguel Delibes*, in *De l'Espagne orientale aux représentations ibériques et ibéro-américaines de l'exotisme*, Université de Saint-Etienne, 2010, pp. 165–176; María Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA, *Cruzando fronteras: de la palabra a la imagen en 'Diario de un jubilado', de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 261–267; Leo HICKEY, *Pragmática y estilo en 'Diario de un cazador'*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 45–48; Amparo MEDINA-BOCOS MONTARELO, *Introducción a Miguel Delibes, Diario de un emigrante*, Barcelona, Destino, 1997, Col. Clásicos Contemporáneos Comentados, pp. I–LXV, ma anche Id., *Entre 'acá' y 'allá'. El espacio en 'Diario de un emigrante'*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 47–69; Marta PORTAL, *'Diario de un emigrante', una lectura sobre falsilla*, in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 203–213; Sheryl Lynn POSTMAN, *La donna angelicata en 'Diario de un cazador' de Miguel Delibes*, in "Nemla Italian Studies", XXIII-XXIV, 1999-2000, pp. 147–170, nonché Id., *El camino de lo universal a través de lo típico: el viaje de Lorenzo en los 'Diarios' de Miguel Delibes*, in "Crítica hispánica", 26, 1-2, 2004, pp. 153–172; Jesús RODRÍGUEZ, *'Diario de un jubilado': crónica de la España contemporánea*, in "Hispanic Journal", 22, 1, 2001, pp. 365–373; Antonio VILANOVA, *Panorama de artes y letras: 'Diario de un emigrante'*, in "Destino", 1088, 1958, p. 38.

⁹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 310.

¹⁰ *Ivi*, p. 311.

Diario de un cazador viene pubblicato nel 1955 e ottiene subito un notevole successo di pubblico e di critica, consacrato anche dalla concessione, nello stesso anno, del “Premio Nacional de Literatura ‘Miguel de Cervantes’ ”.¹¹ Il romanzo non presenta una trama ben definita, anche a causa della forma diaristica che lo contraddistingue. A grandi linee, la storia di Lorenzo comincia il 15 agosto 1954 (e si conclude circa un anno e mezzo dopo, il 25 gennaio 1956) e ripercorre le vicende lavorative e sentimentali del giovane protagonista: Lorenzo è un bidello di provincia che vive ancora con la madre e che cerca, come può, di arrotondare il misero stipendio mensile con una serie di lavoretti che gli occupano il resto della giornata. Egli trova comunque il tempo per dedicarsi alle sue grandi passioni: la caccia e la vita all’aria aperta¹², che gli consentono di sopportare meglio le contrarietà dell’esistenza e di accettarle con un energico e pragmatico ottimismo. Durante le sue occasionali passeggiate pomeridiane Lorenzo incontra anche l’amore: si chiama Anita e lavora, assieme al padre, nella “buñolería” del paese; la loro storia comincia però a definirsi solo verso la fine del romanzo, quando Anita accetta di stargli definitivamente vicino e di sostenerlo nelle premure che egli dovrà dedicare, d’ora in avanti, alla madre, la quale si è intanto seriamente ammalata.

Diario de un emigrante, del 1958, riprende le fila della sua storia: Lorenzo si è nel frattempo sposato, la madre è morta e ciò che nel romanzo precedente era stato anticipato solo come una vaga e irrealizzabile intenzione¹³, diventa qui concreta realtà: Lorenzo e Anita decidono di lasciare il proprio paese e di emigrare in Cile, per fare fortuna e per raggiungere, finalmente, una degna

¹¹ Riportiamo parte dell’articolo che viene pubblicato, in occasione della concessione del Premio, da “El Norte de Castilla”: “La concesión del Premio Nacional de Literatura ‘Miguel de Cervantes’ a Miguel Delibes Setién viene a consagrar definitivamente a nuestro compañero, como indiscutible figura de las letras españolas. [...] La dimensión literaria de Miguel Delibes cobra, así, un reconocimiento oficial, que no es sino el reflejo de la opinión del la más severa crítica nacional e internacional.”, in “El Norte de Castilla”, 18 de diciembre de 1955, p. 1.

¹² “Primer domingo de veda. Día negro”; “Me queman las piernas del sol de esta mañana. Las tías escuecen. No veo momento de salir al campo”, in DELIBES, *Diario de un cazador*, Barcelona, Destino, 2010, pp. 111 e 140.

¹³ In *Diario de un cazador* Lorenzo sostiene: “Dice Tochano que en la Argentina hay una liebre en cada yerbajo. Por lo visto allá no se cotizan. ¡Ya podría ocurrir aquí lo propio! Si mañana tengo suerte, soy capaz de sacarme un pasaje y hacerme una nueva vida allí”, cit., p. 181.

Le annotazioni diaristiche di Lorenzo in questo romanzo cominciano il 24 gennaio 1956 e terminano il 28 gennaio dell’anno successivo. La permanenza in Chile, invece, va dal 2 aprile 1956 al 27 gennaio 1957.

stabilità economica e sociale. Ad accoglierli in terra americana sono gli zii di lei, con i quali i due giovani sposi vanno inizialmente a convivere; nasce anche il primo figlio, Lorencín, mentre rimangono le problematiche di sempre: la ricerca di un lavoro dignitoso e la difficoltà di raggiungere una sufficiente tranquillità economica. Lorenzo non si dà per vinto e si concentra su varie imprese, ma le dure leggi della sopravvivenza – che pur oltreoceano non presentano poi grandi differenze rispetto a quelle della madrepatria – lo costringono a ritornare sulle proprie decisioni e a rientrare in Spagna. Anche in questo romanzo, però, la storia del protagonista, sostanzialmente seria e umanamente complessa, si ridimensiona alla lettura delle proprie annotazioni, che non manifestano mai alcuna sfiducia; le sue vicissitudini quotidiane assumono, al contrario, sempre una veste comica e leggera, sia quando descrive i litigi con la moglie, sia quando racconta i frequenti contrasti con lo zio di lei o con gli altri personaggi del racconto. In questo secondo diario Delibes approfondisce l'analisi del suo personaggio, così come ritorna sui luoghi comuni di cui abbiamo già trattato: l'orgoglio di Lorenzo ricalca ancora le orme di una consolidata ideologia patriarcale, mentre il discorso sulla lingua castigliana riemerge nel confronto con la specificità e la ricchezza della varietà cilena:

Para mí lo importante [...] es la insensible aprehensión, por parte de Lorenzo, de los chilenismos que menosprecia en un principio. Se ríe de la forma de hablar de aquellos hombres y acaba cogido en su propia trampa. Este paso insensible a un lenguaje, que de entrada manifiesta aborrecer y acaba captándolo, revela, por otra parte, la facilidad con que los españoles perdemos lo que consideramos tan esencial y que, en otro orden de las cosas, lo hemos comprobado con esta invasión de cafeterías, cocacola, pantalones vaqueros [...].¹⁴

Il terzo, e ultimo, diario di Lorenzo, *Diario de un jubilado*, appare nel 1995: sono trascorsi quarant'anni (sia rispetto al tempo della storia, quanto a quello del racconto) e il protagonista è ormai un pensionato che vive nella più banale *routine*, ma ora attratto dalle suggestioni che gli vengono dalla società borghese e materialista. La nota dominante è rappresentata, infatti, dalle lotterie televisive, attorno alle quali Delibes costruisce un simpatico gioco di alterne peripezie. Lorenzo non ha abbandonato nemmeno l'idea di ulteriori guadagni, per cui la sua vita corre parallela a quella di don Tadeo, un vecchio poeta con

¹⁴ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 332.

problemi di deambulazione, al quale fa da accompagnatore per buona parte del giorno. Il marcato imborghesimento del protagonista non smette comunque di far sorridere il lettore, nonostante le perplessità che hanno animato lo stesso Delibes: “[...] con Lorenzo siempre me he divertido. Las tres novelas han sido para mí los mejores momentos que he experimentado escribiendo. Pero, por otro lado, tengo la sensación, en este tercer relato, de que he traicionado al bueno de Lorenzo”.¹⁵ L’ironia contraddistingue molte delle situazioni con le quali Lorenzo si deve confrontare, ma è presente anche nel linguaggio, sempre marcatamente colloquiale e denso di quelle ripetizioni ed espressioni iperboliche che abbiamo già riscontrato in altri testi.

Gli ambiti sui quali Delibes ricorre all’arma deformante dell’ironia sono, dunque, fondamentalmente tre: il profilo di Lorenzo, presentato attraverso le sue singolari abitudini e le sue stridenti contraddizioni; il contesto situazionale, in cui risaltano le banali, ma spesso spiritose, seccature quotidiane che lo vedono protagonista; e il linguaggio, attraverso il quale Lorenzo dà sfogo alla sua più intima e peculiare fisionomia.

Il ritratto che il protagonista fa di se stesso è eloquentemente ironico sin dal principio: “Desde hace cuatro días me estoy dejando bigote. Arranca un poco ralillo, pero me da cierta prestancia. No tiene razón de ser, pero sale más recio del lado izquierdo. Claro que también el brazo y el pecho izquierdo los tengo más desarrollados que los derechos. Es natural siendo zurdo, pero no parece claro que lo del bigote tenga nada que ver con esto”.¹⁶ La preoccupazione ossessiva per il baffo ritorna in varie occasioni all’interno del romanzo: “Al afeitarme, después de cenar, me encontré cara de panoli y me corté el bigote. La gorra me va peor sin él. Para la primavera me lo volveré a dejar. Con estas heladas no hay bigote que aguante”.¹⁷ E ancora: “El tiempo sigue suave y esta noche al afeitarme me dejé el bigote. De aquí a septiembre, cuando se abra la veda, puede estar listo. Recuerdo que el Pepe decía, la otra vez que me lo dejé, que parecía tuerto del lado derecho”.¹⁸

¹⁵ *Ivi*, p. 785.

¹⁶ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., p. 22.

¹⁷ *Ivi*, p. 59.

¹⁸ *Ivi*, p. 118.

Lorenzo è un personaggio semplice, spontaneo, per nulla politicizzato e intimamente orgoglioso; un orgoglio che esprime soprattutto nella relazione con Anita, la quale, a sua volta, non cede facilmente alle lusinghe del giovane: “Teníamos la mesa bajo una acacia y yo le dije a la Anita que, puestas así las cosas, había que pensar en fijar un día para la boda. Yo contaba con la luna y la música, pero ella dijo que nanay”.¹⁹ In *Diario de un cazador* Delibes frustra spesso gli aneliti amorosi del protagonista, si prende gioco di lui costringendolo a svelare le più intime contraddizioni; di fronte alle reticenze della ragazza, infatti, Lorenzo è costretto ad ammettere in più di un’occasione che Anita “No es más que una criatura consentida que va siempre con el «yo» delante, caiga quien caiga. No me conviene. Así. Después de todo, otras mujeres hay”.²⁰ Allo stesso modo in cui Lorenzo è pronto a lamentarsi del fatto che sono trascorsi “Cinco días sin ver la chavala”²¹ e che “La Anita no se me va del pensamiento”²², altrettanto è pronto a concludere che “A la Anita que le den tila”.²³ La presunzione del protagonista è in ogni caso ben lontana dall’irritante autocompiacimento che caratterizzava, in *Mi idolatrado hijo Sisí*, la figura di Cecilio Rubes; le ironiche circostanze che ruotano attorno a Lorenzo non lo rendono mai condannabile dal lettore, mentre a prevalere è un senso di generale indulgenza e di sentita partecipazione ai suoi tormenti. Un orgoglio marcatamente *machista* emerge, piuttosto, in *Diario de un emigrante*, dove Lorenzo reagisce alle pretese della moglie, che non lo vorrebbe più impegnato nell’attività venatoria, e si lascia andare a un’energica invettiva contro l’universo femminile:

[...] ella porfió que si en América pensaba hacer lo propio, eligiera entre ella o la escopeta [...]. La cogió modorra con que era su tío y no el mío quien abonaba los pasajes [...]. Ya la advertí que ni por soñación se pensase que con un pasaje me iba a quitar los calzones, y que, con todos los respetos, en mi casa mando yo. Pepita en la lengua no tengo. [...] No sé si los americanos o qué, pero las mujeres andan ahora más revueltas que otro poco. Antes, uno decía blanco y ellas cerraban los ojos y decían blanco, sin mirar ni tampoco el color. [...] Me giba eso de que uno no pueda ya ni dar una orden en su casa, siquiera para demostrar delante de los amigos que los tiene bien puestos.²⁴

¹⁹ *Ivi*, p. 142.

²⁰ *Ivi*, p. 178.

²¹ *Ivi*, p. 180.

²² *Ivi*, p. 187.

²³ *Ivi*, p. 184.

²⁴ Miguel DELIBES, *Diario de un emigrante*, Barcelona, Destino, 2010, p. 13.

Lorenzo non condivide nemmeno il desiderio della moglie a contribuire al mantenimento della famiglia perché la prerogativa spetta a lui, in quanto uomo: “[...] la Anita [...] loca con lo de empezar a peinar. Le dije que parara la jaca, que yo era yo, y poco hombre había de ser si la permitía trabajar [...]”.²⁵ Ma Delibes si beffa delle sue anacronistiche convinzioni e fa in modo che a guadagnare di più, in casa, sia, alla fine, proprio la moglie: “La chavala se hizo hoy otro par de clientes. Mírala, a lo bobo, a lo bobo, va formando una parroquia”.²⁶ E, in effetti, ecco ciò accade poche settimane dopo:

Así que llegué a casa, la chavala me dio en los hocicos con un fajo de veinte billetes. ¡Hay que fastidiarse! Que esté uno dándole al parche de la mañana a la noche para nada y luego llegue ella, que no sabe de la misa la media y, con las manos lavadas, embolse 20.000 mensuales. La dije que ya tenía para sus gastos y ella salió que si estaba tonto, que a cuento de qué fundía ella 20.000 al mes y que le abriese una libreta. Me da lacha sólo de pensar que algún día puedan decirme que vivo a cuenta de mi señora [...].²⁷

Le ironiche incoerenze del carattere del protagonista risaltano anche nel suo rapporto con altri personaggi, non solo con la moglie. Tochano, uno dei compagni di caccia, decide di annunciare all'amico, in maniera informale, il proprio matrimonio: “Tochano me llamó aparte y me dijo que si no me ha mandado invitación es porque entre nosotros sobra la etiqueta y que ya sé que me espera el 3 en San Andrés, a las once”.²⁸ E quando Lorenzo apprende che ad altri amici, come ad esempio a Melecio, Tochano ha inviato, invece, un formale invito scritto, esclama stizzito: “Decididamente yo no voy a la boda en estas condiciones, ya que no hay razón para que Tochano vaya a guardar etiqueta con él y no conmigo”²⁹, intenzione che clamorosamente smentisce, dato che “Camino de casa le dije a Melecio que iré a la boda de Tochano por no dar la campanada”.³⁰

Uno degli aspetti che contraddistinguono il carattere di Lorenzo è anche la tendenza all'esagerazione, linguistica e situazionale: il lettore si trova spesso di fronte a eventi che il protagonista enfatizza fuor di misura, stravolge e ingrandisce

²⁵ *Ivi*, p. 122.

²⁶ *Ivi*, p. 169.

²⁷ *Ivi*, p. 175.

²⁸ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., p. 75.

²⁹ *Ivi*, p. 75.

³⁰ *Ivi*, p. 83.

perché a prevalere è il proprio punto di vista, la propria visione del mondo. L'ironia nasce, anche qui, dal contrasto che emerge tra la distorta prospettiva del protagonista e quella più equilibrata del lettore, che non riesce a comprendere fino in fondo le smanie e le espressioni colorite di Lorenzo. Egli è appassionato di caccia ed è soprattutto in questo ambito che esprime il più singolare entusiasmo; i giorni e le stagioni contano per lui soprattutto in relazione a questo interesse, e quando deve fare i conti con gli inevitabili imprevisti del caso, la propria fissazione disturba persino il sonno notturno. Comico, decisamente, il sogno che racconta in questa sequenza:

Llevo tres noches soñando boberías. Me duermo escapado, pero en seguida vienen las pesadillas. Y todas las noches lo mismo. Sueño que me voy a dormir cuando veo un bando de perdices apeonando por la alcoba. Me tiro de la cama, agarro la escopeta y entonces las tías zorras se van bajo la cómoda. Las saco de allí a patadas y cuando disparo, los tiros salen follones o hacen «psssst», como si algo se deshinchara. Otras veces los cañones se doblan como si fueran de chocolate. El caso es que no pringo nada y las marrajas se largan a la azotea por la rendija de la puerta y me toman a chirigota. Por las mañanas estoy como amorrongado.³¹

Un epilogo estremo è quello che Lorenzo immagina quando conclude l'attacco alle donne che abbiamo precedentemente descritto: “Hoy son de otra pasta [...]. Es como si con la cocina no tuvieran ya bastante y tuvieran que saber de todo, discutir y fumar lo mismo que los hombres. Así nos crece el pelo. Digo yo si no se aproximará el fin del mundo y estas cosas no serán el Anticristo”.³² Tonalità iperboliche assumono anche alcune espressioni alle quali ricorre Lorenzo, come certe similitudini, che contrappongono immagini tra loro chiaramente opposte: quando, arrivati in Cile, i due sposi raggiungono l'abitazione degli zii di Anita, egli commenta: “Allí nos presentamos y la casa, sin ser un palacio, no me hizo mal efecto [...]”³³, così come, quando si licenzia dall'umile mansione in cui l'aveva confinato lo zio, comincia a cercare lavoro rispondendo alle inserzioni sui giornali: “Anuncian una plaza de ascensorista en el Munich. Mañana me presentaré. No es que sea una plaza de director general, pero menos da una piedra”.³⁴ Questa modalità espressiva si riconferma anche nel

³¹ *Ivi*, pp. 122–113.

³² DELIBES, *Diario de un emigrante*, cit., p. 13.

³³ *Ivi*, p. 111.

³⁴ *Ivi*, p. 112.

Lorenzo ormai sessantenne: quando Sonia, la sua secondogenita, si presenta in casa dei genitori con un nuovo fidanzato, un individuo decisamente anticonformista e poco cordiale, che ha conosciuto a Palma de Mallorca, Lorenzo descrive così il rifiuto della moglie ad accogliere l'inaspettato ospite: “La parienta, que tiene respuesta para todo, le dijo que de acuerdo, que ésta era su casa y tenía la puerta abierta, pero que la próxima vez que viniera a visitarnos dejara los tiburones en la isla”.³⁵

La smodata passione per la caccia è una della ragioni – ma di certo non la sola – che giustificano la consistente presenza di termini volgari nei diversi romanzi, e ai quali Delibes ricorre, spesso, con finalità autoironiche: “[...] coño es la primera palabra que los españoles tenemos en la boca”³⁶, sostiene Lorenzo in *Diario de un emigrante*; nel momento in cui lo vediamo rapito dalle macchinazioni durante una battuta di caccia, egli ci fornisce un eloquente esempio della sua “vernacolare” modalità espressiva:

Acababa de bajar una perdiz cuando sentí ruido entre los mimbrerales de la ribera y me puse al quite. De repente apareció el zorro como a unos treinta pies y pensé que era el perro de un pastor. Él se volvió de lado y entonces le vi la cola: «Me cago en su padre», me dije y me cubrí bien con los enebros. El indino estaba quedo, con unos ojos muy despiertos, escuchando las voces de Zacarías y el Pepe que traían la mano. Dudé si cambiar el cartucho porque tenía séptima, pero me dije que en la operación iba a armar ruido y le iba a espantar. Luego, cuando me eché la escopeta y le apunté a la paletilla a ciencia y paciencia, me oía el corazón con tanta claridad como cuando de chavea me ponía don Florián, el cura, el reloj en la oreja para que cantara los segundos. Iba a apretar el gatillo cuando el tío marrajo se arrancó. Entraba gazepeando, el hijoputa. Entonces me dio la duda de si tirarle de morros o sacudirle de culo. Aún me dio tiempo de pensar que si le tiraba de culo podría machucarle el rabo y, sin vacilar más, disparé. Dio un brinco como un títere, el condenado, pero siguió corriendo y creí que se me iba. Entonces tiré el segundo y le quedé. Empecé a vocear y Tochano acudió el primero. «¡Mira!», le dije. «¡Coño, el zorro!», dijo él. Y fue a echarle mano, pero el maldito se revolvió y le mordió el brazo.³⁷

Il lessico della trilogia diaristica è intriso di termini triviali e di specifici colloquialismi che sono spesso di difficile definizione perché appartenenti, in molti casi, a un ambito essenzialmente regionale o a un gergo settoriale e

³⁵ DELIBES, *Diario de un jubilado*, cit., p. 35.

³⁶ DELIBES, *Diario de un emigrante*, cit., p. 66.

³⁷ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., pp. 37–38.

tecnico.³⁸ Lorenzo, inoltre, si riferisce spesso alle persone che lo circondano utilizzando un'ampia gamma di epiteti, che certamente contribuiscono ad accentuare il carattere umoristico della narrazione: Tochano è, quindi, un "condenado"³⁹, così come la sorella Modes una "chalada"⁴⁰; lo zio cileno è spesso un "cipote"⁴¹ e un "candongo"⁴² e la zia una "zorra"⁴³, mentre il fidanzato della figlia è, spregiativamente, un "sudaca"⁴⁴ (sudamericano). Numerose sono le interiezioni marcatamente colloquiali, spesso indelicate, che suscitano però il riso nel lettore anche grazie alla loro insistita presenza: lunga è la schiera del "¡No te giba!"⁴⁵, variante dell'altrettanto frequente "¡No te amuela!"⁴⁶, presente, quest'ultima, soprattutto in *Diario de un jubilado*; oppure "¡Toma del frasco!"⁴⁷, nonché i vari "¡La madre que los echó!"⁴⁸ o "¡La madre que los parió!"⁴⁹. Quando una circostanza non raggiunge i risultati sperati da Lorenzo significa che questa "ir de culo"⁵⁰, mentre viene raggiunto il culmine della volgarità quando egli non riesce, quasi in conclusione dell'ultimo diario, né a conquistare l'amore della sua Faustina, né a vincere al tanto ricercato gioco televisivo, per cui si ritrova, solo e beffato, tra le mura di casa: "Salí de la comisaría aliquebrado. Para una vez que creí haber conquistado una mujer, me la pegan con queso. El jefe, que esto suele ocurrir con tipos que se creen tenorios y son más infelices que un cubo. ¡Jódete y

³⁸ Sottolinea questo aspetto anche Janet Díaz quando afferma che i *Diarios* "[...] are difficult reading, for many of the expressions used by Lorenzo are unfamiliar even to the native speaker of Spanish. His lexicon includes many localisms, sayings peculiar to the country people with whom he talks during hunting trips, slang and colloquialisms, a few vulgar and occasionally profane terms, popular proverbs and folk sayings, and of course the language peculiar to the hunt itself. Much of this will not be found in Spanish dictionaries, and upon occasion the local Castilian dialects vary so that villagers cannot always understand those from as close as fifteen miles away.", in Janet DÍAZ, *Miguel Delibes*, New York, Twayne, 1971, p. 90.

³⁹ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., p. 11.

⁴⁰ *Ivi*, p. 14.

⁴¹ DELIBES, *Diario de un emigrante*, cit., p. 65.

⁴² *Ivi*, p. 79.

⁴³ *Ivi*, p. 105.

⁴⁴ DELIBES, *Diario de un jubilado*, cit., p. 115.

⁴⁵ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., pp. 38, 59, 84, 95, 99, 102, 118, 132, 146, 157, 161, 162, 167, 186. Molti gli esempi anche negli altri romanzi: *Diario de un emigrante*, cit., pp. 65, 67, 79, 82-83, 109.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 86, 148, 186; *Diario de un jubilado*, cit., p. 57.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 36, 46, 97, 153.

⁴⁸ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., p. 159; *Diario de un emigrante*, cit., pp. 101, 103.

⁴⁹ DELIBES, *Diario de un emigrante*, cit., p. 73.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 151, 182. Quando gli affari vanno male, Lorenzo è decisamente telegrafico: "El salón, de culo", cit., p. 174.

baila!”⁵¹; “He pasado la tarde en la tele, con el mando a distancia pero sin fijarme siquiera en lo que salía ¡Manda cojones!”⁵²

L’ironia viene marcata da Delibes anche attraverso le frequenti ripetizioni, non sempre necessariamente volgari: per esprimere il legame nei confronti della propria terra e il proprio, sereno, stato d’animo, Lorenzo chiude spesso le proprie annotazioni con un commento sonoro: “sentí silbar al exprés de Galicia”⁵³, che ritorna anche in *Diario de un emigrante*: “Sentí el exprés de Galicia”⁵⁴, mentre quando intraprende il viaggio verso l’America la realtà si trasforma in nostalgica rievocazione: “Eché en falta el exprés de Galicia”.⁵⁵ Trascorsi i dieci mesi di permanenza in Cile, Lorenzo ritorna a casa e il ricordo riemerge: “Tardé en dormirme. Al cabo, como entre sueños, me pareció sentir el exprés de Galicia. ¡Qué no será el ansia de verme en casa!”⁵⁶, accompagnato spesso dalla formula “[...] como en casa en ninguna parte”.⁵⁷ Sottolineano un ironico contrasto rispetto alla filosofia di Lorenzo, per il quale “[...] la vida es un fandango y el que no lo baila es un tonto”⁵⁸, la reiterata presenza delle seguenti formule: “¡Esto no es vida!”⁵⁹; “Vamos, que tampoco es vida”⁶⁰, “Esto no es vida”⁶¹ o, il più indistinto italianismo “¿Qui lo sa?”⁶²

In *Diario di un emigrante* il discorso ironico sulla lingua si fa ancora più raffinato, perché Delibes costringe Lorenzo a confrontarsi con le evidenti discrepanze tra il castigliano peninsulare e la variante americana. Il protagonista ne ha una chiara dimostrazione appena mette in piede in terra cilena:

[...] me tuve que ocupar de las maletas y armé un cisco con un panoli que me preguntaba si quería despachar las valijas o las llevaba conmigo. Le dije que las llevaba conmigo, pero facturadas, y fue él y las separó. Entonces le pregunté por qué ponía mis valijas aparte y el cipote salió a voces que las llevaba conmigo y que los demás iban a despacharlas. Ya quemado le dije que qué coños quería decir con

⁵¹ DELIBES, *Diario de un jubilado*, cit., p. 154.

⁵² *Ivi*, p. 155.

⁵³ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., p. 27.

⁵⁴ DELIBES, *Diario de un emigrante*, cit., pp. 11, 17.

⁵⁵ *Ivi*, p. 37.

⁵⁶ *Ivi*, p. 208.

⁵⁷ *Ivi*, p. 214.

⁵⁸ *Ivi*, p. 138.

⁵⁹ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., p. 147.

⁶⁰ DELIBES, *Diario de un emigrante*, cit., pp. 137, 154.

⁶¹ DELIBES, *Diario de un jubilado*, cit., p. 12.

⁶² *Ivi*, pp. 55, 66.

eso de despacharlas, que eso no era cristiano, y entonces el gilí se atocinó y nos pusimos los dos a voces. Menos mal que terció uno que me hizo ver que facturar y despachar eran una misma cosa.⁶³

In uno scontro con lo zio di Anita, Lorenzo si mette necessariamente sulle difensive ed è costretto a domare la propria naturale impulsività perché non può decifrare fino in fondo ciò che gli recrimina l'interlocutore: “[...] el tío se atufó y me puso a caldo. A voces me llamó huevón de mierda, crestón y qué sé yo qué disparates. Ya le dije que diera gracias que sólo llevo unas semanas en el país y no comprendía bien lo que quería decirme”.⁶⁴ L'atteggiamento inizialmente canzonatorio di Lorenzo non concede tregua alla specificità dello spagnolo d'America: “Acá todo quisque le dice al cine biógrafo. ¡Qué cosas! ¡También son ganas de hablar por hablar! Claro que con esto de las palabras no hay razones, pero llamarle al cine biógrafo parece una coña [...]”.⁶⁵ L'ironia sorge però nel momento in cui Lorenzo, quasi senza rendersene conto, comincia a parlare come loro, a far propria quella lingua che egli aveva in precedenza disdegnato: “Para desengrasar, me llevé a la chavala al biógrafo, aunque sólo vimos media película”.⁶⁶

A mettere in difficoltà il personaggio non è però solo la lingua: Lorenzo viene simpaticamente ritratto, nei diversi diari, in situazioni divertenti e talvolta ridicole; situazioni spesso banali, ma che permettono una pressoché totale immedesimazione da parte dei lettori. Ci pare inoltre possibile ipotizzare che, in certi aspetti della narrazione, emergano specifici messaggi da parte di Delibes, come accade nelle sequenze che ruotano attorno all'oggetto, fortemente metaforico, dell'uniforme. La ricerca di un secondo lavoro con il quale arrotondare lo stipendio vede, infatti, il Lorenzo di *Diario de un cazador* impegnato in varie mansioni: accetta di occuparsi, extra, del riscaldamento dell'Istituto quando don Basilio, il direttore, glielo propone⁶⁷, oppure di vendere sotto banco gli appunti del docente di matematica, don Rodrigo.⁶⁸ Lorenzo

⁶³ DELIBES, *Diario de un emigrante*, cit., p. 59.

⁶⁴ *Ivi*, p. 130.

⁶⁵ *Ivi*, p. 78.

⁶⁶ *Ivi*, p. 114.

⁶⁷ DELIBES, *Diario de un cazador*, cit., pp. 73–74.

⁶⁸ *Ivi*, p. 62.

continua, naturalmente, a svolgere l'attività di bidello, ma rifiuta di indossare l'uniforme che don Basilio gli vuole imporre:

Don Basilio me dijo esta mañana que me quitara el blusón y me pusiera la gorra del uniforme. Me lo estaba oliendo. Fui sincero con él y le expliqué que la gorra no me va a la cara. Él me salió con que el uniforme es la manifestación de la disciplina en el Centro. Le dije que era una gorra muy llamativa y entonces se le puso el habla de pendoncete y me dijo que él no la había inventado, sino que era la reglamentaria. Aún intenté convencerle de que quitándome el blusón y con los botones dorados sería suficiente para darme a respetar y él me respondió que yo no estaba allí para meter miedo a nadie sino para mantener el orden y la disciplina. Dijo, después, algo así como que él en su despacho era el Ministro de Educación y yo en los pasillos era también como el Ministro de Educación.⁶⁹

La tresca che si origina tra il docente di francese e quella di tedesco si conclude col matrimonio tra i due, e anche in questo caso Lorenzo viene forzatamente coinvolto, e costretto, di nuovo, ad accettare un ruolo in divisa:

Don Basilio me dijo a la salida que pasara por su casa a la tarde, que quería hablar conmigo. A las tres ya estaba allí. Me mandó sentar y me dijo que el de Francés y la de Alemán se casan para la primavera y que el de Francés había pensado en mí para que abriera las portezuelas de los coches de uniforme. Luego dijo que no ignoraba que tal cosa quedaba al margen de mis obligaciones, pero que lo meditase antes de decidirme y que en caso afirmativo me encargara sin más un uniforme. Por otro cualquiera lo hubiese hecho, pero si quiere uniformes el de Francés pudo hacerse marino en lugar de catedrático.⁷⁰

Quando trova, poi, un lavoretto serale come usciere presso il cinema del paese, la situazione torna, ironicamente, a ripresentarsi:

Después, el cabo me llevó al ropero para que me probara el uniforme. Me quedaba chico y el cabo dijo que no le chocaba porque Higinio, el anterior, se había marchado a morir tísico a un Sanatorio. Le dije lealmente que no estaba dispuesto a usar la misma ropa que un tísico, pero el cabo se fue donde don Acisclo y volvió con la embajada de que le sacara la sisa y los botones y si me gustaba bien y si no ya conocía la puerta.⁷¹

Ormai sessantenne in *Diario de un jubilado*, Lorenzo va in pensione, ma mentre attende di essere chiamato a partecipare a un gioco televisivo, si cerca qualcosa da fare per impegnare le ore libere: trova lavoro come accompagnatore di un vecchio signore, che si rivelerà poi essere un famoso e benestante poeta, il quale, in virtù

⁶⁹ *Ivi*, p. 30.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 117–118.

⁷¹ *Ivi*, p. 126.

della sua agiata posizione sociale, pretende che Lorenzo si adegui a lui almeno con un consono vestiario:

A don Tadeo le disgustó mi cazadora. Inclusive habló de regalarme una chaqueta. Ya le dije que ni hablar [...]. Según él, en mi empleo hay una dependencia, porque si mi ropa le viste a él, la suya me viste a mí; o sea, el uno influye en el otro, nos completamos. [...] Me acaloré y le dije de mala leche que aguarde a verlo antes de determinar si se queda conmigo o cambia de lazarillo. Se puso a ladrar a la luna, que qué lazarillo ni qué ocho cuartos, que yo no era un lazarillo sino un acompañante, o, si lo prefería, un ayo, y ya se me hincharon las narices y le dije que el día que acepté el cargo hablamos de obligaciones pero no mentamos para nada el uniforme.⁷²

La relazione tra don Tadeo e Lorenzo è, in ogni caso, positiva e si colora di alcuni piacevoli momenti; l'elementare formazione culturale del protagonista si confronta con quella raffinata e distinta di uno scrittore, come lo è don Tadeo Piera, il quale affettuosamente lo trascina nel suo complesso mondo e gli dedica persino il suo ultimo libro: "La verdad" – dirà Lorenzo – "es que no entendía la dedicatoria, pues don Tadeo tiene una escritura así, más bien enrevesada, pero él, muy amable, me lo tradujo: «A Lorenzo, mis pies y mis manos, con afecto», dijo".⁷³ Nel commento critico che qualche settimana dopo Lorenzo è costretto a improvvisare, il tono è dilettantistico, ma il lettore può cogliere facilmente l'evidente autoironia di Delibes:

Don Tadeo volvió a preguntarme si había leído su libro. Le dije que sí para que callara la boca, pero lo cierto es que me he saltado tres cuartas partes. Y ¿qué?, me preguntó. Le respondí que bien, que allí donde uno abre el libro todo está en orden. Lo dije a lo bobo, por las líneas cortas y las largas, tan parejas, pero coló y él que gracias, que eso era lo más hermoso que podían haberle dicho, que cuando uno, a cierta edad, hace un ofertorio, el orden debe ser lo primero. Me animé al oírle y entonces le guiñé un ojo y le dije que también había un poquito de sexo pero eso, en contra de lo que esperaba, no le gustó un pelo y volvió a lo del orden.⁷⁴

Delibes crea, con don Tadeo e Lorenzo, una anomala coppia di personaggi, unisce due anime fondamentalmente sole e le svela poco per volta, contrapponendole marcatamente l'una all'altra. L'ingenuità del protagonista ha però la peggio anche nell'ambito delle amicizie e il loro rapporto si interrompe in maniera drammatica perché Lorenzo viene a scoprire che l'anziano poeta ha preferenze sessuali poco

⁷² DELIBES, *Diario de un jubilado*, cit., p. 126.

⁷³ *Ivi*, p. 32.

⁷⁴ *Ivi*, p. 39.

convencionali: si lascia andare a commenti equivoci sui ragazzini che giocano al parco e, circuendo il protagonista con falsi discorsi sul suo aspetto fisico (proverbiale e ironica la sua insistenza nel fargli portare la riga dei capelli a destra⁷⁵), tenta di sedurlo:

Hoy rompí definitivamente con don Tadeo. [...] Porque el marica de él no me dio a elegir. Ya me chocó un apretón así en el pleno paseo. Pero aguante mecha. O sea, le ayudé a bajar el urinario y le puse delante de la taza sujetándole por detrás. En mejor plan, imposible. Bueno, pues el cacorro de él iba encendido y se lanzó, o sea que hiciera el favor de desabotonarle la botica, que con una mano inútil y la otra en la pared no podía valerse. ¡Habrased visto desahogo! Se me hincharon las narices y que eso sí que no [...]. Y mano de santo, como suele decirse. Se desabrochó la bragueta, sacó el pájaro y orinó a la chiticalla, cuatro gotas.⁷⁶

Un epilogo simile a quello di *Diario de un emigrante*, in cui Lorenzo si era trovato a dover sfuggire alla seduzione della zia di Anita, la quale impudentemente aveva preso a perseguitarlo fin dal suo arrivo in Cile.⁷⁷

In *Diario de un jubilado* Lorenzo diviene oggetto di ironia anche per quanto concerne l'amore e verrebbe da pensare che, tutto sommato, il protagonista diventi vittima, in questo caso, della propria condotta. Con Anita la relazione si è normalmente appiattita ed egli cerca consolazione nella scaltra Fuastina, che gli gioca decisamente un brutto scherzo. Durante un loro amplesso amoroso, in cui Lorenzo si trova "a culo pajarero" e con "la mano en la teta de Faustina"⁷⁸, irrompe nella stanza uno sconosciuto, chiaramente complice di lei, e li fotografa. Gli eventi precipitano: prima Lorenzo si ammala e, data la propria situazione sentimentale, ingigantisce la cosa e si convince che possa trattarsi di Aids (in realtà è solo una banale allergia primaverile); poi arriva il ricatto da parte del fotografo, che egli ostacola, ma che lo porta comunque a dover rinunciare ad Anita, la quale è stata, nel frattempo, messa al corrente di tutto e se ne va di casa.

⁷⁵ "El señor Piera volvió a la carga, que me cambie de lado la raya. Le dije que llevaba sesenta años peinándome así [...]. Le dije que no trabucara las cosas, que lo absurdo era andar preocupado todo el día de Dios de qué lado me caía mejor la raya", *ivi*, p. 133; "Don Tadeo dale con que por qué no me dejo definitivamente la raya del lado derecho", *ivi*, p. 151.

⁷⁶ *Ivi*, p. 152.

⁷⁷ "De repente me salió con que yo le gustaba y que no era culpa suya tener un cuerpecito calentón, ni de que el viejo estuviera ya para el gato [...]. ¡Valiente zorra! Después la cogió con que la Anita era una buena cabrita, pero de lo que nos gusta a los hombres, ni caso, y que ella la había tomado ley, pero que eso no tenía que ver para que los dos pasásemos juntos un buen rato", in DELIBES, *Diario de un emigrante*, cit., p. 105.

⁷⁸ DELIBES, *Diario de un jubilado*, cit., p. 95.

E in questa circostanza arriva anche la lettera dall'emittente televisiva, la cui attesa aveva finora scandito l'ordinaria *routine* della coppia⁷⁹: “Hubo carta del «Un, dos, tres ...». Nos invitan de sufridores el día 25”, e, ironico, Lorenzo aggiunge: “¡A la vejez viruelas!” [...]:

A falta de la parienta puedo ir con mi nuera, la Ulpiana, o la misma mujer del Partenio. Así que les dije que mi señora estaba enferma e iría con una amiga. Bueno, pues los cipotes que ni hablar, que con la de la fotografía o nada. Les hice ver que, bien mirado, se parecían, y los panolis que lo sentían, que únicamente podían ir los inscritos o lo suplentes elegidos ante notario.⁸⁰

In questi romanzi Miguel Delibes attua, dunque, la propria ironia tanto in ambito situazionale quanto linguistico. Non mancano anche qui alcune sequenze descrittive fortemente iperboliche, o eloquenti e ironici ritratti di personaggi dai ruoli secondari, come quelli del professor Pérez, in *Diario de un cazador*, o degli zii di Anita, in *Diario de un emigrante*. Lo stesso Lorenzo, in certo qual modo, diventa una caricatura di se stesso in *Diario de un jubilado*, specialmente quando si trova coinvolto in situazioni imbarazzanti e sgradevoli come quelle che abbiamo descritto. Ciò che prevale, ad ogni modo, è la manipolazione del linguaggio che Delibes mette in atto, soprattutto al fine di sottolineare quanto sia importante il contenuto di un'affermazione, ma anche la modalità e la forma con cui questo viene espresso. E in tal senso la forma del “diario”, per la quale lo stesso Lorenzo aveva nutrito sporadiche perplessità (“A veces me pregunto si este diario tendrá algún interés para alguien o sólo va a servir para desahogarme yo”⁸¹), diventa veicolo di un importante messaggio, quello che, in sostanza, veniva perfettamente chiosato dalla Desi de *La hoja roja*: “Con usted nunca sabe una cuándo habla en serio ni cuándo se pitorrea”.⁸²

⁷⁹ “Esta tarde escribimos diecisiete cartas al concurso de la tele «El precio es justo». A ver si esta vez hay suerte”, *ivi*, p. 14; “La Anita mandó hoy quince cartas al «Un, dos, tres ...», para sufridores. A ver si nos llaman de una puñetera vez”, *ivi*, p. 22; “Hoy ganó la chavala 13.000 del ala, con un cartón, en el bingo de la esquina”, *ivi*, p. 29; “Al fin mandamos 26 cartas para sufridores al «Un, dos, tres ...», *ivi*, p. 41.

⁸⁰ *Ivi*, p. 151.

⁸¹ *Ivi*, p. 77.

⁸² DELIBES, *La hoja roja*, cit., p. 54.

IV.1.2. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983)⁸³

Verso la fine del 1983 Miguel Delibes pubblica un altro romanzo, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, che includiamo all'interno del discorso sull'autoironia prima di tutto per una serie di coincidenze che creano alcuni possibili parallelismi tra il personaggio principale, Eugenio Sanz Vecilla, e lo stesso scrittore. Non sono mancate occasioni in cui Delibes ha smentito questa somiglianza di profili, ma resta il fatto che alcuni elementi, come evidenzia García Domínguez, portano decisamente in questa direzione: negli anni Ottanta, sia Delibes che il suo protagonista hanno la stessa età, sono entrambi sessantenni ed entrambi giornalisti in pensione; un lavoro al quale sono approdati per caso (Delibes, lo ricordiamo, entra ne "El Norte de Castilla" come caricaturista e, solo più tardi, arriva a occuparsi della scrittura giornalistica); di contro Eugenio spiega alla propria interlocutrice: "Se interesa usted en su última por la forma en que llegué al periodismo, cómo sin estudios previos, pude alcanzar el cargo de redactor. Bien mirado, aquello fue fruto de una serie de circunstancias [...]".⁸⁴ Inoltre, come Delibes, anche Eugenio apprezza la vita all'aria aperta: "A la una me doy un largo paseo hasta la hora de comer. El itinerario varía de acuerdo con el clima y la estación aunque siempre procuro buscar aire puro"⁸⁵; mentre viene condivisa pure l'avversione a particolari condizioni termiche: "Aunque de constitución pícnica, soy hipotenso y las temperaturas extremas me afectan

⁸³ Tra gli studi critici sul romanzo si segnalano in particolare i seguenti articoli: M. Kathleen GLENN, *Sedución epistolar y telefónica en 'Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso' y 'El cazador de Leones'*, in *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, dir. da Juan Villegas, vol. 5, 1994, pp. 379–385; Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *'Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso'. Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 61–77; Sheryl Lynn POSTMAN, *El convidado del pasado o la voz inesperada en 'Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso' de Miguel Delibes*, in "Quaderni ibero americani", 93, 2003, pp. 54–74; Maria Grazia SCELFO MICCI, *Entre mito y realidad en 'Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso' de M. Delibes*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1986, pp. 337–359; Gonzalo SOBEJANO, *La novela epistolar en 'La isla de los jacintos cortados', de Gonzalo Torrente Ballester, y 'Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso', de Miguel Delibes*, in "Les Cahiers du C.R.I.A.R.", 8, Publications de l'Université de Rouen, 1988, pp. 9–29; Antonio VILANOVA, *Todo amor es fantasía*, "Introducción" a Miguel Delibes, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, pp. 11–33.

⁸⁴ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., p. 36. Cfr. anche la lettera datata 28 maggio, in cui Eugenio parla alla donna delle sue prime mansioni al giornale.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 45–46.

mucho”.⁸⁶ Se teniamo dunque in considerazione quanto lo stesso Delibes ebbe a precisare, ossia che “Antes de la creación, el novelista es el único que sabe lo que quiere decir en su novela, aunque no vaya a expresarlo por sí mismo, sino mediante los álgter ego de los personajes”⁸⁷, riteniamo che alcune sequenze di *Cartas de amor...* richi amino in causa tanto la figura dell’autore, quanto alcuni aspetti del suo pensiero.

Risulta evidente come Delibes approdi, in questa occasione, anche a un nuovo genere letterario, quello epistolare⁸⁸, con l’intenzione di mettere in gioco non solo se stesso, ma anche il proprio ambiente professionale e il contesto storico-culturale del momento; gli interessa, altresì, irridere la stessa letteratura, stravolgendo i canoni di una certa tipologia di romanzo e proponendo, anziché figure di personaggi valorosi e compatti, fisionomie frantumate, fisicamente sgraziate e psicologicamente instabili.

Eugenio, il protagonista, si trova dal medico e si imbatte casualmente nella lettura di una rivista, dalla quale scorge l’annuncio di Rocío: “«Señora viuda, de Sevilla, cincuenta y seis años, aire juvenil, buena salud. Cincuenta y tres kilos de peso y un metro sesenta de estatura. Aficionada a música y viajes. Discreta cocinera. Con caballeros de hasta sesenta y cinco años, similares características»”.⁸⁹ Eugenio ne rimane folgorato e decide di risponderle. Nasce così una relazione epistolare intensa, anche se il lettore ha modo di leggere solo le lettere che Eugenio invia alla donna, mentre le risposte di lei si possono conoscere di riflesso, in base a ciò che commenta il protagonista. Entrambi i personaggi svelano, apparentemente, le loro identità, e mentre Eugenio è via via sempre più coinvolto in questo rapporto, Rocío si presenta cauta e reticente; tant’è che, proprio quando decide di accettare l’invito di Eugenio a conoscersi finalmente di persona, rinvia l’appuntamento per motivi banali e infondati. L’incontro ha comunque luogo qualche tempo dopo, nel Ristorante Milano di Madrid, ma gli

⁸⁶ *Ivi*, p. 18. Ironica la risposta di Delibes a un giornalista della “Hoja del Lunes” di Valladolid, che García Domínguez riporta nella biografia dell’autore: “el hecho de que al protagonista se le enfrían los pies y tenga sesenta años, no impide que sea mi antítesis”, GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 650.

⁸⁷ DELIBES, *El novelista y sus personajes*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 285.

⁸⁸ Cfr., a tal proposito, GARCÍA DOMÍNGUEZ, ‘*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*’, *novela epistolar*, in “El Norte de Castilla”, 5/12/2003;

⁸⁹ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., pp. 9–10.

esiti sono stravolgenti e turbinosi: Rocío non manifesta alcun interesse, si dimostra distaccata e formale, mentre lo stesso giorno in cui Eugenio le scrive per manifestarle le proprie perplessità in merito alle ore trascorse insieme, riceve anche una lettera dall'amico Baldomero Cerviño, dal quale apprende che è lui, piuttosto – e già da tempo – ad avere una relazione stabile con la donna e lo invita, perciò, a farsi da parte.

García Domínguez riconosce chiaramente che nel romanzo emerge quel *humor* “zumbón, satírico a veces, constante en buena parte de la narrativa delibeana”⁹⁰; e, in effetti, il carattere di *Cartas de amor...* risulta evidente già dal titolo, come sottolineano efficacemente le parole di Santiago de los Mozos:

Fijémonos en el título de la novela. Es un título irónico, sarcástico casi: «Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso». Naturalmente, don Eugenio Sanz no puede ser «sesentón», palabra poco fina para el personaje, quien no se conforma con menos que con «sexagenario». ¿No es un poco verde este viejo? Sí, pero «verde» descalifica. «Viejo verde» está bien para cualquiera que no haya llegado adonde don Eugenio ha llegado, el cual exige respeto, el respeto de traducir «viejo verde» por «sexagenario voluptuoso». Llamándole así, Delibes da título a la novela y, al mismo tiempo, nos anuncia el rasgo fundamental del personaje y la angustia de su categoría social y humana [...].⁹¹

Cartas de amor ... è, dunque, il romanzo più marcatamente ironico che Delibes abbia scritto, indubbiamente anche il più “leggero” da un punto di vista contenutistico perché il tema principale è quello dell'amore (“[...] el amor y el enamoramiento [...] están en primer plano”⁹², sostiene lo stesso autore), ma un amore singolare, trattato con una sostanziale distanza critica e con evidente sottigliezza. Delibes ci parla, sorridendo, di una strana relazione sentimentale tra due persone ormai in età avanzata e, pur velatamente, introduce nel racconto alcuni accenni di un garbato e temperante erotismo: “[...] creo que el sexo es para practicarlo, no para hablar de él ni para retratarlo”⁹³, risponde l'autore a César Alonso de los Ríos, e aggiunge: “No soy un escritor pornográfico, ni erótico, ello

⁹⁰ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 652.

⁹¹ Santiago DE LOS MOZOS, *La expresión poética de Miguel Delibes*, in “El Norte de Castilla”, 6 de septiembre de 1986, p. XIX.

⁹² GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 651.

⁹³ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 191. Cfr., dello stesso autore, anche: *Retratos*, in “Urogallo”, 73, 1992, pp. 42–43.

es evidente, pero entiendo que el sexo juega en mis novelas el papel que le corresponde”.⁹⁴

Il tema dell’amore è, in effetti, uno dei principali elementi sui quali Delibes fa agire la propria ironia, soprattutto quando questo sentimento viene espresso dal protagonista. L’approccio tra l’uomo e la donna avviene, in effetti, in termini piuttosto banali: nasce da una scialba e ordinaria inserzione su un giornale, mentre Eugenio ci costruisce attorno una grande favola ed esprime il proprio coinvolgimento sentimentale già dalle prime pagine del romanzo:

Bien mirado, nada de particular pero, como le digo, aquella nota, entre tantas, reclamó mi atención, me hechizó, hasta el extremo de no leer ninguna más. De modo que allí me quedé, inmóvil, sentado en la silla, junto a la puerta, la mirada fija en aquellos renglones, cuya tipografía, en cursivas del 8, en nada se diferenciaba de la de los demás; tampoco, en rigor, los conceptos que, más o menos, con variaciones de edad, sexo, estatura o residencia, eran los mismos y, sin embargo, algo había en ellos que tiraba de mí, que me inducía a sentirme su destinatario.⁹⁵

Eugenio attribuisce all’anonimato del messaggio un valore certamente sproporzionato, che lo rende ridicolo agli occhi del lettore e che preannuncia alcuni lati piuttosto discutibili del proprio profilo. Inoltre, l’esagerata disposizione che egli dimostra nei confronti di una donna che nemmeno conosce, lo porta a coltivare questa relazione in termini assolutamente paradossali: la coppia si incontra solamente in chiusura del romanzo, eppure la storia si sviluppa con grande intensità, anche se in maniera marcatamente unilaterale. Eugenio vive con ardente trasporto questo amore e le lettere che invia alla donna costituiscono un *climax* incessante, che lo priva di qualsiasi forma di razionalità. Uno degli elementi sui quali Delibes punta l’attenzione per far emergere, ironicamente, questo forte trasporto è, per esempio, la modalità con cui Eugenio si rivolge alla donna: nella prima lettera esordisce con “Muy señora mía” (p. 9), al quale segue un altrettanto formale “Distinguida señora” (p. 25), per uniformarsi poi a un confidenziale “Estimada amiga” (p. 30) o “Apreciada amiga” (p. 42); passa a “Querida amiga” dopo circa un paio di mesi⁹⁶, mentre preferisce chiamarla

⁹⁴ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 192.

⁹⁵ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., p. 10.

⁹⁶ La corrispondenza dura circa sei mesi: la prima lettera è datata 25 aprile 1979, mentre l’ultima è del 20 ottobre dello stesso anno.

direttamente per nome attorno ai primi di luglio (“Querida Rocío”, p. 71). Il sentimento si intensifica di lì a poche settimane, quando Eugenio sceglie un espansivo “Queridísima” (p. 85) e un più compromettente “Amor mío” (p. 89), di cui propone diverse varianti; fino allo scioglimento finale, che lo riporta al compassato “Muy señora mía” (p. 145), quando è costretto a riconoscere che la storia, suo malgrado, non avrà alcun sèguito.

L’artificiosa progressione dei sentimenti di Eugenio viene marcata, naturalmente, anche dal contenuto delle lettere che egli scrive e dall’enfasi stilistica alla quale ricorre; chi legge ha, infatti, sempre la sensazione di confrontarsi con situazioni assurde, esagerate, comiche – certamente – ma anche pietose, come quando pretende di stimolare l’interesse altrui smascherando tutte le proprie bizzarre manie: già nella prima lettera Eugenio ammette di essere un “glotón insaciable”⁹⁷ e si concede una lunga digressione gastronomica sul “cocido castellano”⁹⁸, che risulta decisamente fuori luogo in una situazione di primo approccio relazionale. Nella lettera che segue ammette di essere un “enfermo saludable o, si lo prefiere, un enfermo que nunca se muere ni acaba de sanar del todo. En la tertulia me tienen por maniático”⁹⁹, confidenza che porterebbe qualsiasi interlocutore, in una situazione di normale quotidianità, a desistere da ulteriori approfondimenti. E poi comincia a incalzare con una serie infinita di acciacchi e fissazioni che risultano altrettanto intempestivi e seccanti:

A pesar de mi apariencia flemática y controlada, soy hombre de temperamento nervioso; no duermo o duermo mal. Desde muchacho tengo problemas con el sueño. Esto y la acidez de estómago son dos de mis peplas. Al principio combatía la hiperclorhidria con almendras secas. El bicarbonato no lo tolero y tomaba almendras. Las almendras absorbían los ácidos y me aliviaban pero me producían sequedad de estómago y tardaba horas en digerirlas.¹⁰⁰

[...]

Esta mañana me encuentro indispuerto. He dudado si hablarte de estos temas prosaicos, pero al fin me he decidido pues no me parece noble iniciar nuestro trato con ocultaciones y reservas mentales. Padezco de estreñimiento, un estreñimiento pertinaz, incommovible, ciclópeo, que me martiriza desde niño. Con los años mi padecimiento se ha acentuado, hasta el extremo de que si me abandono a mi aire,

⁹⁷ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., p. 12.

⁹⁸ *Ivi*, p. 11.

⁹⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 30.

pueden transcurrir semanas sin experimentar esta necesidad. Mi vientre perezoso es, según el doctor Romero, otra manifestación de la distonía neurovegetativa que tantos trastornos me causa. A estas alturas, si no ingiero laxantes no deyecto y si los ingiero a diario irrito el colon. Terrible alternativa!¹⁰¹

Eugenio ammette, inoltre, che “Mi régimen de vida, desde la jubilación, no puede ser más metódico. Me levanto sobre las diez de la mañana, dedico una hora a mi aseo personal [...]”¹⁰², il che tradisce un carattere decisamente nevrotico, unito ai timori claustrofobici, alla paura di volare e all’insofferenza al freddo:

El avión es un vehículo eficaz y aséptico, aunque yo lo utilice poco a causa de la claustrofobia. En una ocasión, regresando de Roma con un grupo de periodistas, en el momento de cerrar la puerta, pensé que me ahogaba y me dije: «Puedo ponerme enfermo». Y poco después: «Y si me pongo enfermo no dispongo de un catre donde tumbarme ni de un doctor que me atienda». Y, naturalmente, me puse enfermo. Menos mal que el trayecto es corto y todo pudo superarse, pero el número lo monté.¹⁰³

[...]

Una de mis fijaciones es, pues, la de cerrarle puertas al frío. El frío es alevoso y yo me sublevo cada vez que oigo decir al ministro del ramo, con esto de la crisis de energía, que es preciso ahorrar calefacción, que la temperatura en centros oficiales no debe sobrepasar los dieciocho grados, que, por añadidura, es más saludable. Y yo pregunto, ¿saludable, para quién? Hay quien genera calor dentro de sí y lo expande y quienes precisan recibirlo de fuera. Yo soy de estos últimos, hasta tal extremo que si, al acabar de comer, no coloco la palma de la mano durante media hora sobre mi estómago, éste se paraliza, no inicia la digestión. Una vez comenzada, el mismo proceso digestivo genera la temperatura necesaria para concluirla. Mas la puesta en marcha hay que aplicarla desde fuera, lo tengo comprobado.¹⁰⁴

Con queste premesse sembra dunque normale che la relazione corra su due binari diversi, sempre paralleli e per nulla convergenti: nella misura in cui Delibes aumenta l’entusiasmo di Eugenio, così fa, all’inverso, con Rocío, allontanandola sempre più da una possibile complicità di anime. La relazione, che prende forma solo a distanza, raggiunge esiti straordinari per il protagonista, ma la precarietà che la sostiene non ammette che tale paradosso possa trovare concreta realizzazione; già Neuschäfer ha avuto modo di precisare che il romanzo può

¹⁰¹ *Ivi*, p. 90.

¹⁰² *Ivi*, p. 45.

¹⁰³ *Ivi*, p. 95.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 19–20.

essere inteso come parodia dell'amore platonico¹⁰⁵, e, in effetti, le evidenti contrapposizioni tra la forma dell'espressione e il contenuto che essa racchiude, confermano tale ipotesi: bastino alcune formule di congedo, come "Besas sus pies" (p. 41), "[...] la espera de su carta, cada día más anhelada" (p. 75), "Espero impaciente tus noticias y la nueva fotografía. Tú mandas, tú reinas en este pobre corazón solitario" (p. 80). Eugenio però sa, nel proprio intimo, che qualcosa non funziona, percepisce alcuni segnali, ma non li ammette a se stesso, mentre il lettore ha, al contrario, la chiara coscienza che Rocío non ricambierà mai questo amore ridicolo; il distacco definitivo avviene, infatti, dopo poche lettere, quando Eugenio se ne esce di nuovo con rivelazioni poco convenienti nei confronti di una delle sue sorelle:

Mi difunta hermana Rafaela continuaba atractiva a sus setenta años. A veces, cuando estaba abstraída ante el televisor yo la observaba complacido, sin que ella se diera cuenta: su frente recta, que ella cuidaba de no despejar del todo; su nariz pequeña, de aletillas vibrátiles, sensuales; sus labios carnosos; sus pómulos prominentes y, ante todo, su piel, fresca y estirada, incluso en el cuello, sin pliegues. De chiquitito miraba a mi hermana como a una diosa, su cuello altivo, sus pugnaces pechitos insolentes, su cintura flexible inverosímil, realizada por la curvas rotundas, onduladas, de sus caderas. Era una belleza singular Rafaela, que acrecía con su actitud displicente, levemente desdeñosa hacia todo en especial hacia los hombres. Con Sergio, el capitán de Regulares, del que le hablé en otra carta, su actitud no cambió, al menos en apariencia. Jamás vi a mi hermana ensimismada, afligida o exultante por este motivo. Se dominaba o era una mujer fría que no experimentaba los sentimientos o las pasiones que mueven al resto de los mortales. No obstante, en principio, envidié a Sergio, luego, incluso, llegué a odiarle y, aunque esto no debiera decírsele, cuando cayó en Igualada simulé cierta contrariedad pero, en el fondo, me sentí liberado de un peso. Me resultaba insoportable la idea de que Rafaela me abandonara y tuviera *otra casa con él*. Necesitaba su presencia periódica, la certeza, cada vez que se ausentaba, de que volvería, y, también, aunque le parezca extraño su virginidad.¹⁰⁶

La sequenza, già fortemente ironica, lo diventa ancor più con il commento che Eugenio aggiunge poco dopo e che provoca una plausibile e negativa reazione da parte di Rocío, la quale lo definirà un "sátiro incestuoso".¹⁰⁷ La donna non accetta il cattivo gusto che l'uomo dimostra nel parlarle della propria sorella come se si trattasse di un'amante qualsiasi e, peggio ancora, rifiuta categoricamente di essere paragonata a lei:

¹⁰⁵ NEUSCHÄFER, 'Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso'. *Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico*, art. cit., p. 67.

¹⁰⁶ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., pp. 48-49.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 52.

Voy a sincerarme con usted: creo que lo que en última instancia me decidió a tomar la pluma y escribirle después de leer su nota fue una curiosa coincidencia: mi difunta hermana Rafaela pesaba un kilo menos que usted, medía lo mismo que usted, uno sesenta, y por lo que usted dice, tenía su mismo aire juvenil. Al leer su mensaje, me la imaginé talmente como ella era, grácil, insinuante, la tez oscura, las extremidades largas y flexibles, la mirada caliente... ¿Me equivoco? Si no lo considera impertinente, me agradecería recibir una fotografía suya, una fotografía actual, a ser posible no de estudio.¹⁰⁸

La tematica amorosa viene sostanzialmente rovesciata e sviluppata ironicamente in molte delle sue costanti letterarie; esiste anche in questo romanzo il classico triangolo amoroso, ma in cui ad avere la peggio è un uomo e non, invece, una donna; inoltre, il tradimento avviene per mano di un amico (“mi único amigo”¹⁰⁹, dirà il protagonista), e non di uno sconosciuto, con il quale, paradossalmente, Eugenio ha condiviso gli anni migliori della propria maturità. È lo stesso Eugenio a parlare a Rocío dell’amico, precisando che quando egli entrò ne “El Correo”, il proprio giornale, Baldomero fu l’unico a sostenerlo e a dargli sinceramente una mano; dipinge, insomma, alla donna un quadro assolutamente positivo dell’amico, e, alla fine, per ironia della sorte, tutto questo gli si ritorce contro: “Baldomero es una persona equilibrada. Brillante y bien humorado, de todo saca partido. Y, luego, su físico, su noble testa patricia, de sedoso cabello blanco, que él sabe llevar airosamente sobre los hombros, con una altivez arrogante e inofensiva”.¹¹⁰ Una personalità affascinante, dietro la quale svanisce – e in un certo senso si completa – l’insipida figura di Eugenio, come lui stesso ammette: “Pero debo hablarle a usted con toda franqueza. Mi intimidación con Baldomero Cerviño no me releva de mi condición subordinada. Yo soy a Baldomero lo que Sancho a don Quijote o lo que Ciutti a don Juan Tenorio. Los hombres apuestos, inteligentes o intrépidos precisan para brillar, para agotar sus posibilidades de proyección social, de un segundón, de un contrapunto. Yo soy ese contrapunto, señora”.¹¹¹

C’è, inoltre, un altro aspetto interessante che ci riporta a una possibile forma di parodia romanzesca, soprattutto in relazione alla tipologia narrativa, vale

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 49.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 55.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 64.

¹¹¹ *Ivi*, p. 64.

a dire quella epistolare. In *Cartas de amor...* Eugenio si rivela come uomo passionale, ma con scarsa esperienza in ambito sessuale (la sua unica storia d'amore seria finì miseramente a causa dell'intromissione di una delle sorelle); Neuschäfer individua, infatti, nel romanzo, il tema della “virtud perseguida, de la inocencia asediada y finalmente recompensada”¹¹², la quale, certamente presente in alcune grandi opere appartenenti al medesimo genere, viene qui completamente ribaltata: “[...] en Delibes el perseguido es un hombre virgen, además «un» virgen de 65 años, y la «depravada» perseguidora es una madura viuda de 56 años [...]]. La parodia consiste aquí en la inversión de los papeles entre hombre y mujer, y en el contraste entre un mundo de la juventud y uno de la tercera edad”.¹¹³

La consistenza di spunti ironici che fornisce il romanzo è, dunque, davvero ampia; *Delibes* ritorna, anche qui, con un sorriso ammiccante, al tema del tempo, che vincola indiscutibilmente la storia di questa coppia: è il tempo anagrafico, che non si interpone come barriera tra i due, ma che marca le loro specifiche identità; è il tempo dell'attesa, tutto proiettato all'occasione del primo incontro; è il tempo vissuto nella sua essenza corrosiva, che trasforma i volti e gli animi e che conduce, alla fine del romanzo, all'allontanamento dei reciproci destini; è il tempo, infine, che proclama distanze generazionali assolute e incolmabili.¹¹⁴ Eugenio si lascia andare a meditazioni sulla propria età e sull'urgenza di vivere il presente in maniera piena e incondizionata: “A los diecinueve años, el tiempo no cuenta, es ilimitado, pero a los sesenta y cinco, sí”¹¹⁵; una vera ossessione per il protagonista, che ripeterà insistentemente quanto siano importanti i suoi “sesenta y cinco años”.

¹¹² NEUSCHÄFER, ‘*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*’. *Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico*, art. cit., p. 67.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ «Soy un convencido de que uno de los síntomas más obvios de la decadencia de Occidente reside en el progresivo desdén por la cocina. A las muchachas de hoy no es infrecuente escucharlas que ellas no pierden el tiempo cocinando. ¿Cree usted, señora, que el tiempo que se emplea en la cocina es tiempo perdido?»; «A los jóvenes de hoy les gusta ganar tiempo, perdiéndolo; entiéndame, haciendo cosas inútiles, estudios que no sirven para nada», *DELIBES, Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., pp. 10 y 74.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 87.

Eugenio incarna, senza ombra di dubbio, l'archetipo del "antihéroe en estado puro"¹¹⁶, come lo definisce García Domínguez, l'opposto del sessantenne pensionato convenzionale, tanto che il suo eccentrico profilo risulta evidente già dal titolo; personaggio *sexagenario*, che sarà animato da aneliti erotici decisamente inconsueti per la sua età e sui quali Delibes costruisce l'ironia verbale: "Anoche, en mi duermevela, lo desataba morosa y amorosamente en un juego erótico elemental. ¡Qué turbación, mi amor! ¿Es posible, criatura, que uno pueda despertar al erotismo a los sesenta y cinco años? ¿Qué extraño bebedizo me has dado para encender en mi pecho estos deseos adolescentes?".¹¹⁷ E ancora: "Me siento turbado, querida, como un adolescente ante la primera imagen erótica, aunque también viejo y desbordado, no lo puedo remediar".¹¹⁸

L'intreccio del romanzo, vivacizzato da frequenti digressioni sul passato del protagonista, accompagna, con ritmo incalzante, il suo intenso coinvolgimento sentimentale, al quale fanno da contrappunto le esitanti repliche della donna, che tengono ferme le redini del tempo reale, fisico, e lo gestiscono con maggiore equilibrio e oculatezza: quando lui vuole "accelerare" questo tempo, pianificando puntigliosamente il loro primo incontro, lei lo "rallenta", adducendo scuse e impedimenti di varia natura. La "durata" del racconto e il suo rapporto con la "durata" della storia è, dunque, forse uno degli aspetti temporali più interessanti dell'opera: risultano completamente assenti situazioni di uguaglianza tra i due elementi (quella che Genette definisce "scena") poiché la stessa struttura del testo, epistolare, per l'appunto, generalmente non accoglie parti dialogate, mentre prevale la scelta dell'estensione narrativa ("analisi"), in cui il racconto subisce frequenti battute d'arresto rispetto al tempo degli eventi. Per giungere allo scioglimento dell'azione, il lettore è costretto a seguire queste continue digressioni retrospettive che, se da un lato rivelano l'ambigua e fluttuante personalità del protagonista, dall'altro risultano funzionali rispetto allo sviluppo del racconto e allo scioglimento finale, il quale giunge repentino e con un taglio chiaramente ironico. Dal procedere della singolare relazione tra Eugenio e Rocío

¹¹⁶ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 647. Cfr. anche l'articolo dello stesso Delibes, "El antihéroe", raccolto in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 390–392.

¹¹⁷ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., p. 122.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 81.

si intuisce, inoltre, la scelta di precise collocazioni stagionali: la conoscenza epistolare prende avvio in aprile, vale a dire a primavera inoltrata, culmina nella fase estiva e si risolve, teatralmente, alle porte dell'inverno, abbandonando il protagonista nel suo periodo meno propizio e alludendo ironicamente allo stereotipo del "vecchio" rapportato alla stagione fredda. Con riferimento alle parti della giornata, nel romanzo prevale largamente la notte, rappresentata anch'essa in termini ambigui: è in questo momento in cui Eugenio, ex giornalista, ha vissuto la maggior parte del suo tempo, sconvolgendo ogni ritmo biologico naturale¹¹⁹, ed è sempre in questo stesso momento, nell'idillica luce notturna, in cui il protagonista pensa di situare, paradossalmente, gli albori della sua storia d'amore con Rocío, ma senza rinunciare al meticoloso controllo sul tempo:

Te propongo un plan, contando de antemano con tu aquiescencia. El día 25 hay luna llena. ¿Por qué no nos encontramos mirándola, a las doce de la noche, mientras escuchamos ambos la Pequeña serenata nocturna, de Mozart? Sería excitante vivir unos minutos pensándonos mutuamente. Para evitar errores de horarios convendría guiarnos por el informativo de Radio Nacional.¹²⁰

La musica funziona come contorno esemplare per un appuntamento romantico, ma non solo: "[...] concretamente en la música, al tiempo que una emoción, busco en mi pasado, la evocación del tiempo que se fue"¹²¹, sostiene Eugenio, contrapposto a un presente in cui il nuovo sentimento, prorompente e inatteso, immobilizza ogni attimo, si appropria di ogni ora del giorno: "Tu imagen me persigue las veinticuatro horas del día"¹²², "te pienso a toda hora, me obsesionas"¹²³, "Te recuerda a toda hora"¹²⁴; un presente in cui è il tempo dell'attesa a contare di più: "Y ahora, después de desahogarme contigo, queda lo más grave: esperar. ¿Cómo entretener la espera? He aquí el drama".¹²⁵

¹¹⁹ "Después de largas reflexiones he concluido que esto mío es una enfermedad profesional. El periodismo, que nos hace trabajar de noche y dormir de día, invierte el orden natural para el que el hombre ha sido construido. Se produce así una desacomodación. El sueño de día, no repara, y el trabajo de noche se consigue a base de excitantes y estímulos artificiales (la misma profesión lo es). Durante los casi cuarenta años que permanecí en activo rara vez me acosté antes de las cuatro de la madrugada y, con frecuencia, me retiraba a descansar estando el sol en el cielo", *ivi*, p. 33.

¹²⁰ *Ivi*, p. 122.

¹²¹ *Ivi*, p. 199.

¹²² *Ivi*, p. 122.

¹²³ *Ivi*, p. 134.

¹²⁴ *Ivi*, p. 136.

¹²⁵ *Ivi*, p. 115.

L'esperienza che Eugenio fa del tempo è, infine, strettamente vincolata ai cambiamenti che subisce il suo stato d'animo: la foto che, dopo varie insistenze, riesce a ricevere da Rocío, lo convince che è possibile avere la meglio sul potere distruttivo degli anni:

¡Dios mío!, querida, ¿eres tú? ¿Es posible que seas tú esa muchacha vivaz, libre, despreocupada, que alza los brazos al cielo, arrodillada en la arena? Ante tu cuerpo semidesnudo (apenas dos minúsculas piezas cubriendo tus partes pudendas), concluyo que es posible vencer al tiempo. ¿Te ofenderás si te digo que no aparentas la mitad de la edad que tienes? Me siento turbado, querida, como un adolescente [...].¹²⁶

Ma quando apprende, alla fine, che l'amata gli preferisce il "fiel y leal amigo"¹²⁷ Baldomero Cerviño, dovrà ravvedersi, riconfermare la sua inimicizia nei confronti del tempo e riconoscere che la percezione di questo stesso tempo è solo questione di differenti prospettive; non è la realtà a cambiare, ciò che varia è solo l'approccio individuale, sul quale influisce in maniera determinante la qualità della relazione tra chi osserva e chi viene osservato¹²⁸:

No mantengamos por más tiempo la ficción; olvidemos ambos nuestros sueños adolescentes y seamos francos por una vez, señora. ¿No debimos uno y otro empezar por ahí, por abrir de par en par nuestros corazones adultos y eludir actitudes improcedentes? Porque, sinceridad por sinceridad, señora, tampoco usted

¹²⁶ *Ivi*, p. 81. A p. 89 ribadisce: "Me dejas anonadado. ¿Solamente dos años de tu fotografía en la playa? ¿Quieres decir que a los cincuenta y seis puede una mujer aparentar treinta? ¿Es posible conservar la lozanía juvenil hasta la sexta década de la vida? ¿Tengo derecho a pensar que un pobre desventurado como yo, apocado y mollejón, pueda acceder a ti, diosa adolescente de cincuenta y seis años, por la que el tiempo resbala sin dejar huella?". Sconcertante anche il commento che aggiunge nella lettera del 24 giugno: "Del conjunto de su fotografía, me atrae especialmente su vivacidad, perceptible en sus facciones y ademanes, su candorosa apariencia juvenil. Creo que su afirmación en *La Correspondencia* a este respecto era exacta. Usted es lo que por aquí decimos una viuda de buen ver. De sus brazos desnudos y, especialmente, de su cuello, infiero su buena calidad de carne. Yo antepongo a todo la calidad de carne. La calidad de carne es esencial en una mujer y, especialmente, en una mujer madura. Y no me refiero a la celulitis ahora. Me repelen lo mismo unas carnes fofas, flácidas, blancas, que unas carnes secas, grasientas o musculadas. Odio el vello excesivo, pero no menos esas piernas depiladas, desguarnecidas, frías, como la piel de un reptil. Carnes prietas, densas, contenidas por una piel dorada, sedosa, de vello corto, suave y rubio como el de los melocotones, eso es", *ivi*, p. 59.

¹²⁷ *Ivi*, p. 99.

¹²⁸ "Einstein avrebbe dimostrato che la dilatazione del tempo era soltanto un effetto prospettico, creato dal moto relativo tra un osservatore e la cosa osservata. Non c'era alcun cambiamento inerente alla realtà di un oggetto, ma soltanto una conseguenza dell'atto di misurazione. Una tale interpretazione eliminava il tempo assoluto, perché il tempo esisteva soltanto quando veniva effettuata una misurazione, e tali misurazioni variavano secondo il moto relativo dei due oggetti implicati", in Stephen KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988 (titolo originale: *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983, pp. 26-27).

mide uno sesenta, ni, con todos los respetos, su aspecto es tan juvenil como proclamaba en *La Correspondencia Sentimental*. Más aún: su físico no guarda la menor relación con la deportiva señorita de la fotografía. Ignoro con qué fines, usted me envió la primera fotografía que encontró a mano de una atractiva señorita en bañador. Pero, con la mano en el corazón, ¿qué tiene que ver ese cuerpo armonioso, elástico, vital, de la foto, con la mujer madura, de antebrazos flácidos, ojos enramados y cintura enteriza que se sentó frente a mí en la mesa del Milano? Entiéndame, señora, no formulo esta constatación por resentimiento, en tono de censura, pero si usted confiesa abiertamente, en una publicación, cincuenta y seis años, ¿por qué no asumirlos? Durante meses, embaucado por su fotografía, viví en la inopia, imaginando el milagro, pero cuando la otra tarde en Madrid observé atentamente su rostro y percibí, por debajo de afeites y cosméticos, las tenues, disimuladas, arrugas, las oscuras bolsas bajo los ojos azules, la traidora sotabarba, en una palabra, las patentes huellas de la edad, comprendí que tal milagro no existía, que usted era lo que tenía que ser, lo que yo era, lo que todos somos [...] una vez que abocamos a la decadencia, a la decrepitud.¹²⁹

Il romanzo lascia intendere che tra i bersagli dell'ironia non c'è solo l'amore o il tempo, ma anche, in qualche modo, il mondo dell'autore: quello più personale, legato al contesto popolare e alla propria ideologia, ma anche quello più vasto, che riporta al riesame di alcuni luoghi comuni o alla rivisitazione di alcuni aspetti della realtà dei duri anni della Spagna franchista. Delibes immette, nei discorsi di Eugenio – con una sorta di provocante autoironia (resa manifesta soprattutto dal fatto che fa esprimere a un personaggio nevrotico la propria ideologia) – un elogio della campagna, che Rocío disdegna, ma che il protagonista non esita a difendere: “Dice usted que el campo, por sí solo, no le procura felicidad, que únicamente le resulta alegre si trae usted la alegría dentro y que, en resumidas cuentas, el campo no le parece un sitio para estar sino simplemente para pasar. Tal vez tenga razón, aunque sospecho que usted no ama al campo porque no lo conoce [...]”¹³⁰; la campagna come elemento che contraddistingue, e in un certo senso penalizza, ogni singolo castigliano: “Nací con un sentido de las subordinación que todavía persiste. Yo creo que en Castilla esto nos ocurre a todos los que procedemos del campo. Arribar a la capital y que a uno le acepten en ella, ya te coloca, de entrada, en una situación de dependencia, y hasta casi diría de sumisión”.¹³¹ Rocío nega la propria vicinanza a questo mondo, preferisce decisamente la città, e rimprovera a Eugenio di ricorrere spesso a termini poco appropriati, mentre il lettore si chiede, abituato all'ironico barocchismo del

¹²⁹ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., pp. 147–148.

¹³⁰ *Ivi*, p. 21.

¹³¹ *Ivi*, p. 77.

protagonista, quale fondamento possa avere una simile recriminazione. Dalle parole di Eugenio sembra, ad ogni modo, echeggiare la voce di Delibes:

Otra cosa es tu ruego de que evite en mis cartas ciertos vocablos y giros pueblerinos como cuando me refiero a mis muertos con el «difunto» por delante, o digo «la capital» por «la ciudad» o «mover el vientre» por «c...» (lo lamento, querida, me resisto a transcribir este vocablo abyecto. Tú lo haces sin rebozo en la tuya lo que prueba tu modernidad, tu juventud, tu adaptación a los nuevos tiempos). No vas descaminada en esto. La vida aldeana, sobre todo en los primeros años, imprime carácter, se adhiere al cuerpo de uno como una segunda piel. Esto es muy cierto, pero no me avergüenza. Yo encuentro en el lenguaje rústico un punto de sazón y propiedad del que carece el lenguaje urbano. En una palabra: me deslumbra. Cosa distinta es que tú consideres rústicas ciertas expresiones, aunque para mí, rústico, en lo concerniente al lenguaje, no es sinónimo de primario o elemental, sino, al contrario, de precisión y rigor. Esto no obsta para que, en lo sucesivo, trate de evitarlas si a ti te disgustan. A estas alturas yo no tengo más que una misión en la vida: complacerte.¹³²

Nel romanzo l'autore non tralascia nemmeno la realtà storica del tempo quando accenna, tra le righe, all'epoca della guerra e della dittatura (come emerge, per esempio, nella lettera che riporta la data del 28 maggio); un ricordo della censura affiora dalle lettere del 4 e 10 luglio, ma anche del 21 agosto, per giungere alla clamorosa rivelazione finale, in cui Baldomero, l'amico traditore, è anche simbolo della doppiezza e della malafede franchista:

¿Cuál es su secreto? ¿Dónde radica la razón de su éxito? ¿Únicamente en su arrogancia, su apostura, su desenfado, su don de gentes? No lo crea usted. A las prendas físicas de Baldomero hay que añadir una diabólica facultad, adquirida, sin duda, a lo largo de los años que ejerció como censor: la de adueñarse de la mente ajena socavando previamente los resortes defensivos de su víctima. Porque Baldomero, señora, digámoslo de una vez, fue censor de oficio, profesional, de plantilla y esta tenebrosa actividad crea hábito; mediante el solape y la falacia nos ayuda a poseer otros cerebros, a suplantarlos, a pensar por ellos. Durante lustros fue éste un país de posesos y uno de los poseyentes más cualificados fue Baldomero.¹³³

¹³² *Ivi*, pp. 104–105. Delibes ha risposto, in varie occasioni, in relazione a un sostanziale “preziosismo” spesso attribuito al suo linguaggio; e con la sua consueta ironia ha ribadito più volte che: “[...] el conocer media docena de nombres de pájaros y plantas de la naturaleza puede parecerle preciosismo al que no conoce ninguno. Es natural”, e continua affermando che: “[...] lo único que pretendo es llamar a las cosas por su nombre y saber el nombre de las cosas. Los que suelen acusarme de que hay un exceso de literatura en mis novelas se equivocan, y es que rara vez se han acercado a los pueblos. [...] Cuando yo escribo en mis libros aquel *cabezo* o aquel *cotarro* no significan la misma cosa. Esto es lo que saben los hombres de la ciudad. El cotarro, el teso, el cueto, no son el cabezo. El cabezo es sencillamente el cueto; el cotarro, la colina que tiene una cresta de monte y monte de encina. Esto puede parecer preciosismo, pero es exactitud”, ALONSO DE LOS RÍOS, *Conversaciones con Miguel Delibes*, cit., p. 135.

¹³³ DELIBES, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., pp. 154–155.

Cartas de amor ... avvalora ulteriormente, dunque, l'ipotesi per cui gran parte della produzione delibiana è caratterizzata da una persistente ironia; ironia che l'autore tralascia solo in poche occasioni, come quando scrive, in ricordo della moglie, *Señora de rojo sobre fondo gris*, pubblicata nel 1991. Per il resto, concordiamo con quanto Neuschäfer afferma in merito al romanzo, nel quale, secondo lui: “[...] pasa lo mismo que con otras narraciones de Delibes, que a primera vista parecen sencillas y que se van complicando conforme nos vamos adentrando en ellas”.¹³⁴ Una semplicità che viene progressivamente manipolata e adattata anche in quei romanzi che avranno come protagonista prediletto il mondo giovanile.

¹³⁴ NEUSCHÄFER, ‘*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*’. *Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico*, art. cit., p. 66.

Capitolo V

La prospettiva infantile: tra ironia e disincanto

“[...] ciertas novelas pueden ser comparadas a esos cuadernos infantiles donde el lápiz del artista apenas delimita unos contornos para que los pequeños destinatarios coloreen los espacios blancos a su capricho”
M. DELIBES, *Novela divertida y novela interesante*¹

1. Introduzione

I romanzi di Delibes che includiamo in questo capitolo presentano una forma particolare di ironia, quella che fa riferimento al potenziale immaginativo dei giovani e ne assume il proprio punto di vista, siano essi bimbi piccoli o ragazzi già alle soglie dell’adolescenza, al fine di creare situazioni divertenti o comunque con una chiara impronta umoristica. Delibes ha sempre dimostrato una speciale predilezione per questo tipo di personaggi, tanto che nella propria produzione letteraria la presenza di protagonisti giovani è pressoché una costante.² In un articolo che egli scrive nel 1983 vengono precisati i confini di ciò che definisce “letteratura infantile”:

[...] lo primero que se le ocurre a un escritor a quien se invita a componer un relato para niños, es que tendrá que rebajarse, vocalizar, servirse de una prosa que no es la suya habitual. De otra manera –piensa– no alcanzaría a los niños, me sería imposible establecer una comunicación. El escritor para adultos olvida con frecuencia que los niños son los seres humanos con ideas más claras, que sus ideas tal vez no serán muchas, pero están perfectamente definidas.³

¹ DELIBES, *Novela divertida y novela interesante*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 303.

² José Antonio SOLÓRZANO y Carmen BRAVO-VILLASANTE; Ana María MATUTE y Gustavo MARTÍN GARZO, *La infancia, una constante en la narrativa delibiana*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 225–241. In molte opere Delibes sceglie, inoltre, di far morire alcuni dei suoi giovani personaggi, come Alfredo, in *La sombra del ciprés es alargada*, o il “Tiñoso”, ne *El camino*; cfr. a riguardo l’articolo di Gustavo MARTÍN GARZO, *Los niños muertos*, in *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 202–209.

³ DELIBES, *Escribir para niños*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 240–241.

Una letteratura specifica, che si caratterizza per linearità contenutistica e schiettezza espressiva, e che non richiede particolari manipolazioni formali o linguistiche da parte dell'autore:

El lenguaje, entonces, de no tratarse de un lenguaje intrincado y conceptista, no constituye un impedimento para hacernos entender por ellos. El escritor para adultos que, circunstancialmente, se dirige a los niños, no tiene por qué poner voz de falsete, ni sacar «la voz de la abuelita» para contar un cuento. Hacer esto sería menospreciar a sus destinatarios que, de ordinario, suplen un vocabulario limitado con una admirable intuición lingüística cuando la historia que pretendemos referirles les interesa.⁴

Sia *El camino* che *El príncipe destronado*, i romanzi di cui parleremo, rispondono ai criteri dell'adeguatezza contenutistica, della linearità e della brevità; quanto al contenuto, in particolare, Delibes precisa che “[...] no tiene por qué ser simple, noño, ni edulcorado, pero sí ha de caer dentro de su mundo o excitar su imaginación”.⁵ Non solo, ma il tema prescelto dallo scrittore deve in qualche modo ampliare il raggio d'azione, raggiungere un pubblico vasto – oltre a quello giovane – e acquisire un valore simbolicamente e temporalmente universale: “[...] el ingenioso escritor infantil puede introducir en su relato claves o símbolos [...] que permiten sucesivas lecturas enriquecedoras con el correr de los años”.⁶

L'operazione che tentiamo di mettere in atto, dunque, è proprio una rilettura di questi romanzi seguendo il filo conduttore dell'ironia che, come abbiamo finora dimostrato, contraddistingue gran parte della scrittura delibiana. Le sequenze ironiche, così come quelle a carattere più comico e leggero, emergono perché originate dalla rielaborazione che ne fa il bambino; il suo modo di ragionare e di percepire il mondo è unico e spontaneo, non è contaminato da sovrastrutture culturali e sociali, ma si esprime invece in tutta la sua genuinità. Le sue battute, le sue osservazioni, le sue trovate, fanno sorridere il lettore proprio perché non sono intenzionali, ma rispondono a logiche a volte profondamente diverse da quelle del mondo adulto.

A contraddistinguere il bambino è una candida innocenza, che gli permette di andare ben oltre la realtà, di “vedere” ciò che agli adulti generalmente sfugge,

⁴ *Ivi*, p. 241.

⁵ *Ivi*, p. 241.

⁶ *Ivi*, p. 241.

anche se non è in grado di comprenderne tutte le sfumature; la sua è innocenza pura, vera, che Delibes sfrutta appieno per mettere in risalto l'ipocrisia e la falsità del mondo degli adulti. Incontreremo, soprattutto a livello linguistico, molte sequenze in cui i personaggi tendono a mascherare ciò che vorrebbero realmente dire, coprono intenzionalmente i propri discorsi e così facendo li falsificano e li complicano, creando contesti comunicativi che spesso confondono il giovane protagonista e gli impediscono di partecipare attivamente al loro mondo.

Se l'umorismo si origina, soprattutto, dalle situazioni in cui Delibes situa i giovani personaggi, dalle birichinate che combinano e dalle conseguenze che da esse derivano, in diverse occasioni è possibile incontrare una fine ironia dell'autore dietro le loro parole e i loro discorsi: la figura del bambino, o dell'adolescente, si presta bene, infatti, a significazioni simboliche, è mediatore perfetto tra chi scrive e chi legge, perché è intrinsecamente estraneo a finalità critiche e, per questo, sostanzialmente impunibile. Delibes manifesta così, anche attraverso questi giovani, le sue perplessità sul mondo e le sue condanne, ma le maschera e le dissolve nelle voci, leali e immediate, dei suoi simpatici protagonisti.

Raramente, in questi romanzi, l'ironia caratterizza gli adulti; essi tendono piuttosto a forme di umorismo "crucele", sarcastico, anche quando si dirigono a un interlocutore infantile; quasi sempre il sarcasmo si manifesta quando discutono tra di loro. In genere, l'impressione è che qui l'ironia diventi prerogativa solo dei giovani, che serva in qualche modo per mitigare una sostanziale forma di severità espressiva che viene gestita, invece, solo da chi è ormai già dotato di una consolidata maturità anagrafica. È anche vero però che in gran parte delle sequenze in cui ad agire e a parlare sono i piccoli protagonisti, un fondo serio è sempre riconoscibile; non va trascurato il fatto che molte situazioni che agli adulti suscitano ilarità, sono invece importanti e complesse da risolvere per la semplice logica infantile: "Los grandes raramente se percatan del dolor acerbo y sutil de los pequeños".⁷ Sta di fatto, comunque, che il contrasto che sorge tra la serietà degli adulti e l'arbitrarietà dei ragionamenti infantili che la sostengono, genera, in molte occasioni, l'ironia.

⁷ Miguel DELIBES, *El camino*, Barcelona, Destino, 2010, p. 177.

V.1.1. *El camino* (1950)⁸

Nel dicembre del 1950, solo dopo poche settimane di lavoro, appare uno dei romanzi più significativi di Miguel Delibes, *El camino*. Quando invia il testo dattiloscritto al proprio editore Vergés, lo scrittore precisa: “[...] he pretendido hacer una cosa suave, intrascendente, buscando siempre un punto de equilibrio entre la amenidad y la ternura”.⁹ Il successo di critica e di pubblico (si tratta senza dubbio di una delle opere più lette) conferma che il cambiamento avviene nella giusta direzione; Delibes ha più volte affermato che con *El camino* egli incontra “su camino”, un nuovo stile e un nuovo linguaggio, uniti a uno scenario ambientale e umano che egli conosce molto da vicino. Ma la componente ironica rimane inalterata, sostenuta anche dalla scelta di tornare alla terza persona del narratore, che racconta con oggettività e distanza la propria storia:

Lo más importante es que cogí el tono en que aquella historia tenía que ser contada [...]. Era yo quien narraba pero al mismo tiempo establecí un cierto distanciamiento ya desde la primera frase [...], que me permitía un sinnúmero de libertades narrativas y un sinfín de matices de humor, ironía, ternura ...¹⁰

La trama, frammentata ma non complessa, ripercorre non solo la vicenda di un singolo personaggio – Daniel, soprannominato “el Mochuelo” – ma anche alcune fra le più piacevoli avventure che egli vive assieme a un gruppo di ragazzi in un paesino della montagna castigliana, durante gli anni della *posguerra* spagnola. I confini temporali della storia sono brevi perché durante le poche ore di

⁸ Segnaliamo alcuni studi specificatamente dedicati al romanzo: Fernando GONZÁLEZ-ARIZA, *Guía de lectura de 'El camino'*, Navarra, Cénlit, 2008; Amparo MEDINA-BOCOS MONTARELO, *Guía de lectura de "El camino"*, Madrid, Akal, 1988; Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Origen, escritura, vicisitudes y crónica de la novela 'El camino'*, saggio introduttivo all'edizione facsimile del manoscritto de *El camino*, Barcelona, Destino, 2000; Luis MATEO DíEZ, *Infancias. Una lectura de 'El camino', de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Nuestros premios Cervantes. Miguel Delibes*, cit., pp. 134–138; Philip POLACK, M. A., *Introduction a Miguel Delibes, El camino*, London, Harrap, 1963, pp. 9–24; Sheryl Lynn POSTMAN, *El mundo sagrado en 'El Camino' de Miguel Delibes*, in “Analecta malacitana”, vol. 12, 2, 1989, pp. 223–232; ID., *El imperfecto y el pretérito en 'El camino' de Miguel Delibes*, in “Annali Istituto Universitario Orientale”, XXXVIII, 1, 1996, pp. 163–171; Alfonso REY, *Perspectiva narrativa y sentido de 'El camino' de Miguel Delibes*, in “Miscellanea di Studi Ispanici (1971-1973)”, Università di Pisa, pp. 371–386; Jorge URDIALES YUSTE, *'El camino', de Miguel Delibes: la 'circunstancia' rural de Daniel, el Mochuelo*, in “Espéculo”, 31, 2005; Ángel VALBUENA BRIONES, *El tópico del jardín del paraíso en 'El camino'*, in *Semiotica del Testo Místico*, Giuseppe de Gennaro (ed.), L'Aquila, Edizioni del Gallo Cedrone, 1995, pp. 178–184; Darío VILLANUEVA, *Miguel Delibes: de 'El camino' a 'Cinco horas con Mario'*, in *Estructura y tiempo reducido en la novela*, cit., pp. 294–303.

⁹ DELIBES, VERGÉS, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 214.

sonno che precedono la partenza di Daniel per la città (il padre lo costringe a compiere gli studi fuori dal paese), egli rivive le sue passate esperienze con i compagni e recupera una serie di figure che hanno fatto parte del suo mondo infantile. Si susseguono un'ampia galleria di personaggi, molti dei quali bizzarri e atipici, ma anche una serie di aneddoti che mettono in risalto il contrasto tra la percezione che gli adulti hanno della realtà e l'alterata interpretazione che di essa dà, invece, il mondo giovanile; si tratta, in sostanza, di ripercorrere “Las traversuras de los pequeños protagonistas, la deformada visión de los hechos que el niño juzga y el autor traduce con ironía adulta [...]”.¹¹ L'autore precisa, inoltre, che il romanzo “[...] estaba escrito en un lenguaje claro y sencillo, apoyado en la ironía, y los niños eran verdaderos niños con sus juegos normales y su equilibrio emocional”.¹²

L'humor che caratterizza il romanzo rappresenta una decisa variazione di tono rispetto alla tragicità che contraddistingue le prime opere; ricordiamo, infatti, che *El camino* è, in termini cronologici, il terzo romanzo di Delibes, pubblicato subito dopo *Aún es de día* (1949), motivo per cui il salto – contenutistico e stilistico – che egli compie, risulta ancor più significativo e marcato. L'ironia tragica che domina gran parte dei primi due romanzi ha poco a che vedere con l'ironia gioviale e spiritosa che spicca dalle pagine de *El camino*: rimangono alcuni accenni satirici, ma certamente meno forti e decisi; ritornano piacevoli caricature, ma raramente costruite per colpire duramente il personaggio, semmai per rimarcare talune deboli imperfezioni; prevalgono, invece, la comicità e l'umorismo in molti degli episodi che Daniel e i suoi compagni vivono insieme, seppur alle spese di altri personaggi.

L'ironia delibiana affiora, ad ogni modo, già attorno alla figura del protagonista, che viene presentato, in apertura del romanzo, come un ragazzo che, pur “desde el fondo de sus once años”¹³, è costretto ad accettare l'intransigente decisione del padre, che lo spedisce in città per “progresar”:

El que él estudiase el Bachillerato en la ciudad podía ser, a la larga, efectivamente, un progreso. Ramón, el hijo del boticario, estudiaba ya para abogado en la ciudad,

¹¹ *Ivi*, p. 219.

¹² *Ivi*, p. 219.

¹³ DELIBES, *El camino*, cit., p. 3.

y cuando les visitaba, durante las vacaciones, venía empingorotado como un pavo real y les miraba a todos por encima del hombro; incluso al salir de misa los domingos y fiestas de guardar, se permitía corregir las palabras que don José, el cura, que era un gran santo, pronunciara desde el púlpito. Si esto era progresar, el marcharse a la ciudad a iniciar el Bachillerato, constituía, sin duda, la base de este progreso.¹⁴

La sfumatura ironica è implicita nel verbo “progresar”, che Daniel rielabora secondo la propria logica e comprende solo fino a un certo punto. L’ironia linguistica, che sembra apparentemente prendersi gioco del protagonista, induce però il lettore a pensare che tra il padre e Daniel sia quest’ultimo ad addurre le migliori ragioni, perché le espressioni alle quali ricorre l’autore, lo spingono a partecipare intimamente alle rivendicazioni del giovane, il quale si sente “superiore” rispetto alla figura paterna (“desde **el fondo** de sus once años”, dice); egli ritiene, infatti, di possedere già una buona preparazione culturale, seppur legata ad ambiti essenziali pratici, ma non per questo futili e inessenziali:

Él creía saber cuánto puede saber un hombre. Leía de corrido, escribía para entenderse y conocía y sabía aplicar las cuatro reglas. Bien mirado, pocas cosas más cabían en un cerebro normalmente desarrollado. No obstante, en la ciudad, los estudios de Bachillerato constaban, según decían, de siete años y, después, los estudios superiores, en la Universidad, de otros tantos años, por lo menos. ¿Podría existir algo en el mundo cuyo conocimiento exigiera catorce años de esfuerzo, tres más de los que ahora contaba Daniel? Seguramente, en la ciudad se pierde mucho el tiempo –pensaba el Mochuelo– y, a fin de cuentas, habrá quien, al cabo de catorce años de estudio, no acierte a distinguir un rendajo de un jilguero o una boñiga de un cagajón. La vida era así de rara, absurda y caprichosa. El caso era trabajar y afanarse en las cosas inútiles o poco prácticas.¹⁵

Le osservazioni di Daniel coinvolgono il lettore proprio perché sono sostenute da certezze spontanee, e non riescono a competere con le motivazioni, pur autorevoli, proposte dal padre; in fin dei conti, anche Paco, il fabbro del paese, si comporta in maniera diversa con suo figlio: “Paco, el herrero, no aspiraba a que su hijo progresase; se conformaba con que fuera herrero como él y tuviese suficiente habilidad para someter el hierro a su capricho. ¡Ése sí que era un oficio bonito! Y para ser herrero no hacía falta estudiar catorce años, ni trece, ni doce, ni diez, ni nueve, ni ninguno”.¹⁶

¹⁴ *Ivi*, p. 3.

¹⁵ *Ivi*, p. 4.

¹⁶ *Ivi*, p. 5.

Lo mismo sorriso bonario e la medesima complicità emotiva suscitano nel lettore gli episodi in cui Delibes situa il suo giovane protagonista e gli fa piano piano prendere atto della propria inesperienza. Daniel guarda gli adulti con grande interesse e, come abbiamo visto, in qualche modo già si sente membro di questa nuova comunità; al confronto con gli altri amici del gruppo, però, egli appare certamente più ingenuo, e il passaggio a una maggiore conoscenza del mondo avviene in termini divertenti, leggeri, grazie anche alla presenza di compagni come “el Moñigo”, che ride della sua innocenza e pretende di spiegargli come nascono i bambini:

–¡Mirad! –chilló el Mochuelo–. Seguramente será la cigüeña que espera la maestra de La Cullera. Va en esa dirección.

Cortó el Tiñoso:

–No es una cigüeña; es una grulla.

El Moñigo se sentó en la hierba frunciendo los labios en un gesto hosco y enfurruñado. Daniel, el Mochuelo, contempló con envidia cómo se inflaba y desinflaba su enorme tórax.

–¿Qué demonio de cigüeña espera la maestra? ¿Así andáis todavía? –dijo el Moñigo.

El Mochuelo y el Tiñoso se incorporaron también, sentándose en la hierba. Ambos miraban anhelantes al Moñigo; intuían que algo iba a decir de “eso”. El Tiñoso le dio pie.

–¿Quién trae los niños, entonces? –dijo.

Roque, el Moñigo, se mantenía serio, consciente de su superioridad en aquel instante.

–El parir –dijo, seco, rotundo.

–¿El parir? –inquirieron, a dúo, el Mochuelo y el Tiñoso.

El otro remachó:

–Sí, el parir. ¿Visteis alguna vez parir a una coneja? –dijo.

–Sí.

–Pues es igual.

En la cara del Mochuelo se dibujó un cómico gesto de estupor.

–¿Quieres decir que todos somos conejos? –aventuró.

Al Moñigo le enojaba la torpeza de sus interlocutores.

–No es eso –dijo–. En vez de una coneja es una mujer; la madre de cada uno.

Brilló en las pupilas del Tiñoso un extraño resplandor de inteligencia.

–La cigüeña no trae los niños entonces, ¿verdad? Ya me parecía raro a mí –explicó–. Yo me decía, ¿por qué mi padre va a tener diez visitas de la cigüeña y la Chata, la vecina, ninguna y está deseando tener un hijo y mi padre no quería tantos? [...]

Estalló el reticente escepticismo del Mochuelo:

–¿Por qué sabes tú esas cosas?

–Eso lo sabe todo cristiano menos vosotros dos, que vivís embobados –dijo el Moñigo–. Mi madre se murió de lo mucho que le dolía cuando nació yo. No se puso

enferma ni nada; se murió de dolor. Hay veces que, por lo visto, el dolor no se puede resistir y se muere uno. Aunque no estés enfermo, ni nada; sólo es el dolor.¹⁷

L'ironia che contraddistingue questo lungo dialogo è rappresentata soprattutto dal fatto che le giustificazioni "scientifiche" alle quali si appella Roque, "el Moñigo", sono assolutamente infondate, ma vengono vendute ai suoi due giovani amici come se si trattassero di dati certi. Chi legge partecipa, divertendosi, alla sfrontatezza di Roque e allo sbigottimento di Daniel e di Germán, "el Tiñoso", e apprezza questa pausa umoristica, che costituisce – come spesso accade in Delibes – il preambolo di riflessioni ben più serie, come quelle che il protagonista fa in relazione alla figura materna:

Daniel, el Mochuelo, escuchaba las palabras del Moñigo todo estremecido y anhelante. Ante sus ojos se abría una nueva perspectiva que, al fin y al cabo, no era otra cosa que la justificación de la vida y la humanidad. [...]

Pensó Daniel, el Mochuelo, que de cuanto sabía de "eso", era esto lo que más le agradaba; el saberse consecuencia de un gran dolor y la coincidencia de que ese dolor no lo hubiera esquivado su madre porque deseaba tenerle precisamente a él.

Desde entonces, miró a su madre de otra manera, desde un ángulo más humano y simple, pero más sincero y estremecido también. Era una sensación extraña la que le embargaba en su presencia; algo así como si sus pulsos palpitasen al unísono, uniformemente; una impresión de paralelismo y mutua necesidad.¹⁸

L'episodio della cicatrice viene pensato da Delibes nei medesimi termini: Roque ha uno sfregio sul corpo che lo rende ancor più adulto e mascolino, almeno agli occhi di Daniel, il quale, al contrario di lui, deve fare i conti con un fisico che lascia trasparire, piuttosto, una generica delicatezza: "La carencia de ella [la cicatriz] le hacía pensar que era menos hombre que sus compañeros [...]. Un hombre sin cicatriz era, a su ver, como una niña buena y obediente. Él no quería una cicatriz de guerra ni ninguna gollería: se conformaba con una cicatriz de accidente o de lo que fuese, pero una cicatriz".¹⁹ L'invidia che Daniel manifesta nei confronti di questa imperfezione fisica di Roque risulta incomprensibile ai nostri occhi e per questo siamo portati a non prenderla realmente sul serio; è lo stesso Delibes, in qualche modo, a orientarci in questa direzione quando, poco più avanti, allude, ironicamente, al fatto che la cicatrice "sa di sale":

¹⁷ *Ivi*, pp. 56–57.

¹⁸ *Ivi*, p. 58.

¹⁹ *Ivi*, p. 85.

Daniel, el Mochuelo, y Germán, el Tiñoso, le escuchaban escépticos. Roque, el Moñigo, receló de su incredulidad. Acercó la pierna a ellos e invitó:

–Probad, veréis como no os engaño.

El Mochuelo y el Tiñoso cambiaron unas miradas vacilantes. Al fin, el Mochuelo se inclinó y rozó la cicatriz con la punta de la lengua.

–Sí, sabe salada –confirmó.

El Tiñoso lamió tras él y asintió con la cabeza.²⁰

Lo scrittore affronta, in questo modo, la tematica della guerra solo di riflesso, e la fa ricadere sulle simpatiche disavventure del gruppo di giovani; ancora una volta, il lettore viene informato, attraverso il meccanismo dell'ironia, relativamente alle conseguenze di una guerra ingiusta e sterile, che lascia le sue orme anche su una generazione che con essa ha avuto ben poco a che vedere; la cicatrice di Roque è, infatti, segno tangibile di una circostanza storica che l'autore non accantona nemmeno in un romanzo complessivamente piacevole come *El camino*:

La historia de la cicatriz de Roque, el Moñigo, se la sabían de memoria. Había ocurrido cinco años atrás, durante la guerra. Daniel, el Mochuelo, apenas se acordaba de la guerra. Tan sólo tenía una vaga idea de haber oído zumban los aviones por encima de su cabeza y del estampido seco, demoledor, de las bombas al estallar en los prados. Cuando la aviación sobrevolaba el valle, el pueblo entero corría a refugiarse en el bosque: las madres agarradas a sus hijos y los padres apaleando al ganado remiso hasta abrirle las carnes.

En aquellos días, la Sara huía a los bosques llevando de la mano a Roque, el Moñigo.²¹

Una cicatrice che viene dalla guerra, ma che Roque interpreta a proprio modo, sempre secondo una dilettantistica prospettiva infantile:

[...] la herida de Roque, el Moñigo, era de una esquirla de metralla. Se la produjo una bomba al estallar en un prado cuando, una mañana de verano, huía precipitadamente al bosque con la Sara. Los más listos del pueblo decían que el percance se debió a una bomba perdida, que fue lanzada por el avión para “quitar peso”. Mas Roque, el Moñigo, recelaba que el peso que había tratado de quitar el avión era el suyo propio. De todas maneras, Roque, el Moñigo, agradecía al aviador aquel medallón de carne retorcida que le había dejado en el muslo.²²

Se Delibes avesse scelto di parlare della guerra secondo un'angolazione ordinaria, quella degli adulti, l'effetto sul lettore sarebbe stato sicuramente diverso; così

²⁰ *Ivi*, p. 87.

²¹ *Ivi*, pp. 85–86.

²² *Ivi*, pp. 86–87.

come diverso sarebbe stato accettare, negli anni Cinquanta, che un gruppo di ragazzini affrontasse tematiche sostanzialmente inviolabili, come la natura fisica del parto o la consapevolezza della propria virilità, che nel romanzo viene esplicitata addirittura attraverso il contatto, potenzialmente equivoco, con il corpo altrui.

L'urgenza imperiosa di manifestare una concreta mascolinità viene espressa da Daniel anche quando si trova forzatamente coinvolto nella formazione del coro della chiesa; è doña Lola ("la Guindilla mayor") a occuparsi della questione: "Daniel, el Mochuelo, le perdonaba todo a la Guindilla menos el asunto del coro; la despiadada forma en que le puso en evidencia ante los ojos del pueblo entero y el convencimiento de ella de su falta de definición sexual".²³ Daniel interpreta la situazione in maniera ancora una volta esagerata ai nostri occhi, ma la questione per lui è davvero seria e questo contrasto di prospettive è all'origine, come sempre, di una discordanza insanabile, nella quale si situa, per l'appunto, l'ironia delibiana. La selezione dei coristi ha luogo in vari giorni, durante i quali viene escluso prima di tutto "el Moñigo": "–Tú puedes marcharte, Roque; no te necesito. ¿Cuándo cambiaste la voz? Roque, el Moñigo, humilló la mirada: –¡Qué sé yo! Dice mi padre que ya de recién nacido berreaba con voz de hombre".²⁴ E viene escluso, inaspettatamente, anche Germán, "porque tenía una voz de transición y la Guindilla «quería formar un coro sólo de triples»".²⁵ La medesima sorte non tocca invece a Daniel, che verrà scelto tra coloro che canteranno durante le festività del "día de la Virgen"; lui, come gli altri ventuno componenti (di cui solo altri cinque sono maschi), costituiscono quelle che doña Lola definisce come "voces puras", etichetta che per Daniel, convinto che "[...] la virilidad [...] estaba en entredicho"²⁶, rappresenta davvero un duro affronto. Il giovane non si dà comunque per vinto e durante le successive prove cerca di alterare la propria voce affinché appaia meno acuta, ma la scaltrezza di doña Lola scopre il raggiro e severamente lo riprende:

²³ *Ivi*, p. 152.

²⁴ *Ivi*, p. 153.

²⁵ *Ivi*, p. 153.

²⁶ *Ivi*, p. 155.

Había sido descubierto. Se puso encarnado al solo pensamiento de que los demás pudieran creer que pretendía ser hombre mediante un artificio. Él, para ser hombre, no necesitaba de fingimientos. Lo demostraría en la primera oportunidad.

A la salida, Roque, el Moñigo, capitaneando el grupo de “voces impuras”, les rodeó de nuevo con su maldito estribillo:

—¡Niñas, maricas! ¡Niñas, maricas! ¡Niñas, maricas!

Daniel, el Mochuelo, experimentaba deseos de llorar. Se contuvo, sin embargo, porque sabía que su vacilante virilidad acabaría derrumbándose con el llanto ante el grupo de energúmenos, de “las voces impuras”.²⁷

L'ironia delibiana si esprime anche nei resoconti che il narratore fa in relazione alle bricconate del gruppo, dal furto delle mele all'episodio del gatto; ce ne sono alcune, in particolare, davvero divertenti, attraverso le quali Delibes dipinge un'intera comunità, quella ciarliera e bigotta del paesino nel quale situa la storia. Quando i ragazzi, inconsapevoli che proiettando il riflesso di luce emesso da una lente su di un oggetto, esso può infiammarsi, rimangono senza parole rendendosi conto di aver bruciato il gatto delle sorelle “Guindillas”; Daniel, però, che non ammette la dura reazione degli adulti di fronte all'accaduto, esprime con un'ironia sottile le sue perplessità:

Y Daniel, el Mochuelo, se preguntaba: “¿Por qué si quemamos un poco a un gato nos dan a nosotros una docena de regletazos en cada mano, y nos tienen todo un día sosteniendo con el brazo levantado el grueso tomo de la Historia Sagrada, con más de cien grabados a todo color, y al que a nosotros nos somete a esta caprichosa tortura no hay nadie que le imponga una sanción, consecuentemente más dura, y así, de sanción en sanción, no nos plantamos en la pena de muerte?”. Pero, no. Aunque el razonamiento no era desatinado, el castigo se acababa en ellos. Éste era el orden pedagógico establecido y había que acatarlo con sumisión. Era la caprichosa, ilógica y desigual justicia de los hombres.²⁸

[...]

Daniel, el Mochuelo, pensaba, mientras pasaban lentos los minutos y le dolían las rodillas y le temblaba y sentía punzadas nerviosas en el brazo levantado con la Historia Sagrada en la punta, que el único negocio en la vida era dejar cuanto antes de ser niño y transformarse en un hombre. Entonces se podía quemar tranquilamente a un gato con una lupa sin que se conmovieran los cimientos sociales del pueblo y sin que don Moisés, el maestro, abusara impunemente de sus atribuciones.²⁹

La temerarietàà dei ragazzi si spinge fino all'estremo, creando non pochi momenti di vera tensione, nell'incidente del tunnel, in cui ancora una volta

²⁷ *Ivi*, p. 156.

²⁸ *Ivi*, pp. 126–127.

²⁹ *Ivi*, p. 127.

Delibes mette in primo piano le vicissitudini di questi personaggi, poco consapevoli dei rischi che corrono, e le intreccia con le risposte, dure e severe (ma decisamente ironiche, nella rivisitazione che ne fa il protagonista), che riservano per loro gli adulti; Daniel e i suoi amici decidono di aspettare il passaggio del treno rapido sotto una galleria, a calzoni abbassati, e facendo tutti, allo stesso tempo, i loro bisogni; ma,

¿Quién pensaba, en ese momento, en la suerte de los calzones estando en juego la propia suerte? ¿Se preocupa el torero del capote cuando tiene las astas a dos cuartas de sus ingles? Y aunque al torero le rasgue el toro el capote no le regaña su madre, ni le aguarda un maestro furibundo que le dé dos docenas de regletazos y le ponga de rodillas con la Historia Sagrada levantada por encima de la cabeza. Y, además, al torero le dan bastante dinero. Ellos arriesgaban sin esperar una recompensa ni un aplauso, ni la chimenea ni una rueda del tren tan siquiera. Trataban únicamente de autoconvencerse de su propio valor. ¿Merece esta prueba un suplicio tan refinado?³⁰

E il presentimento non è infondato, perché il treno passa a velocità spedita e squarcia i pantaloni dei tre giovani, costringendoli a rientrare in paese a sedere scoperto e a rendersi ridicoli di fronte allo sguardo ostile di don Moisés, il maestro, e degli altri concittadini:

¿Que habían escandalizado entrando en el pueblo sin calzones? ¡Claro! Pero ¿qué otra cosa cabía hacer en un caso semejante? ¿Debe extremarse el pudor hasta el punto de no regresar al pueblo por el hecho de haber perdido los calzones? Resultaba tremendo para Daniel, el Mochuelo; Roque, el Moñigo, y Germán, el Tiñoso, tener que decidir siempre entre unas disyuntivas tan penosas. Y era aún más mortificante la exacerbación que producían en don Moisés, el maestro, sus cosas, unas cosas que ni de cerca, ni de lejos, le atañían.³¹

Risulta in certo qual senso emozionante, per il lettore, riconoscere in alcuni di questi piacevoli momenti, episodi della propria adolescenza; la spontaneità che li contraddistingue li rende autentici, mentre rimane incomprensibile, piuttosto, la replica dei grandi, sempre austera e intransigente. Qualche volta, però, le trovate di questi giovani hanno esito positivo, come quando decidono di intercedere per far incontrare Sara, la sorella di Roque, con il maestro, don Moisés, entrambi sentimentalmente liberi. Sara è uno dei tanti

³⁰ *Ivi*, pp. 128–129.

³¹ *Ivi*, p. 131.

personaggi bizzarri del romanzo, come risulta dalla descrizione che il narratore ne fa nell'*incipit*:

La Sara llevó el peso de la casa desde la muerte de su madre. Tenía el pelo rojo e hispido y era corpulenta y maciza como el padre y el hermano. [...] El pelo rojo podía ser, en efecto, un motivo de longevidad o, por lo menos, una especie de amuleto protector. Fuera por una causa o por otra, lo cierto es que la madre del Moñigo falleció al nacer él y que su hermana Sara, trece años mayor, le trató desde entonces como si fuera un asesino sin enmienda.³²

Il profilo della giovane si associa alla buffa fisionomia del maestro:

Don Moisés, el maestro, era un hombre alto, desmedrado y nervioso. Algo así como un esqueleto recubierto de piel. Habitualmente torcía media boca como si intentase morderse el lóbulo de la oreja. La molicie o el contento le hacían acentuar la mueca de tal manera que la boca se le rasgaba hasta la patilla, que se afeitaba muy abajo. Era una cosa rara aquel hombre [...].³³

Lo scherzo che Daniel e i suoi compagni ingegnano per la coppia viene dosato pazientemente dal narratore, in un alterno susseguirsi di momenti comici e altri, invece, più densi di tensione. I giovani si fingono Sara e scrivono una lettera al maestro, invitandolo alla casa di lei alle sette di sera; la donna, come è solita fare, sta recitando il rosario dei morti a quell'ora, accanto al fratello Roque, ma termina in tempo e, ignara di tutto, esce in cortile e vede arrivare don Moisés. Delibes interviene però anche qui e turba inaspettatamente l'attesa del lettore, sospendendo la sequenza e riportando i pensieri di Daniel, già di per sé comici:

El corazón del Mochuelo se puso a bailar locamente, más locamente aún que cuando oyó silbar al rápido a la entrada del túnel y él le esperaba dentro con los calzones bajados, o cuando su madre preguntó a su padre, con un extraño retintín, si tenían al Gran Duque como un huésped de lujo. Lo de hoy era aún mucho más emocionante y trascendental que todo aquello. Puso su cara entre las del Moñigo y el Tiñoso y vio que don Moisés se detenía frente a la Sara, con el cuerpo un poco ladeado y las manos en la espalda, y le guiñaba reiteradamente un ojo y le sonreía hasta la oreja por el extremo izquierdo de la boca. La Sara le miraba atónita y, al fin, azorada por tantos guiños y tantas medias sonrisas, balbuceó:
—Buenas tardes, don Moisés, ¿qué dice de bueno?³⁴

Il maestro comincia a lusingare la donna e ricorre a uno stile enfatico, ridondante, di fronte all'imperturbabilità di lei, che è completamente ignara di tutto e non sa

³² *Ivi*, p. 11.

³³ *Ivi*, p. 31.

³⁴ *Ivi*, p. 138.

come reagire. Il comportamento quasi focoso dell'uomo e l'incompleta innocenza di Sara contribuiscono a rendere realmente comica la sequenza, che si scioglie in un epilogo ironico: don Moisés le dichiara apertamente il proprio amore e lei replica appellandosi all'unico linguaggio minimamente ricercato che conosce, quello religioso, ripetendo fedelmente uno stralcio del rosario: “–Le querré, don Moisés –dijo–, hasta que, perdido el uso de los sentidos, el mundo todo desaparezca de mi vista y gima yo entre las angustias de la última agonía y los afanes de la muerte”.³⁵ E Delibes conclude icastico: “Así se hicieron novios la Sara y el Peón”.³⁶ Ma l'evoluzione della vicenda va ben oltre questa sbrigativa apparenza e si ripercuote anche sul protagonista: Sara ammorbidisce la propria isterica condotta nei confronti del fratello, mentre Roque, fino a questo momento pessimo studente, comincia a prendere buoni voti a scuola e diventa più bravo di Daniel:

Desde que se hiciera novia del Peón se había suavizado su carácter. Hasta tal punto que, desde entonces, sólo dos veces había encerrado al Moñigo en el pajar para leerle las recomendaciones del alma. Ya era ganar algo. Por añadidura, el Moñigo sacaba mejores notas en la escuela y ni una sola vez tuvo que levantar la Historia Sagrada, con sus más de cien grabados a todo color, por encima de la cabeza.³⁷

In una sola occasione, all'interno del romanzo, il lettore può scontrarsi con un *humor* dai toni, invece, ancora amari, meno leggeri rispetto alle storie che coinvolgono il gruppo di questi giovani monelli; un *humor* che aleggia intorno a un tragico episodio descritto dal narratore, quello del suicidio di Josefa. L'*incipit* del capitolo influenza le aspettative del lettore perché introduce la figura di Quino, “el Manco”, come prototipo di una mentalità gretta, popolare, caratterizzata da una semplicità spicciola e spesso vincolata a suggestioni e a credenze aride e puerili, che probabilmente Delibes vuole in qualche modo mettere in rilievo e, al contempo, stigmatizzare. Quino si innamora della Mariuca, una ragazza che non gode di buona salute, condizionato più dalla sua forma slanciata che da veri sentimenti:

³⁵ *Ivi*, p. 141. La medesima espressione si incontra, infatti, a p. 13 del romanzo, quando Sara sta leggendo le sue litanie.

³⁶ *Ivi*, p. 141.

³⁷ *Ivi*, p. 142.

Quino se acercó a ella sugestionado más que enamorado. Su natural tendencia le inclinaba a las hembras rollizas, de formas calientes, caídas por su propio peso, y exuberantes. Concretamente, hacia mujeres como la Josefa, duras, densas y apelmazadas. Pero Quino, el Manco, reflexionaba así: «En las ciudades, los señoritos se casan con las hembras flacas. Algo especial tendrán las flacas cuando los señoritos que tienen estudios y talento, las buscan así». Y se arrimó a la Mariuca porque era flaca. A los pocos días, sí se enamoró.³⁸

Di lui è però innamorata, sinceramente, Josefa, la quale, non riuscendo a conquistarlo, dà in escandescenze durante una Messa e si mette in ridicolo di fronte a tutti; ad allontanarla dalla chiesa ci pensa doña Lola, la quale però pretende da don José una replica della celebrazione alla quale, inevitabilmente, non può più assistere. Ecco come il narratore ci descrive la scena e sottolinea, riportando i pensieri di Lola, l'ipocrita altruismo della paesana:

La Guindilla mayor, al ver que don José vacilaba, no sabiendo qué partido tomar, se adelantó hasta la Josefa y la sacó del templo, tomándola compasivamente por las axilas. (La Guindilla mayor pretendió, luego, que don José, el cura, dijese otra misa en atención a ella, ya que entre sacar a la Josefa de la iglesia y atenderla unos momentos en el atrio se le pasó el Sanctus. Y ella afirmaba que no se iba a quedar sin misa por hacer una obra de caridad, y que eso no era justo, ni razonable, ni lógico, ni moral y que la comían por dentro los remordimientos y que era la primera vez que le ocurría en su vida... A duras penas don José logró apaciguarla y devolverle su inestable paz de conciencia). Después continuó el Santo Sacrificio como si nada, [...].³⁹

Qualche tempo dopo la scena si ripete, e qui lo scrittore dimostra la propria ironia mettendo in relazione una serie di forti contrasti. Josefa irrompe durante il rinfresco matrimoniale e, da un ponte vicino, gli invitati la intravedono completamente nuda, urlando la propria disperazione; accorrono verso di lei alcuni uomini, ma non riescono a impedirle l'estremo gesto del suicidio. Colpisce, della sequenza, la maniera con cui il narratore introduce l'episodio, ricorrendo a un linguaggio che il lettore può considerare eccessivamente enfatico rispetto all'occasione:

Lo gordo aconteció durante el refresco el día de la boda, cuando nadie pensaba para nada en la Josefa. Que nadie pensara en ella debió ser el motivo que la empujó a llamar la atención de aquella bárbara manera. De todos modos fue aquello una oscura y dolorosa contingencia.⁴⁰

³⁸ *Ivi*, p. 90.

³⁹ *Ivi*, pp. 91–92.

⁴⁰ *Ivi*, p. 92.

Ma colpisce anche l'ambientazione, in cui a far sorridere incide l'accostamento tra la solennità del banchetto nuziale e l'immagine, forte e indecorosa, della donna che strilla ai commensali; alcune donne svengono ("Todo lo que se les ocurrió a las mujeres para evitar la catástrofe fue gritar, redondear los ojos y desmayarse"⁴¹), altre invece dimostrano il proprio disinteresse trattenendo i propri mariti dal dar soccorso alla Josefa (ironico, certamente, l'intervento del narratore: "según decían para contenerla"⁴²) perché non volevano che la vedessero nuda. Dopo la sua morte, l'unica preoccupazione è quella di poterla comunque accogliere nel cimitero del paese ("pues don José no se avenía a dar entrada en él a una suicidia"⁴³), ma per il resto, tutto ritorna come prima, e l'ironia delibiana agisce anche qui, tra le righe, dimostrando come pur di fronte a tragici eventi come questo, l'ordine viene a ristabilirsi con stupefacente celerità: "Pero ni la sombra de la Josefa bastó para enturbiar las mieles de Quino en su viaje de bodas. Los novios pasaron una semana en la ciudad y de regreso le faltó tiempo a la Mariuca para anunciar a los cuatro vientos que estaba encinta"⁴⁴.

Uno degli elementi che contraddistinguono l'impronta ironica del romanzo è l'insistente presenza di epiteti nominali, quelli che in spagnolo potrebbero definirsi come "latiguillos".⁴⁵ Delibes, lo abbiamo già accennato anche per alcuni dei romanzi precedentemente analizzati, accompagna spesso i nomi dei personaggi a termini che servono per qualificarli e per renderli immediatamente riconoscibili; la funzione dell'epiteto è generalmente complementare o decorativa, perché tende a richiamare tratti specifici del personaggio, in autonomia rispetto al contesto in cui questo si trova ad agire. Caratterizza il "latiguillo" anche la frequente ripetizione, strategia che Delibes utilizza spesso in termini ironici e comici, e ne *El camino* i casi sono davvero molti: Daniel, il protagonista, è "el

⁴¹ *Ivi*, p. 92.

⁴² *Ivi*, p. 92.

⁴³ *Ivi*, p. 93.

⁴⁴ *Ivi*, p. 93.

⁴⁵ Nell'introduzione al romanzo Marisa Sotelo precisa: "Una benévola ironía es ingrediente fundamental en el lenguaje sabroso y expresivo de la novela, singularmente en nombre y motes, formados a base de una especie de epíteto formulario que retrata –etopeya y prosografía– a los personajes con trazos a menudo caricaturescos [...]. Al nombre de todos los personajes de la novela se une indefectiblemente el mote o el epíteto, que alude de manera extraordinariamente gráfica y certera, tanto a las características físicas y psíquicas, tal como, por ejemplo, la Guindilla, mayor, verdadero prodigio de ironía", DELIBES, *Introducción a El camino*, cit., pp. LXIV–LXV.

Mochuelo”, per la particolarità degli occhi, “verdes y redondos”⁴⁶; Roque è “el Moñigo”⁴⁷, mentre Germán, “el Tiñoso”⁴⁸; doña Lola è la “Guindilla mayor” (quella “menor” è la sorella, ovviamente tra le due quella meno influente⁴⁹); don José viene sempre introdotto dall’espressione ironica “que era un gran santo”, quando in realtà di sacro ha ben poco; Pancho è “el Sindiós”, Antonio, “el Buche”, Lucas, “el Mutilado”, Andrés “el hombre que de perfil no se le ve”⁵⁰; collettivo l’epiteto che viene attribuito alle “Lepóridas”: “También las apodaban las Cacas, porque se llamaban Catalina, Carmen, Camila, Caridad y Casilda y el padre había sido tartamudo”.⁵¹ Il “latiguillo” caratterizza l’ambiente popolare e grezzo proprio del paese, come ci conferma Daniel quando riferisce, alla raffinata Mica, i nomi dei propri amici:

–¿Cómo se llaman tus amigos?

–El Mo... Moñigo y el Ti... Tiñoso.

Ella hizo un mohín de desagrado.

–¡Uf, qué nombres tan feos! ¿Por qué llamas a tus amigos por unos nombres tan feos? –dijo.

Daniel, el Mochuelo, se azoró. Comprendía ahora que había contestado estúpidamente, sin reflexionar. A ella debió decirle que sus amigos se llamaban Roquito y Germanín. La Mica era una muchacha muy fina y delicada y con aquellos vocablos había herido su sensibilidad. En lo hondo de su ser lamentó su ligereza. Fue en ese momento, ante el sonriente y atractivo rostro de la Mica, cuando se dio cuenta de que le agradaba la idea de marchar al colegio y progresar.⁵²

⁴⁶ DELIBES, *El camino*, cit., p. 32.

⁴⁷ *Ivi*, p. 10.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 43–44 (“Germán, el Tiñoso, era un muchacho esmirriado, endeble y pálido. Tal vez con un pelo menos negro no se le hubieran notado tanto las calvas. Porque Germán tenía las calvas en la cabeza desde muy niño y seguramente por eso le llamaban el Tiñoso, aunque, por supuesto, las calvas no fueran de tiña propiamente hablando”).

⁴⁹ *Ivi*, pp. 34 e 36 : “Es verdad que la Guindilla mayor se tenía bien ganado su apodo por su carita redonda y coloradita y su carácter picante y agrio como el aguardiente. [...] El hecho de que a doña Lola se la conociera por la Guindilla mayor ya hace presumir que hubiese otras Guindillas menores. Y así era; las Guindillas habían sido tres, aunque ahora solamente restasen dos: la mayor y la menor; las dos Guindillas.” Il ritratto che Delibes fa delle tre sorelle è, ad ogni modo, pura caricatura: “Allí caminaban, tiesas y erguidas, las tres, hiciera frío, lloviera o tronase. Además marchaban regularmente, marcando el paso, porque su padre, aparte de los ahorros, dejó a sus hijas en herencia un muy despierto y preciso sentido del ritmo militar y de otras virtudes castrenses. Un–dos, un–dos, un–dos; allá avanzaban las tres Guindillas, con sus bustos secos, sus caderas escurridas y su soberbia estatura, camino de la iglesia, con los velos anudados a la barbilla y el breviario debajo del brazo”, *ivi*, p. 37.

⁵⁰ *Ivi*, p. 44 (“Andrés, el zapatero, visto de frente, podía pasar por padre de familia numerosa; visto de perfil, imposible. Con motivos sobrados le decían en el pueblo: «Andrés, el hombre que de perfil no se le ve». Y esto era casi literalmente cierto de lo escuchimizado y flaco que era”).

⁵¹ *Ivi*, p. 65.

⁵² *Ivi*, p. 120.

Per quanto concerne gli epiteti, alcune osservazioni di Walter Ong possono risultare interessanti; Delibes riprende queste strutture formulari per caratterizzare i suoi personaggi, per fare in modo che il lettore, attraverso la reiterazione di una formula inalterabile come l'epiteto, possa immediatamente riconoscerli. Queste strutture linguistiche, che rispondono a precise logiche legate al mondo orale, di cui Delibes è testimone diretto, risultano tuttavia ironiche per un lettore colto, in virtù del fatto che vengono riprese con insistita frequenza, producendo un evidente effetto caricaturale. In questa stessa ripetizione risiede anche la specificità di un determinato ambiente, che è appunto quello orale del paese di provincia, in cui a dominare è, soprattutto, la comunicazione non scritta: "Quanto più sofisticato è il pensiero che si organizza oralmente, tanto più aumentano le probabilità che esso sia caratterizzato dall'uso di frasi fatte. [...] Nelle culture orali la stessa legge è custodita in massime formulaiche e in proverbi [...]". E continua: "[...] ogni parola, e ogni concetto a essa legato, è una specie di formula, un modo fisso di trattare i dati dell'esperienza [...]. Trasferire l'esperienza nelle parole [...] può facilitarne il ricordo".⁵³

Il ricorso ai soprannomi introduce molti dei profili umani presenti nel romanzo: tratti caricaturali ha, certamente, doña Lola, sentimentalmente frustrata e sola, invidiosa e indiscreta, cocciutamente salda su principi etico-religiosi eccessivi. La sua rigidità è, in ogni caso, fonte di riso e rappresenta un pretesto per tratteggiare in maniera ironica la mentalità perbenista del paese e il suo dubbio misticismo. Lola reagisce male quando apprende che la sorella si è innamorata di Cuco, un funzionario di banca, e se n'è andata via con lui: "A la Guindilla mayor, al enterarse, le vino un golpe de sangre a la cara que le ofuscó la razón. Se desmayó. Tardó más de cinco minutos en recobrar el sentido. Cuando lo hizo, extrajo de un apolillado arcón el traje negro que aún conservaba desde la muerte de su padre, [...]".⁵⁴ E dopo aver parlato con don José, che tenta di rasserenarla, torna al proprio negozio e affigge un cartello: "«Cerrado por deshonor»".⁵⁵ Reagisce, però, ancora peggio quando Irene ritorna al paese, violata e affranta, costretta ad ammettere di essersi innamorata di un uomo che si è solo approfittato

⁵³ Walter ONG, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 63-64.

⁵⁴ DELIBES, *El camino*, cit., p. 40.

⁵⁵ DELIBES, *El camino*, cit., p. 42.

di lei e del proprio denaro: “Vestirás de luto el resto de tu vida y tardarás cinco años en asomarte a la calle. Ésas son mis condiciones, ¿las aceptas?”.⁵⁶

L'intransigenza che doña Lola dimostra nelle circostanze che in qualche modo la coinvolgono è trattata da Delibes con pungente ironia; la satira che egli costruisce attorno alla sua figura diventa ancor più forte e significativa quando la donna si assume l'impegno di tutelare l'integrità morale dei giovani del paese. La proposta per una alternativa forma di svago viene da don José: “Podemos organizar un centro donde la juventud se distraiga sin ofender el Señor. [...] Un gran salón con toda clase de entretenimientos. A las seis podríamos hacer cine [...]. Claro que proyectando solamente películas morales, católicas a machamartillo”.⁵⁷ Il progetto si mette in marcia come si trattasse di risolvere una questione diplomatica ed è pressoché certo che anche qui Delibes ha voluto, attraverso l'ironia della situazione, farci intendere in realtà ben altro. Il narratore insiste, infatti, sull'importanza che viene attribuita a queste “costumbres tan corrompidas”⁵⁸ e sulla necessità di correggere certe pessime consuetudini; viene per questo istituita nientemeno che una “comisión de censura”⁵⁹, costituita da don José, doña Lola e Trino, il sacrestano, che ha il compito di selezionare i film da proiettare, tagliando e rimediando all'ambiguità di alcune scene. L'esperimento però non funziona perché i giovani trovano comunque il modo di arginare ogni sistema di controllo e di prenderlo, fondamentalmente, in giro:

[...] las parejas que antes marchaban a los prados o a los bosques al anochecer aprovechaban la penumbra de la sala para arrullarse descomedidamente. [...] –Hay que tomar medidas urgentes. En realidad ni las películas son ya morales, ni los espectadores guardan en la sala la debida compostura. Hemos caído en aquello contra lo que luchábamos.⁶⁰

A nulla valgono gli ulteriori accorgimenti ai quali pensa il comitato, respinti a viva forza dagli stessi spettatori, che perentoriamente intervengono per difendere la propria libertà: “O dan las películas sin cortar o volveremos a los bosques”.⁶¹ Risultato è che l'operazione naufraga completamente perché il proiettore viene

⁵⁶ *Ivi*, p. 63.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 145–146.

⁵⁸ *Ivi*, p. 145.

⁵⁹ *Ivi*, p. 148.

⁶⁰ *Ivi*, p. 147.

⁶¹ *Ivi*, p. 149.

eliminato, e l'assurda rettitudine della "Guindilla mayor", che non ha davvero confini, viene messa ulteriormente in ridicolo nelle sequenze successive.

Y al domingo siguiente, al anochecer, tomó una linterna y salió sola a recorrer los prados y los montes. Tras los zarzales y en los lugares más recónditos y espesos encontraba alguna pareja de tórtolos arrullándose. Proyectaba sobre los rostros confundidos el haz luminoso de la linterna.

–Pascualón, Elena, estáis en pecado mortal –decía tan sólo. Y se retiraba.

Así recorrió los alrededores sin fatigarse, repitiendo incansablemente su terrible admonición:

–Fulano, Fulana, estáis en pecado mortal. «Ya que los mozos y mozas del pueblo tienen la conciencia acorchada, yo sustituiré a la voz de su conciencia», se decía. Era una tarea ardua la que echaba sobre sí, pero al propio tiempo no estaba exenta de atractivos. Los mozos del pueblo soportaron el entrometimiento de la Guindilla en sus devaneos durante tres domingos consecutivos. Pero al cuarto llegó la insurrección. Entre todos la rodearon en un prado. Unos querían pegarla, otros desnudarla y dejarla al relente, amarrada a un árbol, toda la noche. [...]

Profiriendo gritos e insultos, la condujeron hasta el puente.⁶²

Sopraggiunge nel frattempo Quino, "el Manco", il quale interviene per difenderla e allontana il gruppo di giovani:

Se interpuso con ardor entre la Guindilla y los mozos y la defendió como un hombre. [...] Los mozos, cuyos malos humos se habían desvanecido en el trayecto, consideraron suficiente el susto y se retiraron.

La Guindilla se quedó sola, frente por frente del Manco. No sabía qué hacer. La situación resultaba para ella un poco embarazosa. Soltó una risita de compromiso y luego se puso a mirarse la punta de los pies. Volvió a reír y dijo «bueno», y, al fin, sin darse bien cuenta de lo que hacía, se inclinó y besó con fuerza el muñón de Quino. Inmediatamente echó a correr, asustada, carretera adelante, como una loca. Al día siguiente, antes de la misa, la Guindilla mayor se acercó al confesionario de don José.

–Ave María Purísima, padre –dijo.

–Sin pecado concebida, hija.

–Padre, me acuso... me acuso de haber besado a un hombre en la oscuridad de la noche –añadió la Guindilla.

Don José, el cura, se santiguó y alzó los ojos al techo del confesionario, resignado.

–Alabado sea el Señor –musitó. Y sintió una pena inmensa por aquel pueblo.⁶³

Che il sentimento di commiserazione venga proprio da don José è a dir poco significativo: Delibes lo ha reso partecipe di un meccanismo in cui i principi cattolici vengono fortemente derisi e messi in discussione, ma alla fine è proprio lui, tra le righe, a farci intendere tutti i limiti di questa stessa morale. Don José dovrebbe rappresentare l'autorità religiosa, ma ci riesce in maniera goffa, a

⁶² *Ivi*, pp. 149–150.

⁶³ *Ivi*, p. 151.

cominciare dai suoi sermoni, curiosamente scanditi da un intercalare monotono: “Los detractores de don José, el cura, como orador, decían que no se podía estimar que hablase bien un hombre que a cada dos por tres decía «en realidad»”.⁶⁴ Don José come tanti altri, dunque; una personalità al limite, nella quale prevalgono sempre le più stridenti contraddizioni, che solo l’ironia è in grado di smascherare e di rappresentare in maniera efficace. Anche lui, come gli altri personaggi, partecipa di una realtà paesana che si regge su quotidiani pettegolezzi e su antiquate norme religiose; una comunità gretta, ma tremendamente vera, in cui dietro l’ombra della riverenza e del decoro, si nascondono tutti i segni di una Spagna – quella degli anni Cinquanta – culturalmente ancora chiusa e antiquata.

V.1.2. *El príncipe destronado* (1973)⁶⁵

Un’altra significativa figura del repertorio giovanile di Delibes è quella di Quico, protagonista de *El príncipe destronado*, romanzo che l’autore scrive negli anni Sessanta, ma che pubblica solo circa dieci anni dopo, nel 1973. Le ragioni di questo ritardo sono da ritrovarsi soprattutto nelle perplessità che nutrono tanto Delibes, quanto Vergés: mentre il primo, una volta terminata la stesura del libro, sostiene di trovarsi un “poco desconcertado porque yo no estaba convencido de que tuviese la calidad exigible”⁶⁶, il suo editore gli confessa che “más que no gustarme la novela, no me interesaron, a mí particularmente, los asuntos privados

⁶⁴ *Ivi*, p. 144.

⁶⁵ Una bibliografia utile di riferimento è: Miguel DELIBES, *Escibir para niños*, in “Cuadernos de literatura infantil y juvenil”, 61, pp. 16–17 (anche in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 240–242; Antonio A. GÓMEZ YEBRA, *Cuatro mujeres para un príncipe destronado*, in *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 269–280; Concha GRAS ALBEROLA, *Comentario lingüístico sincrónico sobre un texto de “El príncipe destronado” de Miguel Delibes*, Menorca, Centro de Profesores, 1989; SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, *La guerra civil en la narrativa de Miguel Delibes de ‘La sombra del ciprés alargada’ (1947) a ‘377A, madera de héroe’ (1987)*, in “Letras de Deusto”, vol. 22, 55, 1992, pp. 75–90; Marisa SOTELO VÁZQUEZ, *La guerra civil en la narrativa de Miguel Delibes de ‘La sombra del ciprés alargada’ (1947) a ‘377A, madera de héroe’ (1987)*, in “Letras de Deusto”, vol. 22, 55, 1992, pp. 75–90; Donald D. TUCKER, *The Emergence of Women in the Novels of Miguel Delibes*, in “Hispania”, vol. 71, 1, 1988, pp. 38–42; Darío VILLANUEVA, *‘El príncipe destronado’: las constantes de la historia*, in *Estructura y tiempo reducido en la novela*, cit., pp. 197–206.

⁶⁶ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 446.

de un niño de cuatro años. Es quizás porque yo tengo tantos en casa o porque cuando leí la obra no entré bien en ella”.⁶⁷

La forza del romanzo sta, in realtà, proprio nella singolare rappresentazione del mondo che passa attraverso gli occhi di questo bimbo, il quale “dispone ya” – come sottolinea Delibes – “de un código expresivo según el cual no sólo le vemos vivir sino disfrutar o lamentarse”.⁶⁸ Attraverso la specificità dello sguardo di Quico, l’autore costruisce, dunque, un racconto semplice, che egli stesso definisce “relato sencillo pero con un gran interés humano”⁶⁹, nonché “estudio sicológico de un niño de 4 años y de una familia «honorable» a través de él”⁷⁰; un racconto intriso di forte ironia, un’ironia disincantata e spontanea, che, come è accaduto con *El camino*, contraddistingue molte situazioni e, soprattutto, una buona parte dei dialoghi che avvengono tra il bimbo e gli altri personaggi. Risalta anche qui lo stridente contrasto tra la percezione che Quico ha degli eventi che lo circondano (eventi che, per tutta la durata del romanzo, hanno luogo quasi sempre dentro le mura di casa) e il diverso peso che vi attribuiscono gli adulti. Un’ironia che diventa piacevole comicità quando ad esprimersi è il protagonista, mentre assume le caratteristiche di un sarcasmo a volte feroce quando coinvolge, soprattutto, la relazione tra i suoi genitori.

La storia del romanzo, lo abbiamo anticipato, è semplice e lineare, così come la descrive Delibes:

Quico, un pequeño de tres años, es destronado por su hermana Cristina de uno. El niño no es consciente de ello pero vive unos meses ofuscado y dolido, delatando a la pequeña, renegando de su pito incontrolable, y deseando atraer sobre sí la atención de los adultos. Pero en vista de que falla sus intentos, finge un accidente que lleva el temor y la angustia a cuantos le rodean, hasta que el percance se resuelve de manera imprevista.⁷¹

L’evoluzione diegetica avviene nell’arco di poche ore: dalle dieci del mattino, quando Quico si alza e viene accolto dalle amorevoli braccia della bambinaia – la Vítora – alle nove di sera, quando conclude la sua giornata e si rimette a dormire.

⁶⁷ DELIBES, VERGÉS, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁸ DELIBES, “Nota del autor”, in *Obras completas*, vol. III, Barcelona, Círculo de Lectores Destino, 2008 (la citazione è tratta però da GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 446).

⁶⁹ DELIBES, VERGÉS, *op. cit.*, p. 381.

⁷⁰ DELIBES, VERGÉS, *op. cit.*, p. 224.

⁷¹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 451.

Nell'arco di queste dodici ore Delibes ritorna, attraverso lo sguardo del protagonista, su alcuni temi a lui cari; uno di questi è certamente la guerra civile spagnola, che viene trattata solo marginalmente, ma che costituisce una sorta di filo conduttore. Sono questi, pur vaghi, riferimenti al conflitto quelli che probabilmente causano il successivo intervento da parte della censura: il romanzo viene pubblicato, infatti, solo quindici giorni dopo l'uccisione di Luis Carrero Blanco, e questa coincidenza intensifica l'attività censoria da parte degli organi di controllo, che esigono in questo caso il cambiamento di alcune parti del romanzo, già dopo l'avvenuta pubblicazione.⁷²

È attraverso la figura del padre di Quico che Delibes innesta la propria critica alla guerra; egli sintetizza nel personaggio una specifica immagine, una particolare ideologia: “El padre era un auténtico arquetipo español de ese tiempo”⁷³, precisa l'autore, un personaggio che ricorre all'arma dell'ironia per “combattere” simbolicamente contro la moglie, la quale si situa, invece, nel bando opposto, quello pacifista e repubblicano. Il “Padre” di Quico (precisiamo che entrambi i genitori vengono indicati semplicemente come Padre e Madre, a conferma della loro funzione universalizzante⁷⁴) condensa in sé tutto il peggio della “honorabilidad” franchista: ha combattuto e ha vinto la guerra e per questa ragione estende la sua ansia di dominazione e controllo anche dentro le mura di casa, dove comanda e pretende che tutti i componenti condividano le sue idee. È un personaggio che presenta forti limiti perché è, prima di tutto, un pessimo marito: con la moglie, alla quale si riferisce ironicamente con l'epiteto “esposa”, è possessivo e violento; quando lei lo contrasta, se non gli bastano le parole, ricorre senza esitazioni alla violenza, come quando reagisce a un suo affronto lanciandole un piatto in testa e sentenziando duramente: “–¡Coño, con la pava ésta! –voceó–. Esto no ocurriría si a tu padre le hubiéramos cerrado la boca a tiempo, en lugar de

⁷² Riportiamo ciò che sostiene Delibes in merito all'episodio: “A Ricardo de la Cierva no le gustaba el título y nos dijo: «Este libro, empezando por el título y siguiendo por otras muchas cosas, es impublicable». Vergés le contestó que no había pasado censura previa y estaba ya editado. A través de muchas conversaciones se avinieron a respetar el título y la conversación sobre la guerra que tienen los padres en presencia del niño, que tampoco les gustaba nada. [...] hubo que sustituir una página en cada uno de los diez mil ejemplares, una obra artesana que costó más dinero que editar el libro. Claro que, todo hay que decirlo, la novela salía quince días después del atentado contra Carrero Blanco”, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 452.

⁷³ *Ivi*, p. 448.

⁷⁴ I loro nomi, Merche e Pablo, si conosceranno solo dopo diversi capitoli.

andar con tantas contemplaciones”.⁷⁵ Ma è anche un pessimo padre, perché educa i propri figli all’idea della guerra come “causa santa”⁷⁶, da perseguire e diffondere. Significativo è ciò che riferisce, a tal proposito, lo stesso autore:

La visión de la guerra que estimo dándoles a los niños [...] es perniciosa, como lo es la imagen del padre en *El príncipe destronado*, un héroe del lado nacional que presenta una mitad, la suya, como la de los buenos, y la otra mitad como la de los malos. Yo también luché en nuestra guerra, me tocó en Valladolid, pero jamás se me ha ocurrido hacerle pensar a un niño que mi postura era heroica. Es decir, que al niño hay que informarle de lo que ocurrió por mutua intransigencia y por incomprensión, y que sea él quien saque sus conclusiones, Ahora, si cada uno depositamos en siete hijos la idea que esto es lo santo y aquello lo endemoniado, ya estamos haciendo siete caza-hereses en cada casa, y lo mismo en la parte contraria. A este paso vamos camino de armar una guerra civil mucho más extensa y brutal que la del 36, ya que en vez de 24 millones, serán cuarenta los involucrados en ella.⁷⁷

I figli, dunque, assorbono e reinterpretano, ognuno a proprio modo, subendo le pressioni che vengono dall’esterno; Quico utilizza il tubetto di dentifricio come se si trattasse di un cannone e quando la Vito gli chiede il perché, il bimbo candidamente risponde: “Para ir a la guerra de Papá”⁷⁸; oppure si esalta quando annuncia alla Vito che zia Cuqui gli porterà una pistola: “-¿Una pistola? El niño asintió sonriendo y mordiéndose el labio inferior. Añadió la Vítora: -¿Y para qué quieres tú una pistola? -Para matar a todos -dijo el niño”.⁷⁹ Juan, invece, il fratello poco più grande di Quico, viene rapito dalla lettura delle avventure del *Cosaco Verde*, del *Capitán Trueno* e de *El Jabato*, la cui aggressività e violenza letteralmente lo assorbono:

-¿Quién es ése? -preguntó.
-El Cosaco verde -respondió Juan.
-¿Es malo?
-No; es bueno.
-¿Y ése?
-Ése es Tang; ése sí que es malo.
Es el jefe de los piratas.
Quico extrajo del bolsillo el tubo de dentífrico, lo destapó y dijo:
-Le voy a matar con mi cañón.⁸⁰

⁷⁵ Miguel DELIBES, *El Príncipe destronado*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007, p. 139.

⁷⁶ *Ivi*, p. 137.

⁷⁷ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., pp. 453-454.

⁷⁸ DELIBES, *El Príncipe destronado*, cit., p. 85.

⁷⁹ *Ivi*, p. 115.

⁸⁰ *Ivi*, p. 94.

[...]

Juan leyó con los ojos abiertos como platos: “Pero basta ya de charla; ¡vas a morir!”⁸¹

Juan si rivolge spesso al fratello come se fosse un nemico in guerra: “Ta-ta-ta-tá –dijo Juan, simulando apuntarle con una metralleta mientras su hermano corría, y Cristina le miró a Juan y remedó con extraño entusiasmo”⁸², oppure lo impaurisce raccontandogli sinistre storielle o simulando situazioni minacciose:

–El ángel es bonito, ¿eh, Juan?

Juan entornó los párpados para reforzar la imaginación:

–¡Dios! –dijo de pronto–, si no es un ángel; es un demonio, ¿no lo ves?

Quico se apretó contra él:

–No es un demonio, Juan –dijo.

–Sí –agregó Juan–. ¿No le ves las alas y los cuernos y que vuela muy de prisa?

Quico le agarró por el jersey:

–No es un demonio, ¿verdad, Juan?

Juan fruncía la cara para subrayar sus palabras.

–¿No le ves –dijo– qué furioso está?

Quico se pegó a él.

–Abre, Juan –dijo con voz trémula–. Es un demonio. Y hay una bruja también.

Domi lo dijo. Pero Juan no abría la ventana y decía, por el contrario:

–Es el demonio que viene a por ti para llevarte de los pelos a los infiernos, ¡mírale!

Quico temblaba. Gimió agarrando a su hermano por la cintura:

–¡Abre, Juan, anda!

–¡Y mira la bruja! –chilló Juan señalando la sombra de la pantalla en la pared.

Quico pateó el suelo nerviosamente y comenzó a llorar.

–¡Abre! –gritó–. ¡Juan, abre!⁸³

[...]

–¿No es la Conquista del Oeste?

–No. Es la guerra de Papá.

Quico corrió a esconderse tras la butaca de plástico.

–Tú eras los malos –dijo Juan.

Se cruzaron unas docenas de disparos y finalmente Juan se impacientó:

–Te tienes que morir –dijo–. Yo tengo que matar más de cien malos, como Papá.

¡Anda, muérete!⁸⁴

È ovvio che Delibes ha preferito anche qui gli incerti confini della metafora per esprimere il proprio dissenso nei confronti del conflitto; l'ideologia del Padre passa attraverso queste divertenti sequenze, in cui i bimbi tentano, a modo loro, di

⁸¹ *Ivi*, p. 99.

⁸² *Ivi*, p. 104.

⁸³ *Ivi*, pp. 118–119.

⁸⁴ *Ivi*, p. 148.

decodificare i suoi insegnamenti e di metterli in pratica nei loro giochi e nei loro dialoghi quotidiani. Ed è attraverso questa ironica rappresentazione della guerra che Delibes ne mette in evidenza tutte le contraddizioni; il Padre di Quico è la voce contraria dell'autore, ma questa contrarietà è invece la verità più autentica, il reale messaggio che lo scrittore vuol far arrivare ai lettori. Quando il Padre sostiene che "Lo malo es la paz"⁸⁵, chi legge non può che intendere il contrario, o semmai accettare l'affermazione del personaggio come un dato di fatto, ma mettendolo immediatamente sotto accusa; lo stesso avviene quando si esprime, grossolanamente, rispetto al proprio ruolo educativo: "Lo malo es si alguien piensa que al regalarte un tanque te estoy inculcando sentimientos belicosos. Hay personas que prefieren hacer de sus hijos unos entes afeminados antes que verles agarrados a una metralleta como hombres"⁸⁶; e il giudizio del lettore è sempre negativo anche quando vede come il Padre si relaziona alla moglie, nel simbolico scontro verbale sulla "politica" che li vede protagonisti:

–Con la otra mano –dijo Mamá, vigilante.

Papá sonrió:

–Le asfixias la personalidad –dijo.

Mamá estaba nerviosa:

–Sí, ¿verdad? ¿Por qué no vienes a dárselo tú?

Dijo Papá:

–¿Sabes lo que decía mi pobre padre sobre los zurdos?

–Ni lo sé, ni me importa –dijo Mamá.

Papá parecía no oír a Mamá y prosiguió:

–Mi pobre padre decía que el zurdo lo es porque tiene más corazón que el diestro, pero los diestros les corrigen porque no toleran que otros tengan más corazón que ellos, ya lo sabes.

–Muy interesante –dijo Mamá.⁸⁷

La fisionomia del Padre viene ulteriormente messa in ridicolo quando Quico, rivolgendosi a Femio, il fidanzato di Vito (che è prossimo a partire, anche lui, per il fronte), con curiosità gli chiede: "–Femio –preguntó–, ¿vas a matar muchos malos? –No, majo –se encorvó hacia el niño–. Yo no gasto. –Mi Papá mató cien. –Tu Papá apunta por lo fino".⁸⁸ Sulla rivisitazione parodica della guerra insistono

⁸⁵ *Ivi*, p. 138.

⁸⁶ *Ivi*, p. 144.

⁸⁷ *Ivi*, p. 135.

⁸⁸ *Ivi*, p. 173.

Díaz e Landeira⁸⁹, ma anche Manuel Alvar, il quale precisa che: “La condena de la guerra, de todas las guerras, sólo puede hacerse desde la reducción al absurdo de todos sus planteamientos”.⁹⁰

Attorno alla figura del Padre si sviluppano anche altri accenni di critica sociale da parte di Delibes, sempre presentati sotto una veste ironica e mordace. Uno dei bersagli sui quali sono costruiti, per esempio, i capitoli *Las 2* e *Las 3*, è proprio il “machismo”, attraverso una serie di dure sentenze che vengono sciorinate, con freddezza, dal Padre: “Mi pobre padre decía que las mujeres son como las gallinas, que las echas maíz y se van a picar a la mierda”⁹¹; o quando maldestramente, e con eccessiva precocità, il Padre cerca di far capire al figlio di quattro anni che: “El día que te cases, Quico, lo único que has de mirar es que tu mujer no tenga la pretensión de que piensa”⁹², così come “La mejor de todas las mujeres que creen que piensan, debería estar ahorcada”.⁹³

Il Padre, dicevano, è pessimo marito: non ama la moglie, ma certamente la possiede, e si rapporta a lei in termini di assoluta superiorità; l’ironia che aleggia in questa breve sequenza riassume eloquentemente i loro distinti ruoli:

–Bueno, bueno –dijo Papá al entrar en el salón–. Son tantas noticias juntas que no me das tiempo de digerirlas.

Se arrellanó en un sillón y montó una pierna sobre la otra y bailó reiteradamente la que colgaba. Entonces apareció Mamá con los párpados azules y los labios rojos y los dientes blanquísimos, y Papá miró a Mamá y Mamá a Papá y Papá dijo:

–¿Habrà un cacho wisqui para un sediento?

Mamá abrió el bar y lo preparó todo en un periquete y se lo dejó a Papá en la mesita enana, y Papá le dijo suavemente:

–Un glace, esposa; ya, haz el favor completo.⁹⁴

La Madre, dal canto suo, riversa spesso sui figli le proprie insoddisfazioni coniugali e si rivolge a loro con toni talvolta crudeli, che la confermano come una educatrice alquanto discutibile; nonostante sia convinta che “En esta casa [...] son muchos los que dicen cosas inconvenientes. Luego nos extrañamos de que los

⁸⁹ DÍAZ e LANDEIRA, *Structural and thematic reiteration in Delibes' recent fiction*, cit., p. 678.

⁹⁰ Manuel ALVAR, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987, p. 75.

⁹¹ DELIBES, *El Príncipe destronado*, cit., p. 131.

⁹² *Ivi*, p. 144.

⁹³ *Ivi*, p. 145.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 127–128.

niños hablen lo que no deben”⁹⁵, non ha remore nel farsi sentire da Quico a dire che “Este chico me tiene aburrída”.⁹⁶ Raramente la donna asseconda i suoi giochi, mentre pare essere in grado di affrontare le vicissitudini domestiche con maggiore ironia quando Emilio, l’amico medico (e, con molta probabilità, anche suo amante) gli fa notare che i capricci del bambino sono, in realtà, una richiesta d’amore:

La experiencia me dice que hay príncipes destronados que se fingen cojos, se escapan de casa o se sueltan de la mano de la niñera para cruzar la calzada. El caso es atraer sobre ellos una atención que meses antes conseguían sin esfuerzo de su parte. No te diré que sea una enfermedad psíquica, pero se le parece. En estos casos hay que actuar con sumo tacto, de manera que la transición sea insensible. No quiero afirmar que éste sea el caso, pero es muy raro que esa punta no se acuse a rayos, la verdad.

Mamá retiró la mano y se levantó como enfadada con el Fantasma:

–Escucha, Emilio. Desde que me casé me he pasado la vida destronando príncipes y ésta es la primera vez que uno se traga un clavo en represalia.⁹⁷

E quando si arrabbia con Juan la teoria della detronizzazione filiale ipotizzata da Emilio le ritorna di nuovo in mente: “Impulsivamente Mamá propinó dos cachetes a Juan. Tras el segundo se quedó con la mano en alto y musitó: «Otro príncipe destronado –agitó la cabeza de un lado a otro y añadió como para sí, malhumorada–: Yo no sé si esta casa acabará siendo el palacio real o un manicomio»”.⁹⁸

La critica al radicato maschilismo spagnolo ruota attorno anche all’insistente ricorrenza del “pito” di Quico: la presenza di un protagonista bambino permette a Delibes di affrontare la questione con grande disinvoltura e ironia (sarebbe impossibile costruire i medesimi equivoci linguistici se il personaggio fosse un adulto); lo scrittore tenta di demolire l’archetipo di “vero uomo” che viene enfatizzato attraverso il franchismo attraverso le ingenuie domande di Quico:

–Cris no tiene pito, ¿verdad, Mamá?

–No –respondió Mamá evasivamente.

–¿Y tú? ¿Tienes tú pito, Mamá?

⁹⁵ *Ivi*, p. 141.

⁹⁶ *Ivi*, p. 132.

⁹⁷ *Ivi*, p. 200.

⁹⁸ *Ivi*, p. 205.

–Tampoco; eso sólo lo tienen los niños.
A Quico se le redondearon los ojos azules y exclamó:
–Entonces, Papá ¿tampoco tiene pito?⁹⁹

E ancora più minaccioso è l'incalzante interrogatorio che Quico rivolge al Padre:

Papá entró en el cuarto de baño amarillo y entornó la puerta con el pie. Apenas había comenzado cuando sintió a Quico detrás que pugnaba por asomarse:
–¡Quita! –le dijo.
Pero el niño insistía en meter la cabeza y Papá culeaba de un lado a otro para impedirlo. Quico se agarraba a la trasera de sus pantalones y decía:
–¿Tienes pito, Papá?
–Vamos, ¿quieres marchar de ahí?
–voceó Papá.
Pero Quico porfiaba en su inspección y los movimientos de cintura de Papá eran cada vez más rápidos y dislocados [...].
Quico levantó sus ojos azules, empañados por la decepción.
–¿No tienes pito? –inquirió.
–Eso no les importa a los niños –dijo Papá.
–Mamá dice que tú no tienes pito –añadió Quico.
–¿Eh? ¿Qué es lo que dices?
Mamá atravesaba el pasillo llamando a comer. Papá levantó la voz:
–¿Qué tonterías le dices al niño de si yo tengo pito o no tengo pito?¹⁰⁰

Quico è un abile e acuto investigatore, e Delibes sfrutta la sua ingenuità per fargli porre delle domande sul mondo, senza che per questo venga mai preso realmente sul serio dai suoi interlocutori. Il suo sguardo, la “mirada del niño” di cui parla Martín Garzo nei suoi articoli¹⁰¹, è il filtro attraverso il quale i lettori vedono la difficile realtà di quel mondo, ma non senza risparmiarsi qualche piacevole sorriso. Quico interviene con molte domande, insiste su certe questioni, assimila e ripete ciò che sente dagli adulti, e, alla fine del romanzo, in qualche modo diviene consapevole che la realtà non ha solo i contorni che la sua immaginazione gli fornisce, poiché i grandi non sempre dicono la verità. Anche Pauk precisa che “Quico es uno de esos niños «dotados»”, come Daniel, de *El camino*, perché “ve muchas más cosas de las que entiende”¹⁰² e, come tale, diviene uno “strumento” ideale per esprimere, in certi casi, anche una specifica posizione ideologica.

⁹⁹ *Ivi*, p. 92.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 129–130.

¹⁰¹ Cfr. nota 2.

¹⁰² Edgar PAUK, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975, 113.

Le uniche, vere, difficoltà con le quali si scontra Quico nel processo di conoscenza del mondo emergono dal linguaggio. Nell'episodio in cui i genitori litigano ferocemente, egli non ne comprende chiaramente le ragioni, men che meno riesce a sciogliere la sottile e ironica polisemia delle loro parole:

Las manos de Mamá temblaban ahora como las aletillas de la nariz de Papá. Dijo Mamá:

–Quico, hijo, las bestias no deberían vivir en el asfalto.

Quico levantó los ojos, cada vez más redondos, para mirar a Papá que se incorporaba. Le vio tomar el abrigo y el sombrero del armario ropero y corrió hacia él. Se detuvo al verle abrir la puerta. Papá se agachó. Su rostro parecía demudado:

–Oye, Quico –dijo–, ve y di a tu madre que se vaya a freír puñetas.

Hazme este favor, hijito.

Sonó el portazo como el estampido de un cañón. Al volverse, Quico divisó a Mamá que lloraba; se doblaba por la cintura y se estremecía en vivas convulsiones. Se acercó a ella y Mamá le cogió en brazos y le estrechó y Quico sintió la húmeda tibieza de sus lágrimas en la mejilla, la misma tibieza que sentía en las posaderas cada vez que se repasaba. Decía:

“Hijos, hijos” y le apretaba firme contra su pecho. Quico le acariciaba mecánicamente y cuando vio a su madre más serena le dijo: “Mamá, ¿vas a freír puñetas?” Y Mamá se sonó ruidosamente, con un liviano pañuelito color de rosa y le dijo:

–No digas eso, hijo. Es un pecado.¹⁰³

Il disorientamento di Quico nei confronti dell'ambiguità di alcune locuzione e strutture fraseologiche ritorna in varie sequenze e serve a smorzare, attraverso l'ironica ricostruzione che ne fa il bambino, la tensione di alcuni particolari momenti: quando la Domi dice: “¡Madre, qué día más perro”¹⁰⁴, Quico si osserva attorno, ma si stupisce nel constatare che non c'è alcun cane; oppure, quando chiede alla Vito informazioni sull'umore della padrona di casa, la Domi se ne esce asserendo: “¿Está mosca?”, mentre Quico, sorpreso, guarda in alto e si chiede “¿Dónde está la mosca, Domi?”.¹⁰⁵ L'ironia linguistica si manifesta anche attraverso le frequenti ripetizioni di Quico, che torna spesso sugli stessi argomenti (“¡Cris se ha hecho caca en las bragas!”¹⁰⁶); o su alcune sporadiche esagerazioni (il boiler bianco del bagno è, per lui, la “bomba atómica”¹⁰⁷); ancora più comiche le frequenti imprecazioni, che Quico rivende dopo averle sentite dagli adulti che

¹⁰³ DELIBES, *El Príncipe destronado*, cit., pp. 145–146.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 111.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 112.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 125.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 99.

lo circondano: “¡Mierda, cagao, culo...!”¹⁰⁸; “Quico se acercó a la caldera de la calefacción e intentó abrirla. No lo consiguió y, entonces, sujetó el tirador con ambas manos e impulsó hacia arriba con fuerza. El portillo saltó y le cogió un dedo contra la silla. Instintivamente el niño se llevó la mano a la boca. Chilló: –¡Leche, me pillé!”¹⁰⁹; l’esclamazione gli viene infatti da Santines, il fattorino:

Sintió detenerse el montacargas y salió de su rincón entre los dos armarios rojos y, justo en el momento que abría la puerta encristalada, Santines arrastraba el cajón con el pedido hasta el descansillo. Pero el cajón topó impensadamente con una baldosa desnivelada, coleó y atrapó dos dedos de Santines contra el enrejado. El chico se llevó instintivamente la mano dañada a la boca y dijo con rabia: –¡Leche, me pillé!¹¹⁰

Le figure di Vítora e di Domi condensano, con le loro parole e con i loro reciproci comportamenti, alcuni fondamentali valori dell’ipocrisia borghese. Il linguaggio a volte volgare che Quico utilizza viene immediatamente stigmatizzato dalle due donne, che lo definiscono, in maniera semplicistica, “peccato”. L’ironia delibiana sconfinata, in questo modo, anche nell’ambito religioso, con una serie di divieti ai quali Quico deve imparare a sottostare. Quando la Vito gli indica il “pito”, gli precisa anche che questo non va toccato, motivo per cui Quico deduce che si tratta del “pito santo”; e quando la Mamma allude che a questa conclusione Quico possa essere giunto a causa di una errata comunicazione da parte della bambinaia, la Vito aggiunge: “Digo yo que será el rezar. La criatura oye lo del Espíritu Santo y ya ve, ni distingue”.¹¹¹ Delibes critica, in questo modo, la rigida e intransigente cultura cattolica, che tende a colpevolizzare¹¹² e che inculca ai bimbi una serie di false paure, come dimostrano i frequenti riferimenti al fuoco, all’inferno e al diavolo, ma anche le numerose minacce che ruotano attorno alla possibilità di una possibile castrazione: “–Como te hagas una gota te corto el pito,

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 90 e p. 166.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 108.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 105.

¹¹¹ *Ivi*, p. 83. In nota Gómez Yebra precisa: “La Vítora parece querer indicar que una mala interpretación acústica de *Espíritu Santo* por parte del niño da lugar a esa expresión, «pito santo». Se formaría por la pérdida de las sílabas *Es* y *ri*, más la apertura de la vocal /u/ de /tu/, que la convertiría en /o/, quizás por un proceso de asimilación a la /o/ de *Santo*.”.

¹¹² Quando la Domi ha un battibecco con la padrona di casa, ecco come reagisce nei confronti di Quico: “–No te marches, Domi; yo no quiero que te marches. La Domi le apartó bruscamente: –Tú tienes la culpa. Si me marchó es por ti, de manera que ya lo sabes”, *ivi*, p. 190.

ya lo sabes. –Sí, Domi”¹¹³, conseguenza assolutamente sproporzionata rispetto alla semplice eventualità che Quico si possa fare la pipì addosso; e la reinterpretazione che il bimbo ne fa mostra tutti gli effetti nefasti di un’educazione rigidamente eterodossa:

–Te ha calentado la Mamá, ¿verdad?

–Sí.

–¿En el culo?

–Sí.

–¿Te vas a volver a repasar?

–No.

–A ver si es verdad.

Le sacó de la cocina. –Le dijo:

–Aguarda aquí; la Vito se va a arreglar.

–¿Vas a salir de paseo, Vito?

–No. Va a subir el Femio.

–Ah.

La oía desvestirse al otro lado de la puerta y súbitamente exclamó:

–¡Vito!

–¿Qué?

–Me voy a cortar el pito.

La Vítora apareció en la cocina en combinación, los ojos dilatados de espanto.

–Ni se te ocurra –dijo.

–Sí –dijo Quico–. Con una cuchilla de papá.¹¹⁴

Le varie forme attraverso cui l’ironia si esprime ne *El príncipe destronado* sorgono, dunque, sempre da una diversa, e spesso contrapposta, interpretazione della realtà: molte situazioni sono divertenti perché scaturiscono dalla fantasiosa rielaborazione che i bambini fanno rispetto alle più banali occasioni della quotidianità; l’atteggiamento degli adulti, che in questo romanzo raramente dimostrano di possedere senso del *humor*, non è quello di una spontanea e cordiale accoglienza nei confronti dell’altro. La madre di Quico si dimostra più amorevole rispetto al figlio solo verso la fine del romanzo, quando rischia seriamente di perderlo credendo che abbia ingoiato una puntina; nella maggior parte dei casi Delibes sottolinea, invece, la naturale freddezza con la quale i genitori si rapportano ai componenti della propria famiglia, e in questo senso il sarcasmo che egli lascia trasparire in alcuni dei dialoghi che abbiamo riportato, funziona senza dubbio nei termini di una sottile ironia correttiva. E i bersagli che

¹¹³ *Ivi*, p. 114.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 167–168.

passano attraverso le parole dei grandi, soprattutto quelle del Padre, sono principalmente l'educazione dei figli e la politica, ambiti che, ancora una volta, vengono affrontati con la "leggera" serietà di una voce ironica.

Capitolo VI

Ironia e dissidenza

“[...] aprendí del neorealismo italiano
que el sentido del humor engrasa
y hace más soportables, sin restarles eficacia,
las situaciones más tensas, bloqueadas y dramáticas”
M. DELIBES, *Breve reflexión sobre mi obra literaria*¹

1. La prosa degli anni '60 e '80: tra dittatura e transizione democratica

L'attività letteraria di Miguel Delibes subisce, come abbiamo visto, una svolta importante con la pubblicazione, nel 1950, de *El camino*, dopo il quale egli afferma di aver individuato una ideale formula espressiva: “A raíz del Nadal empiezo a leer obras de ficción y entonces llego al convencimiento de que, abandonando la retórica y escribiendo como hablo, tal vez pueda mejorar las cosas. [...] Es cuando me doy cuenta de que es más fácil ser fiel a uno mismo, escribir como es”.² Il concetto di “fedeltà” caratterizza intimamente lo scrittore: egli fu fedele prima di tutto a se stesso, ai propri affetti, alla propria *Weltanschauung*, e in accordo a questa fedeltà costruisce anche il proprio universo letterario. Nei suoi romanzi si scorge un'umanità semplice, vera, le cui vicende proiettano il lettore in una dimensione che è animata da profonde inquietudini, come la morte, la solitudine, l'abbandono, la violenza, l'ingiustizia sociale. La letteratura di Delibes non è mai estranea all'urgenza della realtà, al richiamo di un mondo che, almeno nell'arte, chiede di trovare una propria particolare forma di espressione. Il proprio ideale di scrittura risponde ai criteri dell'impegno sociale, della volontà critica, dell'esigenza di denuncia, guidati da una attenzione etica e umana che è sempre alla base del suo discorso letterario; per Delibes contano tanto la forma quanto i contenuti, attraverso i quali egli realizza le sue critiche, spesso velate, simbolicamente strutturate, ma sempre e comunque finalizzate a una logica costruttiva. Ed è per questo che, in più occasioni, l'autore esprime

¹ DELIBES, *Breve reflexión sobre mi obra literaria*, in AA. VV., *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, Dieter Kremer (ed.), Hamburg, Buske, 1983, p. 173.

² ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 108 (nonché: César ALONSO DE LOS RÍOS, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993, pp. 96-97).

l'allontanamento da quella che egli definisce “novela abstracta”, l'*anti roman*, ossia “la novela sin hombre y sin sentimientos; la novela del objeto pero sin objetivo”³, tanto di moda nella Francia degli anni Sessanta. Delibes non può concepire una letteratura che si allontani dall'uomo, che diventi pura esibizione stilistica o provocazione artistica fine a se stessa, e, se può accettare che questo avvenga nell'ambito delle arti figurative, di certo non lo concepisce come un nuovo orizzonte narrativo:

Mas si en el caso, digamos, de la pintura caben razones para justificar los nuevos derroteros, resulta más difícil aducirlas, con cierta lógica, en el caso de la novela. Las formas, el color, son valores pictóricos y es lícito intentar –como dice José María Valverde– «que el ojo se recree por sí solo, sin rendir cuentas al entendimiento». ¿Pero qué hacer cuando el medio de expresión no es el color sino la palabra? La palabra, con todos sus defectos, [...] ha sido hasta ahora el más perfecto medio de comunicación entre los hombres. ¿Será justo, por el hecho de que los hombres no se entiendan, desertar la palabra, descomponerla, vaciarla de todo sentido popular [...]?⁴

Critica il *nouveau roman*, definendolo “antinovela”, anche nel suo discorso di apertura al “Curso de Verano de El Escorial”, che la Complutense di Madrid organizza nel 1991:

[...] un género que participa de la novela, la poesía y el ensayo y no acaba de ser ninguna de las tres cosas. [...] es una coyuntura tentadora para el escritor que aspira a poner su literatura en orden, de acuerdo con el momento histórico que vive. Pero esta escuela preconiza la muerte de la novela [...].⁵

Delibes ha subito solo in parte il fascino della sperimentazione (ci riferiamo in special modo alla particolarità, linguistica e strutturale, di *Parábola del naufrago* e *Los santos inocentes*, due testi che si discostano dalla formula del romanzo convenzionalmente inteso); anche quando ha scelto, però, di tentare strade in certo qual modo innovative, egli non ha mai abbandonato l'idea che l'arte è, anzitutto,

³ DELIBES, *La novela abstracta*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., pp. 228–229.

⁴ *Ivi*, p. 229.

⁵ DELIBES, *Una inquietud ética*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 229.

una “cuestión de sensibilidad”⁶, e che lo scrittore ha il compito di “resaltar el aspecto humano de cada acontecimiento”⁷, sempre e in qualsiasi circostanza.

La censura rappresenta, in questo senso, una grande spinta e intensifica quell’ironia mordace che contraddistingue, sin dal principio, quasi tutti gli scritti di Delibes. Un’ironia che diventa arma contro un potere consolidato e che egli riesce a perfezionare proprio in virtù delle specifiche circostanze storiche e sociali che caratterizzano la Spagna tra l’epoca della dittatura e la successiva transizione democratica. L’ironia, infatti, “appare come una forma di comunicazione conveniente che permette di aggirare gli ostacoli e di vincere le censure, procurando all’autore una grande soddisfazione, di cui potrà gioire in totale solitudine, o con chi ne condivide gli strumenti, cioè il bagaglio di conoscenze utili per comprendere il vero significato delle sue parole”.⁸ Un aspetto che sottolinea anche Linda Hutcheon:

En un régimen totalitario (o simplemente en un contexto discursivo represivo) usar la ironía o atribuírsela con el fin de socavar el sistema desde el interior revela una tarea clara, aunque peligrosa: las reglas o las normas se conocen y, tomándolas al pie de la letra, el enunciado irónico parece estar de acuerdo con ellas, al mismo tiempo que la mente las rechaza.⁹

Nel presente capitolo esaminiamo, dunque, la relazione tra alcuni degli articoli che Delibes scrive durante gli anni del franchismo e il suo progressivo ricorso allo strumento ironico come forma di difesa e di “libera”, ma dissimulata, espressione. A cominciare dal 1962, anno in cui egli pubblica *Las ratas*, la sua attività di denuncia si trasferisce dal giornalismo alla letteratura; l’analisi sull’ironia si conclude perciò con alcune delle sue opere più importanti, da *Cinco horas con Mario*, fino all’ultimo esito narrativo rappresentato da *El hereje*, in cui

⁶ DELIBES, *La creación literaria*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 275..

⁷ DELIBES, *Confidencia*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 417.

⁸ G. BARA, CHIAMBRETTO, *art. cit.*, p. 32.

⁹ Linda HUTCHEON, *Política de la ironía*, in SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 245. Si tratta di un saggio inedito dell’autrice, che viene incluso, nella sua traduzione spagnola, all’interno del lavoro che Schoentjes ha dedicato all’ironia. La Hutcheon riprende alcuni concetti già espressi nel suo *Irony’s Edge*, concentrando l’analisi soprattutto sulla funzione dell’ironia in un ambito essenzialmente politico.

l'artificio ironico dimostra la sua definitiva presenza e la sua specifica adattabilità ai diversi generi, come lo è, in questo caso, quello del romanzo storico.

2. Gli esiti giornalistici: l'ironia come strumento di opposizione

Nel 1992 Delibes è chiamato a inaugurare un ciclo di conferenze a lui dedicate a seguito del conferimento del Premio Nacional de las Letras. È l'occasione per una riconferma di intenti e per una esplicita puntualizzazione di ordine estetico: “[...] utilicé la fórmula del realismo, es cierto, pero no del realismo socialrealista al uso, sujeta a una directriz política inevitable, sino a un realismo aderezado con ribetes poéticos procedentes bien de los personajes [...]”. E continua sostenendo che: “[...] entendía que la literatura no sólo tenía por qué subordinarse a la rigidez de la política, sino porque siempre consideré que la denuncia indirecta, matizada con elementos poéticos, era en cualquier caso más operativa y eficaz que una condena literal”.¹⁰ Delibes si è distinto, nel panorama della letteratura spagnola contemporanea, come uno scrittore socialmente impegnato, attento alle sorti di un Paese che ha vissuto profonde spaccature interne e che poco ha fatto per uniformare l'articolato divario, sociale ed economico, esistente tra il centro politico – Madrid – e le realtà periferiche. Una disparità che viene mantenuta, soprattutto, durante gli anni del franchismo, in cui l'annientamento della libertà di espressione impedisce agli intellettuali di smascherare l'immagine di una Spagna dai contorni surreali, ma tenacemente occultata dall'ufficialità governativa.¹¹ Il regime di Franco estingue ogni forma di dissidenza, ogni accenno di possibile contestazione, invadendo tanto il territorio della letteratura, quanto quello della prosa giornalistica, esposta a continue ispezioni e soffocata dai vincoli censori: “[...] al periodista español”, afferma Delibes, “se le ofrecía la magnánima alternativa de obedecer o ser sancionado. [...] El montaje censorio fue tan meticuloso que cuesta trabajo imaginar un aparato inquisitorial más coactivo, cerrado y maquiavélico”.¹² In questo clima e in

¹⁰ DELIBES, *La esencia de la novela*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., pp. 412–413.

¹¹ Alonso de los Ríos afferma infatti che “La distancia entre la España real y la España que oficialmente aparecía en los periódicos resultaba intolerable, a veces cómica”, in ALONSO DE LOS RÍOS, *Delibes: periodismo y testimonio*, cit., p. 107.

¹² DELIBES, *La censura de prensa en los años cuarenta*, in *Obras completas*, vol. VI, cit., p. 23.

questi ambiti si situa la figura di Delibes, il quale, attraverso le pagine de *El Norte de Castilla* (il quotidiano vallisoletano che diresse per anni), il romanzo e la scrittura saggistica, tenta di percorrere un cammino alternativo, scegliendo forme di espressione volutamente allusive, che gli permettono di mantenere la relazione con la censura su un piano di reciproca sopportazione.¹³

Lo strumento ironico, a cui egli ricorre con naturale e istintiva frequenza, fornisce a Delibes un ampio raggio d'azione, gli concede la possibilità di sfruttare la trasversalità del messaggio e l'indeterminatezza dei contenuti, sottraendosi ai rischi di una battaglia aperta e schernendo quel "doble juego" che viene attivato dalla censura; parlando della Legge Fraga del 1966, che il neo Ministro de Información y Turismo spaccia come una legge liberale, Delibes afferma: "[...] al promulgarse la Ley de Fraga, un periodista me preguntaba si la consideraba un avance respecto a la situación anterior. Mi respuesta fue de pata en blanco: 'Antes te obligaban a escribir lo que no sentías, ahora se conforman con prohibirte que escribas lo que sientes; algo hemos ganado', dije".¹⁴ In ragione di questa consapevolezza, dunque, la prosa delibiana viaggia su altri versanti, svolge la sua funzione morale tentando di persuadere comunque il lettore, di coinvolgerlo in un continuo lavoro di decodifica e di interpretazione del testo, che scaturisce principalmente dal costante uso dell'artificio ironico. A questo proposito, Marina Mizzau chiarisce che il carattere precipuo dell'ironia è quello di misurarsi con due livelli di significato, quello letterale e quello derivato; ma, "inversamente a quanto avviene nel linguaggio non figurato, e analogamente agli altri tropi, il significato denotativo è quello derivato, mentre il significato connotativo è quello letterale. La sequenza ironica è costituita da un senso letterale che viene invertito, dando luogo al senso derivato [...]".¹⁵ E Francisco Umbral, profondo conoscitore dell'opera delibiana, conferma che "lo que configura una novela es el significante, más que el significado. Y el significante es riquísimo en Miguel Delibes".¹⁶ Il

¹³ Cesar Alonso de los Ríos precisa inoltre che: "El régimen teme a los intelectuales y si bien Delibes no tiene ningún compromiso político más que consigo mismo, esto es, con su conciencia, es conocida su postura de discrepancia con el franquismo y su tozudez cívica insobornable", in ALONSO DE LOS RÍOS, *Delibes: periodismo y testimonio*, cit., p. 104.

¹⁴ DELIBES, *La censura de prensa en los años cuarenta*, in *Obras completas*, vol. VI, cit., p. 23.

¹⁵ MIZZAU, *op. cit.*, pp. 21–22.

¹⁶ Francisco UMBRAL, *Drama rural y crónica urbana*, in AA. VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., p. 71.

risultato è che, trincerato dietro una identità simulata, *El Norte de Castilla* non viene confiscato dalla Dirección General de Prensa, come accade invece ad altri quotidiani della nazione, e riesce a portare avanti, negli anni Cinquanta e Sessanta, una certa forma di “discreta disidencia”.¹⁷ Inoltre, il panorama giornalistico della Valladolid di allora riconosce in *Libertad* la linea falangista e in *Diario regional* il portavoce dell’ala cattolica; in questa prospettiva, il quotidiano di Delibes viene individuato come “diario sometido”, e già questo è sufficiente affinché i lettori si dispongano in termini di preventiva e consapevole complicità.

L’atteggiamento di Delibes è in genere, al principio della sua carriera giornalistica, cautamente disciplinato (lo scrittore entra ne *El Norte* in qualità di caricaturista nel 1941, e pubblica il suo primo articolo, *El deporte de la caza mayor*, già l’anno successivo); egli si limita, come evidenzia José Francisco Sánchez¹⁸, a rispettare le consegne che la Delegación Nacional impartisce in quanto a selezione dei contenuti e forma di sviluppo degli stessi. Ma il marcato senso etico, lo spirito di libertà e la convinzione che il lavoro di scrittore debba essere inteso come un “servicio” nei confronti della collettività, influiscono nella condotta che Delibes assume gli anni successivi: diventa vicedirettore del giornale nel 1953, direttore *pro tempore* nel 1958 e, dopo varie traversie, direttore nel 1960. Cerca di recuperare, da subito, il carattere “liberal, castellanista y agrario” che il giornale aveva avuto sin dalla sua fondazione, e di ampliare il pubblico di lettori. I temi a sfondo sociale costituiscono un’opzione irrinunciabile, ma rischiosa. Delibes li affronta, spesso, prendendo a pretesto eventi di secondaria importanza, come può essere una ricorrenza religiosa o un episodio accaduto in ambito internazionale: “Ambos escudos”, conferma Francisco Sánchez, “– el religioso y el internacional – serían profusamente utilizados más tarde para abordar, quizá sin mencionarlos directamente, espinosos asuntos de política nacional”.¹⁹ È l’operazione che Delibes mette in atto, per esempio, in un articolo del 1956 (*El pueblo ante el drama*), in cui i festeggiamenti della Settimana Santa gli permettono di esaminare la delicata questione del contrasto tra il bene e il male, tra la figura di Cristo e “los sayones”, il cui denso profilo semantico

¹⁷ ALONSO DE LOS RÍOS, *Delibes: periodismo y testimonio*, cit., p. 97.

¹⁸ José Francisco SÁNCHEZ, *Prólogo*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., p. XIX.

¹⁹ *Ivi*, p. XXVI.

(“sayón” è il confratello che sfila durante la processione della Settimana Santa indossando una tunica; ma anche, nel Medioevo, ufficiale giudiziario e, per estensione, carnefice, boia) indurrebbe a pensare alla possibilità di una significazione metaforica. Uno spettacolo, quello della Passione del Signore, che permette al popolo castigliano un fugace “desahogo emocional”, in un momento in cui a trionfare sono solo l’inquietudine e la sfiducia. La parte conclusiva del testo vuole forse suggerire proprio la strada della trasposizione argomentativa, o della “obliquità” del discorso, e dietro l’unanime e appassionata attesa della Resurrezione di Cristo paiono celarsi auspici che trascendono la mera sfera devozionale e sacra:

En el alma del pueblo borbotea un sentimiento de revancha porque sabe que, a la postre, Cristo resucitará y los sayones, sus verdugos, caerán de espaldas. El presentimiento de esa hora, de ese final feliz, le hace soportar, aparentemente impávido, las dolorosas incidencias del camino del Calvario.²⁰

Per arginare prevedibili complicazioni, Delibes è solito ricorrere anche ad uno schema espositivo preciso e arguto: esordisce ossequiando il complesso lavoro che le autorità stanno svolgendo in un determinato ambito, mentre rimarca, nel contempo, gli enormi passi che si dovrebbero ancora compiere. Ecco come sviluppa il tema del peso dell’opinione pubblica, di grande attualità nel 1952, a seguito dei recenti sondaggi promossi, in particolare, dalle istituzioni nordamericane:

Un sondaje hecho a conciencia en un grupo social representativo, nos dará, en general, la opinión media de la colectividad. Desde este punto de vista, el Estado tiene en dichas instituciones un valioso recurso para conocer los anhelos e inquietudes del pueblo que gobierna. A este efecto, es bien conocida la actividad del Instituto Gallup de Norteamérica, ligado íntimamente a todos los acontecimientos sensacionales de aquel país.²¹

Delibes crede nell’opportunità di interrogare la voce dei cittadini, così come è persuaso che la stampa debba fungere da mediatrice comunicativa tra lo Stato e il popolo; e questo dovrebbe potersi verificare anche nella sua Spagna, che – almeno nelle intenzioni – seguì allora l’esempio statunitense, istituendo un centro di ricerca di analoga fisionomia. Delibes riconosce i dovuti meriti alla

²⁰ DELIBES, *El pueblo ante el drama*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit. pp. 499–500.

²¹ DELIBES, *La opinión pública*, in “El Norte de Castilla”, 2 luglio 1952.

Dirección Nacional de Prensa per aver avviato l’Istituto de la Opinión Pública, ma conclude l’articolo precisando che: “Otra cosa conveniente para un próximo futuro, sería la creación de delegaciones provinciales del incipiente organismo que autorizasen la consulta popular antes de acometer un empeño de interés colectivo”.²²

La questione agraria e le misere condizioni di vita dei contadini spingono Delibes a promuovere campagne di sostegno nei confronti dell’ambiente rurale, a rendere pubblica, attraverso le varie sezioni che inaugura all’interno del quotidiano (“De la región”, “Las cosas del campo”, “Ancha es Castilla”), la situazione di una “España negra”, miserabile, destinata a una progressiva decadenza:

Castilla se debate en una agónica disyuntiva; o se adoptan medidas inmediatas de protección y planificación de su economía agraria o terminará –y a corto plazo– convertida en un pajonal estéril. [...] El oro negro, en pura paradoja, es el único que puede hacer blanca a Castilla de la noche a la mañana.²³

Il tono ambiguo di questo, ed altri scritti, non passa del tutto inavvertito, tanto che Muñoz Alonso, Director General de Prensa negli anni Sessanta, capisce che lo scrittore sta “prendendo in giro”²⁴ la censura. Cominciano a crearsi, dunque, le premesse per contrasti più diretti con il regime:

Hasta entonces, la lucha para alcanzar un mayor grado de independencia había estado cifrada [...]. Delibes solía describir este comportamiento como ‘pisar la raya sin saltarla’: es decir, alcanzar siempre el techo máximo que permitía la censura y las demás circunstancias políticas [...] pero sin abandonar del todo el terreno firme, para impedir males mayores a su periódico. En adelante [...] esa batalla será con frecuencia directa.²⁵

Nel 1961 Delibes si inventa, infatti, un nuovo *escamotage* per eludere i paralizzanti vincoli normativi e fa partire una nuova sezione all’interno del supplemento settimanale del quotidiano; il titolo, più che eloquente, e ancora una

²² *Ibidem*.

²³ DELIBES, *Castilla negra y Castilla blanca*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., pp. 506–508.

²⁴ Francisco SÁNCHEZ, *Prólogo*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., p. XXVIII.

²⁵ La citazione è di Francisco Sánchez, tratta dall’edizione di GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 270.

volta indubbiamente ironico, “El caballo de Troya”²⁶, basta per comprendere che la critica sociale e politica, nonché la determinazione nel portare avanti una linea dissidente, riescono comunque a trovare degli spazi, seppur limitati, di espressione. Lo stesso Delibes riconosce le debolezze e le fragili formalità su cui si sostiene l’apparato censorio, come appare dalla lettera che egli invia, in risposta alle ripetute ammonizioni che gli vengono trasmesse, al Ministerio de Información:

Empezaron a llamarme todos los sábados de una manera inevitable. Jiménez Quílez, que era el director general, me llamaba, se sulfuraba. Yo le dejaba desahogarse y luego le decía:

–Pero bueno, entonces, ¿esto de la libertad que decís no es cierto?

–Sí, hombre, ¿cómo no va a ser cierto?

–Pero entonces a mí no me lo aplicas. Esto quiere decir que lo que yo digo es mentira.

–No, no. Tú sabes más de Castilla que nosotros.

–Entonces, si lo que yo digo es verdad y me dais libertad para decirlo, no veo por qué me llamáis.

–Pues, hombre, es el tono que empleáis, esas palabras ...

Yo sacaba una libreta y apuntaba las palabras que les habían molestado: que si «Castilla en escombros», que si «La ruina de Castilla» ... Pero llegaba a Valladolid y decía:

–Hay que seguir lo mismo, pero evitando estas expresiones. Y seguíamos con la misma campaña.²⁷

Delibes continua la propria battaglia nei confronti della difesa di Castiglia dal versante narrativo, dove la censura agisce, a volte, in termini meno invasivi. I numerosi articoli che appaiono, negli anni successivi, si contraddistinguono, in ogni caso, per alcuni accenni sottili e ironici al governo di Franco e agli effetti nefasti che, in termini generali, una dittatura produce nella società e nella mentalità di un popolo; nel 1959, per esempio, egli pubblica *El hombre que llovía demasiado*, un testo divertente, dai contorni brillanti, in cui l’autore ipotizza la surreale possibilità che, un giorno, anche la gestione del clima diventi prerogativa della volontà del singolo. Ne riportiamo una ampia e significativa sequenza:

Leo en una revista de cierta solvencia que el hombre no tardará en controlar el clima. [...]

²⁶ García Domínguez precisa che si tratta di “[...] título de por sí simbólico y combativo que, como el mítico caballo, pretende infiltrar en aquel sistema político ideas y opiniones contrarias a las establecidas y dictadas. Era un reto a la censura imperante”, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 254.

²⁷ Francisco SÁNCHEZ, *Prólogo*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., p. XXXI.

El hombre, ante la fatalidad, no tenía otro remedio que resignarse, pero si nunca llovió a gusto de todos, imaginemos nuestra actitud cuando el que abre el grifo sea otro hombre. Desde el momento en que los elementos dependan de nuestra voluntad, nacerá un nuevo motivo de discrepancia entre los hombres. ¿Cómo conciliar tantos intereses como en el mundo operan?

Es previsible que, alcanzando el control del clima, sea la agricultura, de entrada, quien imponga su dictadura. El Estado fijará el tempero, los días de siembra y de recolección. Ante todo, el cazador, el pescador, el alpinista, el esquiador, el aficionado al fútbol se rebelarán: «No me gusta nada este Gobierno –dirán–. Hace llover demasiado». Y entonces, empezarán a conspirar para derrocarlo e implantar la dictadura del sol. Pero, llegado este momento, serán los campesinos quienes inicien un movimiento de recuperación del poder porque los campos se arruinan y la economía se desbarata. Habrá que inventar entonces un calendario pluviométrico para dar satisfacción a todo el mundo y en lugar de esos inefables Día del padre, Día de la Madre, Día de la Canción que nos hemos inventado, se instaurarán los días del Esquiador, del Cazador, del Futbolista, del Aficionado a los Toros. En el mejor de los casos, el futbolista, el cazador, el taurino se sentirán postergados y se dirán: «El labrador tiene muchos días y nosotros pocos». Y, de inmediato, tramarán otra revolución. [...]

Entiendo que estos progresos no van encaminados ciertamente a encontrar la fórmula de la paz universal. [...] A mí no me es difícil imaginar los titulares de los periódicos del futuro a este respecto: «Veinte mil llaneros se manifiestan en Venezuela», «El Gobierno llevaba veinte días sin llover para respetar las vacaciones del presidente»²⁸.

L'articolo non solo riflette sul ruolo guida fondamentale di ogni Governo, ma anticipa anche quella che diventa un'altra ricorrenza tematica nella letteratura di Delibes, ossia l'importanza che egli attribuisce al paesaggio naturale, al "campo", e alla sua difesa contro le ripercussioni causate dall'incipiente progresso scientifico.²⁹

Nel 1970 l'autore ritorna a riflettere sugli esiti negativi di un regime autocratico come quello spagnolo e parla delle "minidictaduras", che si sono tenacemente insidiate, negli anni, all'interno delle strutture governative: "Los efectos de estas pequeñas dictaduras, aunque a menudo menos graves, suelen pasar en silencio porque los humillados y ofendidos carecen de amplificadores para hacer patente la injusticia, y el minidictador cuenta de antemano con la garantía de la impunidad".³⁰ E continua sostenendo che: "Las consecuencias, pues, de una minidictadura se propagan en cadena y son incalculables en lo que se

²⁸ DELIBES, *El hombre que llovía demasiado*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., pp. 141–143.

²⁹ Cfr. in merito al tema il discorso che Delibes pronuncia quando entra a far parte della "Real Academia Española", il 25 maggio 1975: *El sentido del progreso desde mi obra*, ora raccolto in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., pp. 168–209.

³⁰ DELIBES, *Las minidictaduras*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., p. 85.

refiere al ámbito de los afectados, al grado de intensidad con que socavan la convivencia, y en su proyección de malas caras y acritud social”.³¹

Una sottile ironia guida anche le riflessioni che Delibes fa in merito a indirizzi “dittatoriali” di respiro internazionale, come quelli imposti da Bush. Nel 2001, a seguito dell’attentato alle Twin Towers di New York, l’autore si pronuncia in merito all’inoportunità della replica americana e, pur riconoscendo la drammaticità dell’avvenimento, si chiede fino a che punto abbia senso rispondere alla violenza con altrettanta violenza: “El atentado contra las torres de Nueva York [...] es salgo que no tiene nombre. [...] Hoy nos hallamos ante el anunciado segundo acto de la tragedia: la represalia americana.”. Non approva, Delibes, che il concetto di “libertà” rappresenti uno scudo, per gli americani, dietro il quale si nascondono, invece, altre intenzioni: “[...] Bush habla de *cruzada* para definir su represión, tal vez para oponerla al término *guerra santa* que ha resucitado algún líder musulmán. ¿Así andamos todavía? ¿Está Dios con ellos como dicen?”. E conclude appellandosi alla necessità che non sia il desiderio di vendetta a muovere le loro azioni, per dimostrare – se ancora ce ne fosse bisogno – la loro potenza, bensì, piuttosto, la disponibilità al rispetto nei confronti della dignità umana: “Debe hacerse justicia, es cierto, así que castiguen individualmente a los responsables del atentado [...], pero respeten a los pueblos donde se alojan [...] y demuestren al mundo no su fuerza y su poder, que todos reconocemos, sino que sus niveles éticos y humanos, su capacidad de amor y comprensión, están por encima de sus explicables deseos de venganza”.³²

3. La voce dell’ironia nei romanzi della maturità

VI.2.1 *Las ratas* (1962)

Scrive María José Talavera Muñoz: “La tercera etapa es la época de madurez y tiene lugar desde el año 1962 en adelante, que es cuando [Delibes] publica sus mejores novelas. Se aprecia ya su maestría en el arte de la técnica y una maduración temática, el individuo es considerado en sus condiciones

³¹ *Ivi*, p. 85.

³² DELIBES, *¿Cruzada o guerra santa?*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., p. 96.

particulares de realización e inserción en la sociedad. Se aprecia, además, un dominio progresivo del simbolismo, la ironía, el humor, la ternura”.³³ Anche per quanto concerne la produzione letteraria degli anni Sessanta, la critica riconosce, dunque, l’ironia come elemento dominante nei romanzi di Delibes. Lo scrittore vallisoletano si vede obbligato, infatti, proprio a partire da questi anni, a ricorrere alla narrativa per poter continuare ad affrontare tematiche di ordine sociale, nei confronti delle quali la censura dimostra una intensa attività di controllo; questa è comunque obbligata per molti scrittori del tempo: “en buena medida” – precisa Alonso de los Ríos – la novela de realismo social de finales de los cincuenta y sesenta fue el recurso obligado para denunciar los problemas que no podían abordarse en la prensa”.³⁴ La libertà giornalistica viene, inoltre, ulteriormente e fortemente pregiudicata dalla nomina, al “Norte de Castilla”, di un vice direttore, al quale gli alti gradi governativi attribuiscono diritto di veto rispetto alle decisioni prese da Delibes; ed è per questa ragione che lo stesso autore sosterrà: “para salida de todo esto escribí *Las ratas*”³⁵; egli conferma la natura sociale e critica che sta alla base della genesi del romanzo anche nel seguente articolo, in cui afferma:

Mi novela *Las ratas* nació como consecuencia de un mal momento de la agricultura castellana. Las aspiraciones de los campesinos en los años sesenta eran sistemáticamente desatendidas por el Gobierno y *El Norte de Castilla*, el periódico vallisoletano del que yo era director entonces, se volcó en una campaña de reivindicación económico-social que cayó mal entre los políticos de Madrid. El poder acentuó entonces la presión sobre el diario por medio de amenazas y sanciones hasta que le obligó a moderar el tono. Semanas antes yo había conocido en un pueblo segoviano a un hombre que vivía de cazar ratas de agua que vendía luego a los gañanes que olivaban los pinares. Aquello me pareció un símbolo de la pobreza de Castilla e, irritado como estaba con la actitud de Madrid frente al periódico y aprovechando que la censura de libros era menos rígida que la de

³³ María José TALAVERA MUÑOZ, *Delibes, creador de cuentos*, in “Garzoa”, 10, settembre 2010, p. 5. Cfr. anche Id., *El concepto de desasimiento en La sombra del ciprés es alargada*, in “Garzoa”, 7, 2007, pp. 315–337. Per uno studio critico approfondito su *Las ratas* si rimanda alla bibliografia del presente lavoro; si segnalano, in particolare: José Luis CALVO CARILLA, *Delibes, expresionista intuitivo: el modelado de los personajes de ‘Las ratas’* (1962), in *Archivo de Filología Aragonesa. In memoriam Manuel Alvar*, 59–60, 2, 2002-2004, pp. 1919–1938; Amparo MEDINA-BOCOS MONTARELO, *Introducción a Miguel Delibes, Las ratas*, Barcelona, Destino, 1996, Col. Clásicos Contemporáneos Comentados, pp. V–LXIV; Sheryl Lynn POSTMAN, *Un camino fuera de las tinieblas en ‘Las ratas’*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 99–111; Gonzalo SOBEJANO, *Prólogo a Miguel Delibes, El disputado voto del señor Cayo: Las ratas, El tesoro, El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino, 2001, Col. Mis libros preferidos, III, pp. 9–25.

³⁴ ALONSO DE LOS RÍOS, *Delibes: periodismo y testimonio*, cit., p. 106.

³⁵ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 261.

prensa, decidí escribir una novela con aquel tema, poniendo junto al ratero, como contrapunto, a un niño sabio, el Nini, que resultó ser el verdadero protagonista.³⁶

La forma del romanzo accentua, in certo modo, l'impostazione critica presente nella prosa giornalistica proprio perché attacca il sistema delineando le tragiche sorti del paesino castigliano (“silencioso”, “sucio”, e “primitivo”³⁷), le precarie vite del Ratero, del Nini, e di molte altre miserabili esistenze, ma con spirito indulgente, spesso umoristico. L'ambiente che viene descritto ha molti tratti in comune, inoltre, con quello presente ne *El camino*: Delibes ritorna sugli aspetti rurali di una Spagna lontana dal centro, sperduta, ma autentica; e in questo contesto spicca, tra gli abitanti, la figura di un giovane protagonista, il Nini, per l'appunto, attorno al quale ruotano gran parte delle vicende, soprattutto quelle a carattere più marcatamente ironico. Gli altri personaggi sono anch'essi rappresentativi di un mondo che non riesce a sollevarsi dalle proprie miserie; lo stato di abbandono, di indigenza, è assoluto, mentre l'unico a poter contare su una certa ricchezza è don Antero, il proprietario di gran parte delle terre, al quale Delibes, paradossalmente, farà sostenere che “por lo que hacía a su pueblo, la tierra andaba muy repartida”.³⁸

Las ratas non ha una trama ben definita, soprattutto perché si contraddistingue, come abbiamo visto, per essere una sorta di protesta, un realistico *reportage* sulla condizione di una Castiglia disagiata, in cui le esistenze dei singoli si intrecciano e si vincolano vicendevolmente, lanciando un grido unanime contro ogni forma di autorità e di potere. Oltre alla figura del Nini, risalta quella del padre, il Ratero³⁹, laconico simbolo – seppur primitivo – della resistenza che un individuo oppone alla manifesta prepotenza dei forti; attraverso l'ostinazione del Ratero, Delibes rappresenta, infatti, la parte di coloro che non vogliono piegarsi alle imposizioni governative: il Sindaco Justito vuole che il Ratero e il Nini abbandonino la caverna in cui hanno disposto la propria dimora, ma entrambi si dimostrano irremovibili e dietro la reiterata e telegrafica risposta

³⁶ DELIBES, *Los maestros del Nini*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., p. 761.

³⁷ DELIBES, *Las ratas*, cit., p. 117: “[...] la Columba [...] no transigía con el silencio del pueblo, ni con el polvo del pueblo, ni con la suciedad del pueblo, ni con el primitivismo del pueblo”.

³⁸ *Ivi*, p. 45.

³⁹ La madre del Nini è Marcela, sorella del Ratero; quest'ultimo è però anche il padre del Nini, evidentemente frutto di una relazione incestuosa con la sorella.

del Ratero – “La cueva es mía” – si nasconde una grande dignità. Il romanzo si conclude, però, con una svolta singolare, in cui a determinare il precipitare degli eventi è proprio la tragica ironia del destino: padre e figlio saranno davvero costretti ad andarsene dalla “cueva”, ma solo perché l’omicidio di cui si macchia il Ratero (che uccide, in un momento di inquietante follia, un altro giovane “ratero” che aveva invaso il suo territorio di caccia) è chiaramente un evento determinante e irreversibile.

Ampia, e, come al solito, caricaturale, è la galleria dei personaggi, la maggior parte dei quali riveste un ruolo fondamentalmente secondario; per molti valgono descrizioni rapide, poco approfondite, ma spesso brillanti. Così è per l’oste del paese, Malvino, il quale “fue Balbino en tiempos, pero sus convecinos le decían Malvino porque con dos copas en el cuerpo se ponía imposible”.⁴⁰ Delibes non lascia nulla al caso, cura la scelta dei nomi dei personaggi per alleggerire i toni di una narrazione altrimenti dura ed eccessivamente mimetica, ma anche per fondere in essi, nella pura formalità dei loro nomi, quella tipicità umoristica che abbiamo già incontrato in molti rustici profili delle opere delibiane. Lo stesso vale per lo zio Rufo, detto “el Centenario”, il saggio del paese, dal quale il Nini apprende tutto ciò che sa in relazione, soprattutto, alla natura: “El tío Rufo, el Centenario, sabía mucho de todas las cosas. Hablaba siempre por refranes y conocía el santo de cada día”⁴¹; inoltre, “con el trapo negro cubriéndole media cara, era como una reseca momia bajo el sol”.⁴² Come per molti altri personaggi, la sua funzione all’interno del racconto non è particolarmente incisiva, ma Delibes lo tratta comunque con piacevole ironia, anche quando descrive il momento della sua morte:

El corazón del Nini latía desacompadadamente. La cara del viejo bajo el trapo era un amasijo sanguinolento socavado en la misma carne y en la parte superior de la nariz, junto a la sien, amarilleaba el hueso. El Centenario rió sordamente y dijo al observar la faz descolorida del muchacho:

–¿No viste nunca la calavera de un hombre vivo?

–No –convino el niño.

El Centenario volvió a reír quedamente y dijo:

⁴⁰ *Ivi*, p. 11.

⁴¹ *Ivi*, p. 28.

⁴² *Ivi*, p. 76.

–A todos cuando muertos nos comen los bichos. Pero es igual, hijo. Yo soy ya tan viejo que los bichos no han tenido paciencia para aguardar.⁴³

Figlia del “Centenario” è un'altra stravagante figura, la Simeona, che vive con lui, e che, per sopravvivere, svolge un mestiere piuttosto singolare, poiché si occupa delle tumulazioni dei suoi compaesani: “[...] a más de sostener sobre sus huesos un padre centenario, una labranza y una casa, aún sacaba energía para la piadosa tarea de enterrar a los muertos del lugar”.⁴⁴ Il rapporto con il padre viene dipinto in termini chiaramente umoristici, mettendo in primo piano la marcata avarizia della donna:

La Simeona [...] trataba a su padre desconsideradamente. Su desconfianza aumentaba por días y ahora, cada vez que se ausentaba de casa, trazaba una raya con el lapicero en el reverso de la hogaza y metía el dedo en la cloaca de las gallinas, una por una, para cerciorarse de si el Centenario comía un cacho de pan o se merendaba algún huevo durante su ausencia. Al regreso decía:

–Ha de haber tres huevos, padre; a ver dónde los ha puesto.

Y si acaso faltaba alguno, los gritos y los improperios rebasaban las últimas casas del pueblo y si el tiempo era quedo y, con mayor razón, si soplaba viento favorable, las voces ascendían hasta la cueva y el Nini se compungía y decía para sí: «Ya está la Simeona regañando al viejo».⁴⁵

L'idea che si costruisce il lettore è quella di una donna frustrata, costretta a occuparsi del mantenimento della famiglia e che trascura completamente la propria personale esistenza. La caricatura che Delibes fa di lei non tende in ogni caso a denigrarla, a metterla in cattiva luce, e il ricorso a situazioni estreme, esagerate, come quando controlla la quantità di cibo che mangia il padre (“La Simeona juraba y maldecía como un hombre y en los últimos tiempos, al referirse a la voracidad de su padre, hacía escarnio del cáncer y decía: «El viejo tiene ahora que comer para dos»⁴⁶), hanno chiaramente l'obiettivo di sottolineare una condotta istericamente squilibrata e malata, ma non per questo necessariamente maligna; chi legge la sua storia e chi interpreta correttamente il suo profilo, non può che provarne compassione, soprattutto verso la fine del romanzo, quando, morto il “Centenario”, Simeona si ritrova sola, costretta a fare i conti con le afflizioni della propria coscienza. E giunto alle ultime battute del personaggio,

⁴³ *Ivi*, p. 84.

⁴⁴ *Ivi*, p. 78.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 77–78.

⁴⁶ *Ivi*, p. 78.

Delibes trova spazio solo per un lieve, e disincantato, commento ironico da parte del giovane Nini:

Últimamente a la muchacha le dio por presagiar su muerte y decía, retorciéndose las manos, que «la cosa iba a ser tan rápida que ni tiempo tendría para lavarse». Al Nini le hacía depositario de su última voluntad. «Atiende, Nini –decía–. Si yo muero quiero que el carro y el borrico sean para ti. El carro lo vendes y el importe me lo aplicas en misas. Del borrico, dispón. Lo puedes montar para salir al campo, pero cada vez que lo montes te acordarás de la Sime y me dirás una jaculatoria.» «¿Qué es eso, Sime?» –inquiría el niño. «¡Jesús! ¿Así andas? La jaculatoria es una pequeña oración. Tú dices: “Señor, perdona a la Simeona”. Nada más, ¿oyes? Pero cada vez que montes el borrico, ¿me entiendes?» «Sí, Sime, descuida» –asentía el niño. Ella se quedaba un momento pensativa. Luego agregaba: «O mejor todavía. Tú dirás cada vez que montes el burro: “Señor, perdona los pecados que la Sime cometiera con la cabeza, luego con las manos, luego con el pecho, luego con el vientre y así cada vez con una cosa hasta llegar a los pies”. ¿Me entiendes, Nini?». El Nini la miraba serenamente. Al cabo dijo: «Sime, ¿es que con el vientre se pueden cometer pecados?».⁴⁷

La battuta finale del Nini provoca necessariamente un sorriso in chi legge, ma anche la stessa disperazione della Simeona tende a caratterizzarsi in termini comici, attraverso l'*escalation* finale che la donna attribuisce alle proprie – vere o presunte – colpe. È intuibile anche qui, sempre tra le righe, una critica indiretta all'intransigenza cattolica e alla mentalità gretta e bigotta propria dei paesini di provincia, in cui l'ossequio delle norme religiose si unisce a un diffuso e profondo timore del castigo divino.

Sui medesimi principi si reggono, in ogni caso, anche altre figure presenti nel romanzo; l'universo femminile è caratterizzato, infatti, da altri due personaggi significativi, doña Resu e doña Clo, che Delibes presenta mettendole da subito in chiara opposizione tra di loro. L'epiteto attribuito alla prima è già sufficientemente eloquente: “[...] doña Resu, o como en el pueblo le decían, el Undécimo Mandamiento”⁴⁸, condensa in sé il peggio dell'educazione ortodossa. Lo scrittore ne tratteggia un profilo chiaramente negativo, teso a denigrare il personaggio, anche nelle sue caratteristiche fisiche, che sono specchio del suo temperamento e che, presentate attraverso il diretto paragone con la fisionomia di doña Clo (per la quale, al contrario, Delibes nutre una evidente simpatia) risultano ancor più efficaci:

⁴⁷ *Ivi*, p. 167.

⁴⁸ *Ivi*, p. 27.

Y en tanto él Undécimo Mandamiento no se apeaba del «Doña», la estanquera era la señora Clo a secas: y mientras el Undécimo Mandamiento era enjuta, regañona y acre, la señora Clo, la del Estanco, era gruesa, campechana y efusiva: y mientras doña Resu, el Undécimo Mandamiento, evitaba los contactos populares y su única actividad conocida era la corresponsalía de todas las obras pías y la maledicencia, la señora Clo, la del Estanco, era buena conversadora, atendía personalmente la tienda y el almacén [...].⁴⁹

Il ritratto parallelo delle due donne chiarisce nuovamente una modalità descrittiva tipica in Delibes: egli non si dilunga eccessivamente nella caratterizzazione dei suoi personaggi, sceglie accuratamente le attribuzioni aggettivali e tende a evidenziare dei loro profili gli aspetti peculiari e bizzarri; facendo risaltare soprattutto ciò che, anche in termini forse iperbolici, li caratterizza, egli tende a tipicizzarli, a renderli unici e, quindi, immediatamente riconoscibili dal lettore. Le descrizioni caricaturali, che viaggiano precisamente in questa direzione, esaltano un aspetto specifico del personaggio e tendenzialmente suscitano il riso; un riso che può avere, però, come abbiamo visto in più occasioni, origine, finalità e risultati anche totalmente opposti: “La ironía tiene siempre un doble filo”, sostiene la Hutcheon, “existe una carga afectiva alrededor de la ironía de no debería obviarse y que es imposible de separar de su política de uso, al menos si se intenta dar cuenta del abanico de reacciones emotivas (que van de la cólera al placer) [...]”.⁵⁰

Tra i personaggi socialmente più in vista troviamo anche Fito Solórzano, il governatore, e Justito, il sindaco del paese, amici di vecchia data, ma che ricoprono cariche di diverso rilievo: “El Justito visitaba con frecuencia a Fito Solórzano, el Gobernador, en la ciudad, y le llamaba Jefe. Y Fito, el Jefe le decía: –Justo, el día que liquides el asunto de las cuevas, avisa. Ten en cuenta que no te dice esto Fito Solórzano, ni tu Jefe Provincial, sino el Gobernador Civil”.⁵¹ La precisazione torna, comicamente, anche in altre sequenze, a rimarcare il carattere goffo, di infida apparenza, che qualifica il personaggio.

Figure rappresentative sono anche quelle che appartengono alla gerarchia ecclesiastica locale e che, nei romanzi di Delibes, costituiscono frequentemente una costante; pure in questo caso i riferimenti sono due e anch’essi contrapposti:

⁴⁹ *Ivi*, pp. 46–47.

⁵⁰ HUTCHEON, *Política de la ironía*, in SCHOENTJES, *op. cit.*, pp. 244–245.

⁵¹ DELIBES, *Las ratas*, *cit.*, p. 66. Cfr. anche p. 72.

don Ciro non piace agli abitanti del luogo perché giovane, inesperto e poco convincente nella propria missione evangelica: “Don Ciro, que era el párroco de Torrecillóriga, que por necesidad binaba en el pueblo, era demasiado joven y tímido [...]. [...] se presentaba los domingos sobre las once, en el tractor del Poderoso, y rezaba una misa sencilla y trataba de explicar sencillamente el Evangelio”.⁵² Di lui i fedeli divulgano i pettegolezzi più vari, che servono a Delibes per condensare in essi ciò che meno lo convince dell'impostazione cattolica, la quale riservava spesso ai sacerdoti, almeno in quegli anni, una eccessiva autorità e un sostanziale dominio delle anime. Poco efficaci anche le sue suppliche al Signore, che il narratore descrive con evidente ironia:

[...] don Ciro, ante la Cruz de Piedra, se arrodillaba en el polvo y decía humillando la cabeza y abriendo sus débiles brazos: «Aplaca, Señor, tu ira con los dones que te ofrecemos y envíanos el auxilio necesario de una lluvia abundante». Y su voz era débil como sus brazos, y los vecinos del pueblo desconfiaban de que una petición tan desvaída encontrara correspondencia en lo Alto. Y otro tanto sucedía en las Misiones. [...] don Ciro hablaba dulcemente, con una reflexiva, cálida de ternura, de un Dios próximo y misericordioso, y de la justicia social y de la justicia distributiva y de la justicia conmutativa [...].⁵³

L'altro sacerdote è, invece, don Zósimo (“el Curón”), che i fedeli nostalgicamente rimpiangono: “Don Zósimo, el antiguo párroco, levantaba dos metros y medio y pesaba 125 kilos. Era un hombre jovial que no paraba nunca de crecer. [...] Y cuando las rogativas, el Curón no parecía implorar, sino exigir [...]. Y con aquella su voz atronadora, hasta los cerros parecían temblar y conmovirse”.⁵⁴ Quando affronta il tema delle missioni, la sua oratoria è parimenti energica:

Don Zósimo, el Curón, cada vez que subía al púlpito era para hablarles de la fornicación y del fuego del infierno. Y peroraba con voz de ultratumba y, al concluir el último sermón, los hombres y mujeres abandonaban la parroquia emparados en sudor; lo mismo que si hubieran compartido con los réprobos durante unos días las penas del infierno.⁵⁵

In linea generale, la contrapposizione tra i due personaggi, che sempre poggia su sfumature caricaturali, serve di nuovo a Delibes per mettere in cattiva luce il

⁵² *Ivi*, pp. 91–92.

⁵³ *Ivi*, pp. 111–112.

⁵⁴ *Ivi*, p. 111.

⁵⁵ *Ivi*, p. 112.

prototipo di sacerdote che a lui non piace, don Ciro, ma anche per ritornare sulla questione dell'ingerenza della Chiesa all'interno del sistema politico e sociale del tempo: “[...] durante el verano, don Antero, el Poderoso, y el Mamel, el hijo mayor de don Antero, se enfurecían contra los curas que hacían política y metían la nariz donde no les importaba”.⁵⁶

Anche in *Las ratas* l'ironia “correttiva” costituisce un aspetto importante del discorso delibiano; alcune sequenze presenti nel romanzo tendono a esaltare il carattere ambiguo e allusivo del linguaggio, in linea con ciò che sostiene Linda Hutcheon, e cioè che l'ironia è “una estrategia discursiva que opera en el nivel de la lengua [...] o de la forma [...]. En este nivel del discurso, no se puede ignorar la complejidad de las dimensiones sociales e interactivas del funcionamiento de la ironía, sea su escena particular una conversación o la lectura de una novela”.⁵⁷ Non è casuale, in questo romanzo, il fatto che lo scrittore scelga di far dire ben poco al Ratero, ma il suo sostanziale mutismo è spesso più efficace rispetto alla prolissità dei funzionari del luogo, che in qualche modo provano un senso di disagio di fronte a tanta tacita ostinazione. Quando Frutos, “el Jurado”, e il Sindaco Justito tentano per l'ennesima volta di scacciare il Ratero dalla caverna, egli riesce, infatti, pur col suo semplice e rozzo ragionamento, ad avere di nuovo la meglio:

El Frutos desenrolló un papel y leyó **a trompicones** el acuerdo de la Corporación de desalojar la cueva del tío Ratero por razones de seguridad. Al terminar, el Frutos miró para el Alcalde, y el Justito, sin perder la compostura, dijo:

–Ya oíste, Ratero, es la ley.

El tío Ratero escupió y se frotó una mano con otra. Les **miraba uno a uno, divertido**, como si todo aquello fuera una comedia.

–No me voy –dijo de pronto. –¿Que no te vas? –No. La cueva es mía.

La roncha de la frente de Justito, el Alcalde, se encendió súbitamente.

–He hecho público el desahucio –voceó–. Tu cueva amenaza ruina y yo soy el Alcalde y tengo atribuciones.

–¿Ruina? –dijo el Ratero.

Justito señaló el puntal y la resquebrajadura. –Es la chimenea –agregó el Ratero.

–Ya lo sé que es la chimenea. Pero un día se desprende una tonelada de tierra y te sepulta a ti y al chico, ya ves qué cosas.

El tío Ratero sonrió **estúpidamente**: –Más tendremos –dijo. –¿Más?

–Tierra encima, digo.

El José Luis, el Alguacil, intervino:

–Ratero –dijo–. Por las buenas o por las malas, tendrás que desalojar.

⁵⁶ *Ivi*, p. 112.

⁵⁷ HUTCHEON, *Política de la ironía*, in SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 242.

El tío Ratero les miró **desdeñosamente**: –¿Tú? –dijo–. ¡Ni con cinco dedos!
Al José Luis le faltaba el dedo índice de la mano derecha. [...]
Justito, el Alcalde, se impacientó:
–Mira, Ratero –dijo–. Soy el Alcalde y tengo atribuciones. Por si algo faltara, he hecho público el desahucio. Así que ya lo sabes, dentro de dos semanas te vuelo la cueva como me llamo Justo. Te lo anuncio delante de dos testigos.⁵⁸

Nei discorsi del Nini prevale la medesima essenzialità comunicativa, eppure anche lui riesce a demolire, in poche parole, l'arroganza tanto del Sindaco e del Governatore, quanto quella di doña Resu, da sempre schierata a fianco del potere costituito; eloquentemente esemplificativo il dialogo tra la donna e il Nini, che riportiamo interamente:

–Pasa, pequeño –le dijo–. La perra déjala fuera.
El niño la miró **serenamente** y dijo con aplomo:
–Si ella no entra, yo tampoco, doña Resu, ya lo sabe.
–Está bien. Entonces, hablaremos en el corral.
Pero se quedaron en el zaguán, sentados en una vieja arca de nogal tan alta, que los pies del Nini no alcanzaban el suelo. El Undécimo Mandamiento utilizaba esa tarde con él unos **modales melifluos y reprimidos**:
–Dime, hijo, ¿por qué andas siempre tan solo? –No ando solo, doña Resu.
–¿Con quién, entonces?
–Con la perra.
–¡Alma de Dios! ¿Es alguien un animal?
El Nini la miró sorprendido y no respondió. Prosiguió doña Resu:
–¿Y la escuela? ¿Por qué no vas a la escuela Nini? –¿Para qué?
–Mira qué preguntas. Para aprender. –¿Se aprende en la escuela?
–¡Qué cosas! En la escuela se educa a los pequeños para que el día de mañana puedan ser unos hombres de provecho.
Sonrió doña Resu al observar el desconcierto del niño y añadió:
–Escúchame. Los ignorantes del pueblo y los perdidos de los extremeños te dirán que sabes muchas cosas, pero tú no hagas caso. Si ellos no saben nada de nada ¿cómo saben si sabes tú?
Se miraron uno a otro en silencio y doña Resu, para no perder su ventaja inicial, agregó al fin:
–¿Sabes acaso, pequeño, lo que es la longanimidad?
El niño la miraba **perplejo**, con el mismo estupor con que dos tardes antes mirara al Rosalino cuando le pidió desde lo alto del Fordson que diese un golpecito al carburador porque la máquina rateaba. Como el Nini no se inmutara, Rosalino le preguntó: «¿No sabes, acaso, dónde anda el carburador?». Finalmente el niño se encogió de hombros y dijo: «De eso no sé, señor Rosalino; eso es inventado».
Doña Resu le contemplaba ahora con un punto de orgullo, una sonrisa apenas esbozada en las comisuras de los labios:
–Di –insistió–. ¿Sabes, por casualidad, qué es la longanimidad?
–No –dijo bruscamente el niño.
La sonrisa de doña Resu floreció como una amapola:

⁵⁸ DELIBES, *Las ratas*, cit., pp. 69–71 (Il neretto è nostro).

–Si fueras a la escuela –dijo– sabrías esas cosas y más y el día de mañana serías un hombre de provecho.

Se abrió una pausa. Doña Resu preparaba una nueva ofensiva. La pasividad del niño, la ausencia de toda reacción empezaba a desconcertarla. Dijo de súbito:

–¿Conoces el auto grande de don Antero?

–Sí. El Rabino Grande dice que es macho.

–Jesús, qué disparate. ¿Es que un automóvil puede ser macho o hembra? ¿Eso dice el Pastor?

–Sí.

–Otro ignorante. Si el Rabino Grande hubiera ido a la escuela no diría disparates.

–Cambió de tono para proseguir–: ¿Y no te gustaría a ti cuando seas grande tener un auto como el de don Antero?

–No –dijo el niño.

Doña Resu carraspeó:

–Está bien –dijo seguidamente–, pero sí te gustaría saber de plantar pinos más que Guadalupe, el Extremeño.

–Sí.

–O saber cuántos dedos tiene el águila real o dónde anida el cernícalo lagartijero ¿verdad que sí? –Eso ya lo sé, doña Resu.

–Está bien –dijo el Undécimo Mandamiento en **tono intemperante**–, tú quieres que a doña Resu la pille el toro. Eso quieres tú, ¿verdad?

El niño no respondió. La Fa le contemplaba pacientemente desde la línea dorada de la puerta. Doña Resu se incorporó y puso al Nini una mano en el hombro:

–Mira, Nini –le dijo maternalmente–, tú tienes luces naturales pero al cerebro hay que cultivarlo. Si a un pajarito no le dieras de comer todos los días moriría, ¿verdad que sí?

Pues es lo mismo.

Carraspeó **bobamente** y agregó:

–¿Conoces al ingeniero de los extremeños? –¿A don Domingo?

–Sí, a don Domingo.

–Sí.

–Pues tú podrías ser como él.

–Yo no quiero ser como don Domingo.

–Bueno, quien dice don Domingo dice otro cualquiera. Quiero decir que tú podrías ser un señor a poco que pusieras de tu parte.

El chiquillo alzó la cabeza de golpe:

–¿Quién le dijo que yo quiera ser un señor, doña Resu?

El Undécimo Mandamiento elevó los ojos al techo. Dijo, reprimiendo su **irritación**:

–Será mejor que vuelva a hablar con tu padre. Eres muy testarudo, Nini. Pero ten presente una cosa que te dice doña Resu: en este mundo no se puede estar uno mano sobre mano mirando cómo sale el sol y cómo se pone, ¿me entiendes? El undécimo, trabajar.⁵⁹

Delibes costruisce entrambi i dialoghi scegliendo attentamente come dosare aggettivi e avverbi: alla disorientante fermezza e impassibilità del Nini e del Ratero (che paiono “stupidi”, ma lo sono certamente meno di tutti gli altri), corrisponde il progressivo peggioramento delle reazioni del Justito e di doña

⁵⁹ *Ivi*, pp. 92–96 (Il neretto è nostro).

Resu, i quali impostano la loro requisitoria linguistica come si trattasse di un'offensiva militare; entrambi, però, di fronte al disarmante utilizzo dell'ironia e del silenzio, ne escono clamorosamente sconfitti. La satira che li coinvolge, creata in gran parte dai personaggi stessi (e in certo qual modo anticipata dalle caricature che Delibes ha scelto per i loro profili), non necessita di commenti da parte del narratore; elemento, questo, che risulta particolarmente evidente anche nella trasposizione cinematografica del romanzo, in cui i sorrisi ironici, qui solo vagamente percepibili, diventano senza dubbio inequivocabili nei volti dei rispettivi interpreti.⁶⁰

La miseria che avvolge il delicato equilibrio esistenziale di questo mondo, in cui tutto è deciso dall'alto (dal Signore, dai Potenti, dal Cielo⁶¹), viene alleggerita dalla presenza, quasi serafica, del Nini, al quale tutti si rivolgono con la pretesa di conoscere preventivamente i capricci del tempo, che tanto incombono sulle loro fatiche quotidiane. E le situazioni più estreme, quelle che svelano l'incuria della classe politica, ruotano spesso attorno alla figura di questo giovane esperto, il quale tutto conosce della Natura e poco vuole avere a che fare, come abbiamo visto, col libresco o "lo inventado".⁶² Quando Columba (nome che Delibes attribuisce alla donna, in maniera, crediamo, non casuale), la moglie del Sindaco Justito, tenta di convincerlo affinché abbandoni, assieme al padre, la caverna, gli effetti sono devastanti. Columba non riesce a gestire, infatti, la frustrazione che le viene dall'indifferenza del Nini e reagisce dandogli uno schiaffo:

⁶⁰ Gran parte dei romanzi di Delibes sono stati adattati per lo schermo cinematografico: *El camino* (1963, di Ana Mariscal), *Retrato de familia*, versione di *Mi idolatrado hijo Sisí* (1976, di Antonio Giménez-Rico), *La guerra de Papá*, tratta da *El príncipe destronado* (1977, di Antonio Mercero); *Los santos inocentes* (1984, di Mario Camus), *El disputado voto del señor Cayo* (1986, di Antonio Giménez-Rico), *El tesoro* (1988, di Antonio Mercero), *La sombra del ciprés es alargada* (1990, di Luis Alcoriza), *Las ratas* (1997, di Antonio Giménez-Rico), *Una pareja perfecta*, adattamento di *Diario de un jubilado* (1998, di Francesc Betriú).

⁶¹ "[...] Ningún hombre por inteligente que sea puede nada contra la voluntad del Señor. El Señor ha dispuesto que las cuevas de Castilla sean yermas y contra eso nada valen todos los esfuerzos de los hombres", DELIBES, *Las ratas*, cit., p. 136; "[...] del cielo bajaban el agua y la sed, la helada y las parásitas y, en definitiva, a estas alturas, únicamente del cielo podría esperarse la granazón de las espigas y el logro de la cosecha", *ivi*, p. 117. Sottolinea questo aspetto anche García Domínguez: "El clima, los elementos, el cielo, en suma, manejan a su antojo las existencias de estos seres elementales que dependen de sus caprichos para malvivir o perecer [...]", in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 348.

⁶² DELIBES, *Las ratas*, cit., p. 94.

–Nini, ¿por qué no os largáis de la cueva?
 –No –dijo hoscamente el niño.
 –¿No os largáis o no puede saberse?
 –Las dos cosas.
 –¡Las dos cosas, las dos cosas! –le zamarreó la Columba y su voz airada fue subiendo gradualmente de tono–: Un día el reuma te roerá los huesos por vivir bajo tierra y entonces no podrás abrir la boca ni menear un pie.
 El Nini no se inmutó:
 –Mira los conejos –dijo serenamente.
 La Columba, entonces, perdió los estribos, levantó la mano y le propinó al niño dos solemnes bofetones. Después, como si ella fuera la ofendida, se llevó las dos manos a las mejillas y empezó a llorar con brascas sacudidas.⁶³

La risposta del Nini, configurata apparentemente come una burla, dirige la propria ironia contro un preciso bersaglio, che è sempre quello dell'autorità consolidata, che pretende di piegare, a ogni costo, la libertà del singolo. Delibes parte da questo ragazzo, da questa voce ingenua e non incriminabile, per costruire quello che probabilmente è da considerarsi come l'episodio più amaro del romanzo: "El Nini robó un bidón de gasolina [...] y lo vació en el pozo del Justito. A la mañana, como de costumbre, la Columba se bebió un vaso de agua en ayunas y, al concluir, chascó la lengua: –Esta agua tiene gusto –dijo."⁶⁴ Columba si precipita ad avvisare il marito il quale, con improvvida intuizione, si convince di aver trovato il petrolio. La notizia viene percepita anche dai cittadini, che accorrono alla casa del Sindaco, fiduciosi che questo possa rappresentare una svolta nella loro ordinaria, disgraziata, quotidianità. Ma gli esperti convocati per accertare che proprio di petrolio si tratti, demoliscono l'ennesima chimera, mentre i contadini assistono, disingannati, alla vuota retorica del Governatore:

–Campesinos: habéis sido objeto de una broma cruel. No hay petróleo aquí. Pero no desaniméis por ello. Tenéis el petróleo en los cascos de vuestras huebras y en las rejas de vuestros arados. Seguir trabajando y con vuestro esfuerzo aumentaréis vuestro nivel de vida y cooperaréis a la grandeza de España. ¡Arriba el campo! Nadie aplaudió.⁶⁵

L'effetto ironico nasce non solo dall'eccessiva formalità della risposta del Governatore, quanto piuttosto dal fatto che egli si sta doppiamente prendendo

⁶³ *Ivi*, p. 122.

⁶⁴ *Ivi*, p. 122.

⁶⁵ *Ivi*, p. 126.

gioco dei suoi cittadini, facendo loro credere di ricoprire un ruolo fondamentale nella crescita del Paese, quando in realtà poco – o nulla – contano; circostanza che, come ben sa il lettore, è assolutamente priva di fondamento, considerate le condizioni della Spagna di allora. Della medesima opinione è anche Edgar Pauk: “El discurso es típico de la retórica de los hombres políticos. Y lo que le da su carga irónica es el contraste entre lo que nosotros sabemos sobre la vida en el campo de Castilla y la arenga del gobernador exhortando a los campesinos para que «mejoren» su condición [...]. El contraste entre estos dos niveles de realidad [...] es lo que produce la ironía”.⁶⁶

È possibile incontrare, all'interno del testo, anche momenti di più leggera comicità, legati soprattutto ad altre curiose fisionomie o alle rapide battute che vengono da alcuni personaggi, come quella del Rabino Chico, al quale piaceva “de charlar con las vacas y, según decían, poseía el don de interpretar sus mugidos”; il Rabino Chico era infatti convinto “que la vaca a quien se le habla tiernamente mientras se la ordeña daba media herrada más de leche que la que ordeñada en silencio”.⁶⁷ La disperazione che causa, in campagna, la siccità, raggiunge momenti di plausibile tensione, ma Delibes li stempera con sintetiche battute di spirito: “Pon dos vasos”, chiede il Pruden all'oste, “Antes de que llegue el agua vamos a terminar con el vino”.⁶⁸ Ambigua è invece la risposta che Simeona dà a doña Resu in merito alla questione della caverna, in cui è possibile intuire che la prima non trovi nulla di strano nella reticenza del Nini e del Ratero ad andarsene da lì, mentre viene rimarcata l'irremovibilità della Resu: “–Es la primera vez que veo a un raposo hacerse a vivir como los hombres. Pero doña Resu se encrespaba: –Querrás decir que es la primera vez que ves a un hombre y un niño hacerse a vivir como raposos”.⁶⁹ Per assecondare il sostanziale mutismo del Ratero, il narratore sostiene che il Nini “bautizó Fa a la perra, aunque prefería otros nombres más sonoros y rimbombantes, por ahorrarle fatiga al Ratero”⁷⁰, mentre, per sottolineare l'inettitudine di don Ciro, riprende la leggerezza delle sue assoluzioni:

⁶⁶ PAUK, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor*, cit., p. 296.

⁶⁷ DELIBES, *Las ratas*, cit., p. 21.

⁶⁸ *Ivi*, p. 43.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 61–62.

⁷⁰ *Ivi*, p. 65.

De don Ciro contaban que el día que el Yayo, el herrador de Torrecillóriga, mató a palos a su madre y tras enterrarla bajo un montón de estiércol, se presentó a él para descargar sus culpas, don Ciro le absolvió y le dijo suavemente: «Reza tres Avemarías, hijo, con mucho fervor, y no lo vuelvas a hacer».⁷¹

Pochi capitoli prima che il Ratero reagisca violentemente contro il proprio “rivale”, Malvino scherza con lui e non lascia presagire, in alcun modo, l'imminente tragedia:

–Ratero, si un pobre se mete en casa de un rico, ya se sabe, es un ladrón, ¿no?
–Un ladrón –asentía el Ratero.
–Pero si un rico se mete en casa de un pobre, ¿qué es?
–¿Qué es? –repetía estúpidamente el tío Ratero. –¡Una rata!
El Ratero denegaba obstinadamente con la cabeza: –No –decía al fin–. Las ratas son buenas.
El Malvino porfiaba:
–Y yo digo, Ratero: ¿Es que sólo se puede robar el dinero?
Los ojos del tío Ratero se enturbiaban cada vez más:
–Eso –decía.
Por Santa Elena y San Casto no hubo ratas para nadie y la fiesta de despedida de la caza resultó deslucida y triste. El Ratero fue sacando del morral una a una hasta cinco piezas:
–No hay más –dijo, al cabo.
El Pruden se echó a reír displicentemente:
–Para ese viaje no necesitabas alforjas.
El Ratero giró la sombría mirada en derredor y repitió:
–No hay ratas ya. Ése me las roba.⁷²

Gli esempi riportati ci mostrano come Delibes sia in grado di gestire l'ironia con versatile sobrietà: *Las ratas* è un romanzo pessimista, che racconta di una realtà triste e difficile e che si conclude, senza appello, con un paesaggio rurale messo in ginocchio dalla tempesta e con il Ratero che uccide un altro uomo. Attraverso lo stratagemma dell'ironia il racconto assume però un carattere meno opprimente, lasciando comunque intendere la prospettiva di chi scrive e mostrando l'immagine di una realtà acerba e ignorata, essenzialmente negativa e tragica. Qui, come altrove, Delibes svela il proprio scetticismo, denuncia un mondo in crisi e ammette l'inesistente intervento provvidenziale che, almeno in tempi remoti, subentrava a riassetare gli incerti squilibri del mondo.

⁷¹ *Ivi*, p. 111.

⁷² *Ivi*, p. 131.

VI.2.2 *Cinco horas con Mario* (1966) ⁷³

Delibes finge spesso di adottare la morale comune con il preciso intento di capovolgerla e disapprovarla: l'impostazione critica che egli assume nei suoi scritti raggiunge esiti pressoché rivoluzionari nel romanzo del 1966, *Cinco horas con Mario*. La politica conservatrice di Franco viene presentata tessendo una fitta trama di argomentazioni che oscillano tra la severità e l'ironia, tra la moderazione e l'estremismo. Una sola voce protagonista, almeno in apparenza: Carmen Sotillo, moglie del defunto Mario, attraverso le cui parole prende forma lo spirito dissidente dello scrittore; Mario, infatti, "parla" indirettamente attraverso le citazioni bibliche poste nell'*incipit* e che introducono i principali temi di discussione. Si tratta di un'operazione narrativa originale, che sfiora lo sperimentalismo del linguaggio e che opta per l'innovazione, espedienti a cui Delibes ricorre, ancora una volta, per mistificare la censura:

[...] la censura que constituyó el freno y la sordina de la novela española a lo largo de cuarenta años, acabó en algunos casos por ser un acicate de la imaginación del escritor que le condujo a buscar soluciones inteligentes para decir lo que pretendía decir sin ofenderla ni encabritarla. Ella fue, por ejemplo, la que me sugirió la técnica a emplear en mi novela *Cinco horas con Mario*, de forma que sus efectos se produjeran de rebote, los dedujera el propio lector, puesto que en el reiterado monólogo de Carmen nada había que no fuera oficialmente plausible. [...] La censura que, sin duda alguna, supuso una coacción inadmisibile a la libertad del escritor e hizo descarrilar novelas que sin ella hubieran alcanzado otra calidad, fue, en algún sentido, un desafío, una provocación para el escritor, [...].⁷⁴

⁷³ Riportiamo alcuni riferimenti critici essenziali, mentre per ulteriori approfondimenti rimandiamo alla bibliografia del presente lavoro: Fernando LÁZARO CARRETER, *Cuarenta y cinco minutos con Mario*, in García Domínguez, Ramón e Santoja, Gonzalo (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 151–165; Carmen MARTÍN-GAITE, *Sexo y dinero en Cinco horas con Mario*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 131–154; Amparo MEDINA-BOCOS MONTARELO, *Guías de lectura. Cinco horas con Mario*, Madrid, Alhambra, 1987; Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Miguel Delibes: 'Cinco horas con Mario'*, in AA.VV., *Der Spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Roloff, Volker e Harald Wenzlaff Eggebert (eds.), Düsseldorf, Schwann Bagel, 1986, pp. 365–378; Alfonso REY, *Forma y sentido de 'Cinco horas con Mario'*, in D. Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española*, a cura di Francisco Rico Manrique, vol. 8, Barcelona, Crítica, 1980, (*Época contemporánea, 1939-1980 primer suplemento*) pp. 448–454; Avelino SOTELO ÁLVAREZ, *Carmen en 'Cinco horas con Mario' de M. Delibes y la mujer española en el franquismo*, Vigo, Aristos, 1995.

⁷⁴ DELIBES, *Confidencia*, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., p. 418. Cfr. anche le affermazioni di Alonso de los Ríos: "la novela de esta época tampoco podría ser analizada al margen de la censura. Ésta que en el lenguaje político habrá llevado a ensayistas como Tierno Galván al tacitismo como método, obligaba a los creadores a una invención de recursos narrativos. Concretamente en *Cinco horas con Mario*, Delibes tuvo que matar a Mario para poder contar su historia desde la mujer, ya que la novela no hubiera pasado si hubiera sido contada en un estilo tradicional", in ALONSO DE LOS RÍOS, *Delibes: periodismo y testimonio*, cit., p. 106. E lo stesso Delibes aggiunge che: "En mi novela *Cinco horas con Mario* [...] hice hablar a uno de los

La censura, dunque, che non riesce a cogliere il vero significato celato dietro i contenuti del romanzo e che per questo non ne ostacola la pubblicazione, permettendo a Delibes, con la sua ironia, di ingannare il regime almeno sul versante della parola, come suggerisce Muecke: “A practised ironist can convey his real meaning without showing the least consciousness of there being any meaning but the ostensible one”.⁷⁵ Delibes sfrutta appieno le potenzialità dello strumento ironico e così facendo riesce a far passare sotto silenzio, a smascherare il sistema senza dover essere da questo soggiogato, mentre il suo messaggio rimane inavvertito anche a un certo numero di lettori, come precisa l’autore nell’intervista a Javier Goñi: “[...] te sorprenderá saber que no sólo no tuve ningún problema con esta novela, sino que, además, nadie se reconoció en ella, esto es lo que más me chocó, personas de las que yo había tomado frases enteras, discursitos enteros, tics, pues nada, me decían lo bien que lo habían pasado leyendo mi novela, cuánto se habían reído, cuánta razón tenía, y yo no salía de mi asombro ...”.⁷⁶

Cinco horas con Mario è composto da ventisette capitoli, che si aprono con l’epigrafe di Mario, alla quale segue una prefazione del narratore esterno – inframmezzata da alcuni brevi dialoghi – che introduce il contesto della veglia funebre; il romanzo si chiude con un epilogo, di nuovo raccontato in terza persona, in cui, oltre a interrompere il soliloquio di Carmen, si descrive il funerale del marito; le ultime brevi battute del figlio della coppia (che si chiama Mario anche lui) lasciano trapelare, dopo tanta negatività, un briciolo di speranza e di ottimismo, ma, soprattutto, preannunciano la rinascita di quell’ideologia liberale e progressista che sembrava dover soccombere assieme alle ceneri del defunto.

protagonistas a la manera de Franco. Con ironía, por supuesto, utilizando sus clichés, sus expresiones, sus tics del lenguaje. [...] Todos los escritores del momento aprendimos a emplear una serie de añagazas en los libros, párrafos superfluos, deliberadamente provocadores, y así, ocupados con estas cosas que saltaban a la vista, los censores olvidaban prestar atención a otros pasajes más subversivos. ¡Era preciso nutrir la glotonería de la censura, darle un hueso a roer!”, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 346. Cfr., sul tema, la tesi di dottorato spagnola: Raquel Rebeca CORDERO VERDUGO, *El uso de la autocensura literaria, como medio para transmitir ideas contrarias al régimen franquista, en el marco de la ley de prensa de 1966. Estudio del caso: la dictadura, Miguel Delibes y ‘Cinco horas con Mario’*, Madrid, Universidad Europea, 2011.

⁷⁵ Douglas C. MUECKE, *Irony*, cit., p. 29.

⁷⁶ GOÑI, *op. cit.*, pp. 84–85.

A indirizzare il lettore sul carattere ironico del romanzo⁷⁷ contribuisce già la paradossale strutturazione del titolo: chi si avvicina a questo testo per la prima volta, si immagina una situazione narrativa in cui la presenza di Mario è scontata, mentre in realtà la prima informazione che gli viene fornita è che Mario è morto. Il lettore trascorre le “cinque ore” del tempo narrativo con la moglie, ascoltando le sue incriminazioni e i suoi intimi tormenti, e conoscendo il marito solo attraverso le parole di lei. Si tratta di parole dure, piene di acredine, e che, ironicamente, vengono meno al principio del *de mortuis nihil nisi bonum*, secondo cui, riguardo al defunto, si dovrebbe solo dire il bene. Carmen, invece, fa proprio il contrario: nei contenuti e nella forma, il suo ricordo è ostile, risentito, in netta opposizione a quello che normalmente recupera il sacerdote durante il momento delle esequie. Ironico, in certo qual senso, anche il fatto che a screditare Mario in una circostanza così solenne e drammatica sia proprio la moglie e non, invece, persone a lui affettivamente estranee.

La focalizzazione è, anch’essa, chiaramente ironica; la prospettiva è quella propria della borghesia urbana, i cui principi Delibes difende, in maniera beffarda, attraverso le parole della protagonista femminile:

[...] la voz de Carmen es polivalente, ambigua y heterogénea. No es, desde luego, sólo la voz de una mujer de clase media de los años cincuenta, es el testigo de la vida, del pensamiento y de las costumbres, de hombres y mujeres de esos años. [...] Claro está que detrás de todos se sitúa la mirada irónica, sensible y paternal de Miguel Delibes, el demiurgo que maneja a sus criaturas, pone límites a la fábula y diseña un argumento, una excusa para contar la verdad de un tiempo infame, unas formas para hacer posible la ficción.⁷⁸

Carmen è l’unica a dominare la narrazione (gli altri personaggi non parlano mai direttamente, ma vengono solo presentati attraverso il suo punto di vista) e con il suo lungo monologo svela una realtà che è principalmente soggettiva, mentre al

⁷⁷ Precisiamo che per quanto concerne l’ironia presente nel romanzo, a *Cinco horas con Mario* sono stati dedicati vari articoli: Mayra Gisela BOTTARO, *La ironía como artificio constructivo en ‘Cinco horas con Mario’ de Miguel Delibes*, in “Gramma Virtual”, I, 3, 2001 (<http://www.salvador.edu.ar/gramma/3/ua1-7-gramma-01-03-14.htm>); Harold L. BOUDREAU, *‘Cinco horas con Mario’ and the Dynamics of Irony*, in “Anales de la Novela de Posguerra”, 2, 1977, pp. 7–17; Pascual GARCÍA GARCÍA, *La ironía del Demiurgo en ‘Cinco horas con Mario’*, in AA.VV., *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2003, pp. 179–188; Antonio H. MARTÍNEZ, *Los códigos de la ironía en ‘Cinco horas con Mario’ de Miguel Delibes*, in “Confluencia”, 7, 1, 1992, pp. 29–35.

⁷⁸ GARCÍA GARCÍA, *La ironía del Demiurgo en ‘Cinco horas con Mario’*, cit., p.179.

contempo diventa portavoce di un'intera comunità, quella bigotta e conservatrice che caratterizza ancora la realtà sociale degli anni Sessanta; una polemica, quella di Delibes, sulle "due Spagne" – come è stato più volte ribadito dalla critica – una controversia sociale e ideologica che trova sintesi nella rappresentazione di una vita coniugale misera e infelice.

In *Cinco horas con Mario* l'ironia è, in primo luogo, di ordine situazionale: la voce narrante assume il punto di vista dell'avversario per metterne in luce i lati deboli e, allo stesso tempo, per esplicitarne il distacco. Delibes trova certamente una formula ingegnosa, non solo perché fa esprimere a Carmen una serie di concetti insensati e imprecisi, su tematiche come la religione, la patria, la cultura, la politica, ma anche perché evita di comprometersi in prima persona, riversando la responsabilità delle proprie asserzioni su un personaggio fittizio e che presenta un profilo tutt'altro che sinteticamente definibile. L'aspetto interessante del romanzo è, infatti, la duplice facciata della satira che viene presentata: il personaggio di Carmen piace sicuramente di più a un pubblico vicino a un'ideologia perbenista, perché condivide ciò che lei tanto animatamente difende; altri lettori, ravvisando nella donna l'evidente critica a una morale retriva e conformista, saranno piuttosto tentati a muoverle accuse e a ignorarla:

Si ironía es la consecución del máximo efecto con los mínimos elementos, como dice el gran tratadista de la ironía D. C. Muecke (45), *Cinco horas con Mario* es una obra magistral de la ironía. En ella el autor no infiere nada, no juzga, simplemente deja hablar a Carmen, que confiada de la validez de sus opiniones, se autodenuncia al recitar su sarta de acusaciones contra Mario. [...] Dejando en libertad de palabra a su personaje, Delibes se libera de la responsabilidad de comentar y juzgar, pero logra que casi todos sus lectores reaccionen con la misma hostilidad que él hacia los valores que Carmen representa. Digo casi todos porque no faltarán aquéllos que, rigiéndose por las mismas normas que Carmen, satisfechos de su forma de pensar y del medio en que se mueven, no podrán detectar la ironía de la novela y la tomarán al pie de la letra.⁷⁹

Carmen diventa detestabile perché è paralizzata nelle proprie posizioni e perché, soprattutto, si ripete in continuazione, risultando lagnosa e pedante, ma facendo in modo che i suoi commenti non passino, in questa prospettiva, per nulla inavvertiti: "Es la técnica de contar *n* veces lo sucedido una sola vez", commenta Antonio Martínez, precisando che "recontando lo ya contado el novelista español logra

⁷⁹ MARTÍNEZ, *Los códigos de la ironía en 'Cinco horas con Mario' de Miguel Delibes*, cit., p. 30.

perfilar una imagen fidedigna de la realidad española con una ironía sutil que embebe toda la novela [...]”.⁸⁰ La satira è certamente lo strumento privilegiato dell’ironia di *Cinco horas con Mario*, e Delibes le dà forma lasciando che sia Carmen stessa a concretizzarla: la tipologia del monologo non permette all’autore di intervenire con commenti ironici, per cui sono le stesse – e sole – parole della protagonista a dar forma alla propria caricatura:

[...] la defensa que Carmen hace de sí misma es la forma suprema de incomunicación: lo que pretende ser una acusación a Mario, quien no puede defenderse, resulta ser su mejor defensa, mientras que la autodefensa de Carmen en su más fulminante. Las palabras traicionan a Carmen que, sin darse cuenta, termina expresando lo contrario de lo que quiere decir. Clara y flagrante ironía.⁸¹

La donna attacca su vari fronti il marito scomparso e di lui offre ai lettori un profilo indubbiamente negativo; Carmen critica la sua ignoranza e la sua eccessiva indulgenza, si schiera contro il suo agnosticismo e contro i suoi ideali politici e sociali, ma la fisionomia di Mario risulta essere, a fine lettura, positiva e profondamente morale proprio grazie al gioco di specchi che si produce attraverso il ribaltamento contestuale: in questa prospettiva, contare su informazioni relative all’ambiente, ai personaggi, alle circostanze storiche, costituisce premessa imprescindibile affinché lo stratagemma ironico possa essere riconosciuto e, quindi, correttamente decodificato: “To ironize something [...] is to place it, without comment, in whatever context will invalidate or correct it; to see something as ironic is to see it in such a context”.⁸²

Gli ambiti di discussione sono molti; tra questi risalta la difesa della morale cattolica, uno dei pilastri su cui si fonda il complesso disegno franchista, a cui Carmen arriva richiamando nientemeno che l’Inquisizione spagnola:

[...] la Inquisición era bien buena porque nos obligaba a todos a pensar en bueno, o sea en cristiano, ya lo ves en España, todos católicos y católicos a machamartillo, que hay que ver qué devoción, no como esos extranjerotes que ni se arrodillan para comulgar ni nada, que yo sacerdote, y no hablo por hablar, pediría al gobierno que los expulsase de España, date cuenta, que no vienen aquí más que a enseñar las pantorras y a escandalizar.⁸³

⁸⁰ *Ivi*, p. 31.

⁸¹ *Ivi*, p. 31.

⁸² MUECKE, *The Compass of Irony*, cit., p. 23.

⁸³ DELIBES, *Cinco horas con Mario*, cit., p. 205.

Nel pensiero della donna l'intransigenza religiosa è totale. Carmen non ammette alcuna forma di carità, o meglio, la ritiene possibile solo se a coloro ai quali si dimostra la propria prodigalità viene precisato che poveri sono e poveri resteranno:

Siempre hubo pobres y ricos, Mario, y obligación de los que, a Dios gracias, tenemos suficiente, es socorrer a los que no lo tienen, [...].
[...] que a los pobres les estáis revolviendo de más y el día que os hagan caso y todos estudien y sean ingenieros de caminos, tú dirás dónde ejercitamos la caridad, querido, que ésa es otra, y sin caridad, ¡adiós el evangelio!, ¿no lo comprendes?, todo se vendrá abajo, es de sentido común. [...].
[...] eres crédulo, eso, crédulo y un poco bobo, Mario, por qué no decirlo, porque, en cambio, lo que hace Cáritas te parecía muy bien, que no lo entiendo, la verdad, porque si algo ha hecho Cáritas en este sentido es impedirnos el trato directo con el pobre y suprimir la oración antes del óbolo, o sea, malmeter a los verdaderamente pobres, para que lo entiendas, y, por si fuera poco, restar oraciones, que yo recuerdo antaño, con mamá, deshechos, ¡Dios mío, qué espectáculos tan hermosos!, rezaban con toda devoción y besaban la mano que los socorría.⁸⁴

Qualsiasi possibilità di rinnovamento e di apertura da parte della Chiesa viene interpretata da Carmen come un'assurda eresia:

Mira, ahí tienes una cosa de la que deberían ocuparse en el Concilio, que todos serán nombres de santos, no digo que no, pero en vez de salir a gresca diaria y con esas colaciones de que los judíos y los protestantes son buenos, que sólo nos faltaba eso, pues revisar el santoral, pero a fondo, sin contemplaciones, este nombre vale y éste no vale, que la gente sepa a qué atenerse en este punto. Bien mirado, todo está ahora patas arriba, Mario, que a este paso cualquier día nos salen con que los malos somos nosotros, visto lo visto, cualquier cosa...⁸⁵

Si esprime in termini duri anche nei confronti di Giovanni XXIII, negando, paradossalmente, il proprio irremovibile fanatismo:

El Señor no gusta de las medias tintas, cariño, y Él me perdone pero yo creo que ese Juan XXIII, que gloria haya, ha metido a la Iglesia en un callejón sin salida, que no es que diga que fuese malo, Dios me libre, pero para mí que lo de Papa, le venía un poco grande, o, a lo mejor, le pilló demasiado viejo, que todo puede suceder. Yo no soy una mojugata ni una intransigente, Mario, ya me conoces, pero este buen señor ha hecho y ha dicho cosas que asustan a cualquiera, no me digas, porque si a estas alturas, también va a resultar que los protestantes son buenos, acabaremos por no saber dónde tenemos la mano derecha.⁸⁶

⁸⁴ *Ivi*, pp. 145–146.

⁸⁵ *Ivi*, p. 150.

⁸⁶ *Ivi*, p. 199.

Carmen affronta anche il rapporto tra la censura e il clima culturale, in cui chi perde è sempre la figura dell'intellettuale; dipinto in termini caricaturali, (“a los intelectuales deberían prohibirles ir a la playa, que así, tan flacos y tan eruditos, resultan antiestéticos, más inmorales que los mismos bikinis”⁸⁷), egli non fa che dispensare falsi miti e raccontare fatti “marginali”, opponendosi all’etica dominante per puro e gratuito spirito di contestazione:

[...] yo te digo que tus libros y tu periodicucho no nos han dado más que disgustos, a ver si miento, no me vengas ahora, hijo, líos con la censura, líos con la gente y, en sustancia, dos pesetas. Y no es que me pille de sorpresa, Mario, porque lo que yo digo, ¿quién iba a leer esas cosas tristes de gentes muertas de hambre que se revuelcan en el barro como puercos?⁸⁸

Mario si dedicava all’insegnamento, al giornalismo e alla scrittura di romanzi, ma la moglie chiaramente non apprezza nessuna di queste occupazioni; il quotidiano presso cui lavorava il marito seguiva una linea editoriale liberale, modernista, mentre i suoi libri non gli procuravano alcun ritorno economico di una certa consistenza perché non si adattavano ai gusti di un pubblico convenzionale:

[...] que lo único que no decíais del dinero era la pura verdad, Mario, que es necesario, y mejor nos hubiera ido si en vez de hablar tanto del dinero os hubierais puesto a ganarlo, como yo digo. Porque tú sabes escribir, querido, te lo digo y te lo repito, lo único los argumentos, que yo no sé qué maña te dabas, que ni escogidos con candil, eso cuando se te entendía, que cuando te ponías a hablar de estructuras y cosas de esas me quedaba in albis, te lo prometo, ¡Con lo que a mí me hubiera gustado que escribieras libros de amor! Ahí tienes un tema que llega, Mario, que el amor es un tema eterno, pues porque sí, porque es muy humano, porque está al alcance de todas las mentalidades. ¡Si me hubieras hecho caso!⁸⁹

Carmen è senza dubbio la persona meno competente a esprimere giudizi di natura letteraria; la sua modalità comunicativa, grossolanamente veemente, densa di colloquialismi e spesso vivacizzata da un pesante turpiloquio, fa pensare che non sia nemmeno in grado di comprendere la natura e il valore degli scritti del marito, generalmente caratterizzati da una finalità sociale e animati da un marcato pessimismo (non a caso, le medesime prerogative della scrittura delibiana). Ce lo conferma lei stessa, come sempre, quando si esprime in merito al suo poeta preferito:

⁸⁷ *Ivi*, pp. 262–263.

⁸⁸ *Ivi*, p. 118.

⁸⁹ *Ivi*, p. 120.

No le trago, fijate, al don Nicolás ese de mis pecados, que será todo lo inteligente que tú quieras pero a mala persona no le gana nadie y además se le ve venir, que ésa es otra. Quitas a su pandilla y no sé de una sola persona de la que hable bien, ¡madre, qué lengua!, mira que los versos que le sacó al pobre Cánido. Claro que Cánido era lo de menos, que a mí no me la da, y además, no me avergüenzo de decirlo, a mí me gustan horrores las poesías de Cánido, digáis lo que digáis, que será todo lo anticuado que quieras pero pegan divinamente y se entienden de maravilla, no es como las de ahora, que hay que ver los poetas también, hijo, en clave, no los resisto, y él corriendo por ahí que “ni los versos de Cánido son versos sino versículos, ni los textos de Solórzano son textos sino testículos” [...].⁹⁰

È ravvisabile, nell’invettiva di Carmen, così come nella sua caratterizzazione ideologica, l’influenza del padre di lei⁹¹, anche lui giornalista e anche lui fortemente critico nei confronti delle scelte professionali del genero; Delibes continua la propria accusa indiretta citando, come aveva già fatto in altri dei suoi romanzi, il giornale conservatore “ABC”, per il quale lavorava il padre di Carmen: “[...] yo a esa edad sentía veneración por papá, ya ves tú, que me dicen que le ha pasado algo y me muero, que lo primero, en cuanto aprendí a leer, era buscar su firma en el ABC, pero todos los días, ¿eh?, como costumbre, que cada vez que la encontraba, de ciento en viento, natural, mamá, “papá es un gran escritor, nena”, que yo, para qué quería más, toda orgullosa, pero un orgullo sano [...]”.⁹² L’ironia delibiana si concentra soprattutto attorno a un episodio in particolare, in cui è possibile intravedere una sorta di giudizio politico da parte dello scrittore, nonostante egli abbia in più occasioni ribadito la propria indipendenza ideologica⁹³; la sequenza descrive una lite tra il padre di Carmen e lo zio Eduardo, sulla delicata questione della forma di governo da dare al proprio Paese:

[...] que va, Mario, por el rey, que a mí me emocionan los hombres fieles a una idea limpia, porque la Monarquía es bonita, Mario, por más que digas, que no es que yo sea tan apasionada como papá, pero date cuenta, un rey en un palacio y una reina guapa y unos príncipes rubios y las carrozas, y la etiqueta y el protocolo y todo eso. Tú decías que monarquía y república, por sí mismas, no significaban gran

⁹⁰ *Ivi*, p. 196.

⁹¹ Antonio Martínez sottolinea che Delibes “en el fondo, no deja de considerarla [Carmen] una víctima de la educación recibida” (MARTÍNEZ, *Los códigos de la ironía en ‘Cinco horas con Mario’ de Miguel Delibes*, art. cit., p. 31) e, in effetti, le continue allusioni di Carmen rispetto anche alla figura materna convincono sulla fragilità del carattere della donna, che ha assorbito passivamente il bagaglio educativo trasmessole dai genitori.

⁹² DELIBES, *Cinco horas con Mario*, cit., pp. 202–203.

⁹³ Delibes si esprime così con Javier Goñi: “[...] soy un hombre independiente, que no me caso con nadie [...]”, GOÑI, *op. cit.*, p. 84.

cosa, que lo importante es lo que hubiera debajo, que a saber qué quieres decir, pero lo que desde luego te anticipo, es que no se pueden comparar. Una Monarquía es otra cosa, la República, qué sé yo, es como más ordinaria, no lo niegues, que yo recuerdo cuando se implantó, desarrapados y borrachos por todas partes, un asquito, hijo, que yo cada día comprendo más a papá, te lo aseguro, Mario, su ceguera por el rey. Lo que me parece absurdo es que regañara con el tío Eduardo, tan monárquico también, pero bueno, regañar como dos furias, no te creas, que una vez le dio una lipotimia a papá y todo y tuvimos que llamar al médico a toda prisa, que cuando volvió en sí, a voces, “¡por supuesto si viene el rey de Eduardo no me quitaré la corbata!”, que no son modales me parece a mí, ya ves tú, dos reyes, como si también los reyes pudieran ser mellizos o trillizos, que no me lo explico.⁹⁴

Delibes difende l'autorità istituzionale del re attraverso le parole di Carmen, ma è chiaro che, commentando la divergente posizione dei familiari della donna, l'autore vuole mettere in luce le più stridenti contraddizioni, presenti già in seno dello stesso movimento monarchico, nonché, al medesimo tempo, perorare la causa repubblicana. *Cinco horas con Mario* si muove sempre, in sostanza, in questa direzione; Delibes non esprime se stesso, non affronta questioni tanto delicate in prima persona, ma facendo sostenere l'idea opposta alla sua protagonista femminile, conta che il proprio messaggio possa essere comunque correttamente interpretato.

Carmen difende il proprio Paese e ripercorre alcune dinamiche sociali che hanno luogo in quegli anni e che convalidano una diffusa opposizione al regime, che lei rifiuta, convinta com'è che la Spagna sia la migliore delle patrie possibili:

Engañados es lo que van, que a esta gente zafia, que ni se han molestado en aprender a leer ni nada, les dices el extranjero y los ojos en blanco, fíjate, que hay mucho papanatismo todavía, Mario, y con tal de cambiar cualquier cosa, que no es oro todo lo que reluce, que luego están rabiando y deseando de regresar, ¡a ver!, que como en España en ninguna parte.⁹⁵

La sostanziale chiusura culturale che caratterizza il periodo è sintomo di un nazionalismo fanatico, che l'autore prende naturalmente in giro attraverso i commenti, linguisticamente sprezzanti, di Carmen: la donna critica gli stranieri e, soprattutto, i francesi (e forse conta il fatto che anche il bisnonno di Delibes fosse francese, un certo Frédéric Delibes Roux), corroborando la condotta di una Spagna autarchica e pervasa da un ormai anacronistico provincialismo:

⁹⁴ DELIBES, *Cinco horas con Mario*, cit., p. 155.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 161–162.

El franchute ese, el Perret, o como se llame, os metió unas ideas estrambóticas en la cabeza, Mario, que tú y el Aróstegui y el Moyano y el propio don Nicolás siempre miráis con la boca abierta todo lo que viene de fuera, que sois unos papanatas, y ya sé que en el extranjero trabajan las chicas, pero aquello es una confusión, ni principios ni nada, que debemos defender lo nuestro hasta con las uñas si fuera preciso. Los extranjeros esos, con todos sus adelantos, nada tienen que enseñarnos, [...].⁹⁶

L'insoddisfazione di Carmen invade, naturalmente, anche la sfera privata, la mostra come una donna frustrata, insoddisfatta sentimentalmente e sessualmente, e ingabbiata nel difficile ruolo di moglie e di madre:

“Mario no tiene motivos para estar deprimido; come bien y me ocupo de él más de lo que puedo”, se lo solté, claro que se lo solté, como le solté lo de las píldoras [...].⁹⁷

Con el talento de Paco, no te hubiera asustado la rutina, Mario, ya te lo digo desde aquí, que si desayunar, trabajar, comer, amar, dormir, todos los días lo mismo, “como mulas uncidas a una noria” [...].⁹⁸

Te digo que cuando caíste malo, los nervios o lo que fuera, descansé, alabado sea Dios, cada uno a su casa y todos tranquilos, ¡qué a gusto me quedé! Y otro tanto con las comidas, cariño, que ni agradecido ni pagado, porque ¿me puedes decir, zascandil, de qué me servía contigo pasarme toda la santa mañana en la cocina? Para ti el caso es engullir, como los pavos, que nunca miraste lo que comías, calamidad, que no sé si por gula o qué, pero bien poco te lucía [...].⁹⁹

Los hombres os quejáis de vicio y la culpa es nuestra, que somos unas tontas, todo el día de Dios pendientes de vosotros, que si la comida, que si la ropa, porque si tuvierais miedo de que os la pegáramos con otro, entonces, ya te digo yo, ni os acordaríais de los nervios [...].¹⁰⁰

Con le sue recriminazioni, Carmen rimette in discussione il modello di donna tradizionalmente inteso, accantona un passato che non le ha permesso di realizzarsi neppure tra le mura domestiche. Ma la punta più acre dei suoi rimpianti Carmen la raggiunge quando ripensa alla relazione sessuale con il marito, lontana dall'appagare i sensi e dal donare piacere; per Mario, dunque, il sesso è solo una mera questione di necessità fisiologica:

Mario, ni se me pasó por la imaginación, ya lo sabes, pues porque no, porque soy como hay que ser, ésa es la razón, que lo puedo decir muy alto, que si virgen fui al

⁹⁶ *Ivi*, p. 140.

⁹⁷ *Ivi*, p. 148.

⁹⁸ *Ivi*, p. 286.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 277–278.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 241.

altar, fiel he seguido dentro del matrimonio, por más que tú, cariño, bien poco hayas puesto de tu parte, que a indiferente y a frío no hay quien te gane, lo mismo que para comer, ganas de esmerarse, ‘lo mismo da’, ni lo mirabas siquiera, la cuestión era matar el hambre, eso [...].¹⁰¹

L’ironia del romanzo colpisce, infine, anche per la particolare tipologia del linguaggio al quale Delibes ricorre: il monologo di Carmen è marcatamente colloquiale, ricco di ripetizioni, ma anche di locuzioni fraseologiche e numerosi volgarismi; è il linguaggio “de lo dicho”, come sottolinea Sobejano, una incessante e ossessiva reiterazione di frasi e pensieri che conferiscono al discorso un tono meccanico e impersonale.¹⁰² Negli interventi di Carmen gli enunciati si susseguono senza un ordine apparente, il suo argomentare è franto e incontrollato; il suo messaggio è ricco di termini dalla connotazione ambigua, frequentemente polisemici, ma anche di formule familiari stereotipate; l’ambito della sintassi, sostanzialmente paratattica, presenta casi frequenti di inversioni, cesure, ellissi, mentre gli enunciati non di rado vengono sospesi e recuperati in sequenze successive del testo. Non mancano le idiosincrasie morfologiche di carattere colloquiale (come il *laísmo*¹⁰³) e il ricorso generalizzato al *que* polivalente, così come la copiosità di avversative, l’anteposizione dell’articolo determinativo dinanzi ai nomi di persona e la presenza di numerosi segnali discorsivi e interiezioni, indici di un’espressività vigorosa e graffiante.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 213–214.

¹⁰² In merito alla specificità del monologo della protagonista, qualche spunto interessante è fornito da Xosé A. PADILLA GARCÍA, “El análisis conversacional en la obra de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*”, in *Panorama de la investigación lingüística a l'Estat espanyol: Actes del I congrés de lingüística general*, a cura di Beatriz Gallardo Paúls, Daniel Jorques Jiménez, María Amparo Alcina Caudet, Montserrat Veyrat Rigat, Enrique N. Serra Alegre, Vol. 4, Universitat de València, 1997, 155–158. Utile è anche l’articolo di Alberto GIL, “La reproducción literaria del coloquio en la novelística de Miguel Delibes”, in *Aspekte der Hispania im 19. Und 20. Jahrhundert, Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit., pp. 175–187.

¹⁰³ Cfr. l’articolo: John C. Mc Intyre, *Laísmo in Miguel Delibes ‘Cinco horas con Mario’ (1966). Background for foreign students trained in ‘correct’ Spanish*, in “Tejuelo”, 5, 2009, pp. 8–24.

¹⁰⁴ Per le caratteristiche proprie dello spagnolo colloquiale, utili testi di riferimento sono quelli di Antonio BRIZ GÓMEZ, *El español coloquial: situación y uso*, Madrid, Arco/Libros, 1996, nonché il suo più recente articolo “Lo coloquial y lo formal, el eje de la variedad lingüística”, in *De moneda nunca usada. Estudios dedicados a José M.ª Engueta Utrilla*, Castañer Martín, Rosa M.ª; Lagüéns Gracia, Vicente (eds.), Zaragoza, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010, 125–133. Cfr. anche, per quanto concerne le specificità formali dei segnali discorsivi: Carla Bazzanella, “I segnali discorsivi”, in AA.VV., *Grande grammatica italiana di consultazione*, Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti (eds.), Bologna, Il Mulino, 1995, t. III, pp. 225–257.

Carmen si rivolge al marito defunto apostrofandolo con epiteti di varia natura¹⁰⁵, alcuni di questi con evidente funzionalità ironica: Mario è spesso “zascandil” (p. 189), “alcornoque” (p. 191), “fresco” (p. 235); nei suoi continui attacchi verbali, la donna ricorre anche ad appellativi affettuosi, ma utilizzati con un’intenzione esattamente opposta, ipocrita, come “cariño” (p. 284), “querido” (p. 115), “hijo mío” (p. 292) e le sue diverse varianti: “hijo de mi vida” (p. 130), “hijo de mi alma” (p. 198); la presenza di termini volgari come “patán” (p. 157), “paletó” (p. 249), “fulana” (p. 259), se sono in linea con il registro di Carmen, sottolineano anch’essi una generica discordanza rispetto alle aspirazioni della donna, che tutto vorrebbe, ma non certo quello di essere paragonata ai grossolani profili di un essere popolano. Anche attraverso il modo con cui la donna comunica, dunque, e non solo dai contenuti che esprime, tutto si ritorce contro di lei, all’interno di una satira che non ha altro obiettivo che se stessa e il proprio mondo, un mondo che in lei Delibes compendia e combatte.

Miguel Delibes esercita, dunque, un proprio ruolo nel processo sociale di presa di coscienza rispetto a tutti i limiti del regime franchista, processo che la Spagna comincia ad avviare già all’inizio degli anni Cinquanta.¹⁰⁶ Scegliendo sempre la linea del giornalismo indipendente e della narrativa come mezzo d’azione, disapprova l’impalcatura del regime in tutte le sue forme e manifestazioni, ma ricorrendo a un’ironia positiva, non aspra e brutale, che colpisce efficacemente proprio perché si situa al di sopra di ogni ideologia.¹⁰⁷ Una scrittura, quella delibiana, che si attiva per difendere l’anima di un popolo e l’idea di una Nazione, la Spagna rurale *in primis*, a cui l’autore sentiva intimamente di appartenere. Una letteratura autentica che, come riconosce Lozano, “[...] no está

¹⁰⁵ Cfr. Carmen Araceli MARTÍNEZ ALBARRACÍN, “Los apelativos coloquiales en cuatro novelas españolas de posguerra (C.J. Cela, *La Colmena*; M. Delibes, *Cinco horas con Mario*; C. M. Gaité, *Entre visillos*; R. Sánchez Ferlosio, *El Jarama*)”, in *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, Madrid, Pabellón de España, 1992, pp. 739–752.

¹⁰⁶ “Entre 1950 y 1955, se abandonó la política de autarquía practicada por España hasta entonces y el régimen empezó a incorporarse nuevamente al escenario político y sobre todo, económico internacional. La ‘cultura de la disidencia’ tomó forma en esta época”, in Shirley MANGINI, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 10.

¹⁰⁷ Linda Hutcheon precisa a tal proposito: “La historia de la sátira muestra a las claras que la ironía ha sido utilizada tanto para reforzar las actitudes establecidas como para ponerlas en duda. Es lo que Hayden White llamaba el carácter ‘transideológico’ de la ironía. Ésta no está ligada a ninguna ideología en particular: puede servir, y sirve efectivamente, de táctica al servicio de un amplio abanico de posiciones políticas; puede legitimar o socavar una serie de intereses muy variados”, HUTCHEON, *Política de la ironía*, in SCHOENTJES, *op. cit.*, pp. 241–242.

ahí, ciertamente, para cambiar al mundo [...]. Lo que sucede es, sin embargo, que no sería literatura si, después de leída, se siguiera viendo el mundo como antes”.¹⁰⁸

VI.2.3 *Parábola del naufrago* (1969)¹⁰⁹

È certamente vero che riconoscere, in un'opera letteraria o nello stile di un autore, un elemento precipuamente ironico è, come sostiene Pere Ballart, “una operación mucho más complicada de lo que parece”¹¹⁰: *Parábola del naufrago* è, in effetti, il romanzo più singolare di Miguel Delibes, un testo isolato e per certi versi sorprendente, senza dubbio lontano dalle convenzioni estetiche che hanno caratterizzato – almeno fino alla fine degli anni Sessanta – la scrittura del nostro autore. La svolta narrativa prende origine da un viaggio, quello che Delibes compie nel 1968 nella ex Cecoslovacchia e che viene prima recuperato ne *La primavera de Praga*, un resoconto che non ha solo uno sviluppo cronachistico, di *reportage*, ma che ripercorre le linee di quell'embrionale, quanto effimero, periodo di apertura che caratterizzò il mondo comunista di allora.¹¹¹ L'incontro

¹⁰⁸ José JIMÉNEZ LOZANO, *Lectura privada de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes: el autor y su obra*, cit., p. 26.

¹⁰⁹ Utile bibliografia di riferimento sono i seguenti lavori: Francisco ABAD NEBOT, *Apuntes sobre el estilo y la lengua de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 215–224; María Antonia BELTRÁN-VOCAL, *Miguel Delibes*, in *Novela española e hispanoamericana contemporánea. Temas y técnicas narrativas*, Madrid, Betania, 1989, pp. 2–95; María Pilar CELMA VALERO, *El simbolismo del espacio en 'Parábola del naufrago'*, de Miguel Delibes, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 129–145; Janet Winecoff DIAZ, *'Parábola del naufrago' y la evolución socio-filosófica de Miguel Delibes*, in “Hispanófila”, 51, 1974, pp. 35–45; Dóra FAIX, *La metamorfosis de Miguel Delibes: 'Parábola del naufrago'*, in *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, a cura di Gabriella Menczel e László Scholz, Universidad Eötvös Loránd, 2006, pp. 129–140; Cristina FERNÁNDEZ BERNARDEZ, *Una parábola de la postmodernidad: la ficción postmoderna en 'Parábola del naufrago' de Miguel Delibes*, in *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, a cura di José Angel Fernández Roca, Carlos Juan Gómez Blanco, José María Paz Gago, vol. 2, 1994, pp. 149–160; Agnes GULLÓN, *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1981; Sara MOLPECERES, *Laoconte (sic) y sus hijos devorados por las serpientes: figuras de naturaleza, razón y animalidad en 'Parábola del naufrago'*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 295–302; PRADA, Juan Manuel de, *'Parábola del naufrago': Delibes vanguardista*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 191–197; Jesús RODRÍGUEZ, *La deshumanización de la novela: 'Parábola del naufrago'*, in “Crítica Hispánica”, X, 1988, pp. 115–124; María Purificación ZABÍA LASALA, *Las voces y los ecos de Miguel Delibes*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

¹¹⁰ BALLART, *op. cit.*, p. 13.

¹¹¹ A Javier Goñi el autor confiesa que: “[...] cuando estuve en Praga lo que más me llamó la atención fue el momento político, la actitud de la juventud y el hecho de que si se hubiera hecho

con quella realtà, ancora giovane e incerta, risulta determinante per Delibes e prende le forme di un viaggio iniziatico, in cui a prevalere è la consapevolezza del triste contrasto – e insieme delle più insospettate somiglianze – tra lo schema dittatoriale comunista e quello di estrema destra, ancora vigente nella Spagna franchista: “Aquel viaje [...] me sirvió para cotejar la civilización capitalista con la socialista y, por último, para escribir una novela, *Parábola del naufrago*, en donde establezco un paralelismo intencionado entre lo que ocurría en España y lo que ocurría en Checoslovaquia”¹¹², mentre a César Alonso de los Ríos, lo scrittore aggiunge che: “Imaginaba una futura España como aquello y se me ponían los pelos de punta. Me abrumaba aquella tristeza, aquella resignación, aquella soledad”¹¹³.

In *Parábola del naufrago* riecheggia questa solitudine e vi si esprimono, attraverso forme e contenuti nuovi, il malessere e lo smarrimento dell'uomo contemporaneo, vittima degli orrori della società totalitaria e ormai privo di qualsiasi certezza. Delibes si spinge oltre i confini del mondo reale e la pagina letteraria diventa la sintesi di una “metarrealidad”, di una “parábola”, per l'appunto, che è insieme un cammino distopico senza ritorno, ma anche una grande metafora con un fine morale (“se trata [...] de una invitación a la reflexión”¹¹⁴, precisa lo stesso autore), in cui si riconoscono le fratture e il relativismo propri tanto delle mode surrealiste, quanto delle più marcate cifre del postmodernismo.¹¹⁵

Delibes è uno scrittore eclettico, come abbiamo più volte ribadito, e la scelta di seguire, per certi versi, le proposte che gli vengono dalla modernità, ha come risultato la pubblicazione di questo nuovo romanzo; nel 1972, quando esce *Un año de mi vida*, lo scrittore vallisoletano aveva insistito sul concetto di letteratura e aveva sostenuto: “[...] considero pertinente la renovación de género

un plebiscito libre yo no dudo de que un ochenta por ciento hubiera votado a favor de aquella «Primavera de Praga», a la que me tocó asistir”, in GOÑI, *op. cit.*, p. 95.

¹¹² GOÑI, *op. cit.*, p. 98.

¹¹³ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 172.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 95.

¹¹⁵ Nell'introduzione al saggio *La condition postmoderne*, Jean-François Lyotard definisce la società postmoderna e sottolinea che: “Essa designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo. Tali trasformazioni saranno messe qui in relazione con la crisi delle narrazioni.”, in Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 5.

renovando sus elementos (enfoque, cronología, construcción, personajes), no destruyéndolos”.¹¹⁶ Come si giustifica, pertanto, questa netta inversione di rotta nella scrittura delibiana? La spaccatura della critica di fronte all’esito originale di *Parábola del naufrago* è, in effetti, significativa: la letteratura di Delibes, percorsa sempre da una sostanziale sobrietà, “ajustada a la retórica barojiana del tono menor”¹¹⁷ – come ebbe a precisare in tempi recenti Javier Cercas – non sembra poter accogliere le forme di uno sperimentalismo così spiccato ed evidente. Eppure il romanzo trae vigore da una precisa urgenza storica¹¹⁸ e colpisce per la sua densità contenutistica, ma anche per l’agile impiego delle più moderne strategie narrative provenienti dalla scuola delle avanguardie letterarie; *in primis*, la scelta di una formula discorsiva che ricalca i profili della satira, alla quale si affianca un articolato ricorso alle complesse forme dell’ironia e del simbolismo, che rispondono sempre, in Delibes, a una chiara intenzionalità correttiva.

Il romanzo è una sorta di melodramma costruito attorno al tema della solitudine dell’uomo: è la storia di una scissione intima e sociale, l’ironica rappresentazione di una follia individuale che è simbolo di un più vasto e drammatico tormento collettivo originato dall’autocrazia. Elementi marcatamente “metareali” e ironici insieme emergono già nella strutturazione della trama: il protagonista è Jacinto, un contabile che lavora presso l’azienda di don Abdón, regolata da rigide e severe consuetudini e in cui prevale un indiscusso principio dittatoriale: “orden es libertad”.¹¹⁹ Darío Esteban, diretto collaboratore del capo, controlla gli impiegati dall’alto di una torre posta al centro della sala e dalla quale può riprendere ogni loro minimo accenno di distrazione. Jacinto e i suoi compagni svolgono, inoltre, una mansione assurda: sommano addendi, nient’altro che numeri, completamente svuotati da ogni significazione concreta. E chi si chiede il perché di questa illogica professione, finisce per soccombere: Genaro, collega di

¹¹⁶ DELIBES, *Introducción a Un año de mi vida*, in *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, cit., p. 146, nonché AA. VV., *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, cit., p. 170.

¹¹⁷ Javier CERCAS, *El mérito de Delibes*, in “El País”, 4 aprile 2010.

¹¹⁸ Ramón Buckley, nella biografia che dedica a Miguel Delibes, sottolinea questa coincidenza tra gli eventi cechi e la genesi del romanzo: “[...] Delibes se sitúa ante la crisis checa en la posición del intelectual comprometido [...]. Para ser un intelectual se necesita [...] ser una figura conocida y reconocida por el gran público, un individuo que no pertenece a ningún partido o asociación política, pero cuya voz, precisamente por ello, es escuchada con atención y reverencia”, in Ramón BUCKLEY, *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*, Barcelona, Destino, 2012.

¹¹⁹ Miguel DELIBES, *Parábola del naufrago*, Barcelona, Destino, 2010, p. 28.

Jacinto, si ritrova metamorfizzato in cane; il protagonista, invece, è costretto a scontare l'audacia della propria indiscrezione confinato in un rifugio di recupero, sbaragliato e definitivamente sconfitto dall'inarrestabile sviluppo di una siepe naturale.

Delibes realizza i possibili contorni di una società futura che, di fronte a un presente alienante e vuoto, annienta e distrugge; ma in rapporto a questa assurdità di prospettive, a questa "metarrealidad" inconsistente e amara, chi legge può solo trovare come risposta più immediata quella del riso. L'ironia delibeana, che pervade tutto il racconto, parte anche qui, come in molti dei suoi scritti, da un fondo serio; "decostruisce" una realtà scomoda, ma insieme "ricostruisce" una nuova dimensione, seppur apparentemente intangibile. Lo scrittore ha, in effetti, precisi bersagli da colpire: attacca la dittatura e ogni forma di prepotenza umana, così come le peculiari forme della società consumistica, che omologa le differenze umane e celebra pleonastiche liturgie, all'insegna di un linguaggio artificioso e sterile, che diventa materia stessa di scherno e di derisione.

I personaggi – in gran parte maschili – hanno tutti, senza dubbio, dei profili che vanno ben oltre la realtà: sono caricature di se stessi, uomini dai connotati fisici deformati, spesso animalizzati, come è il caso di Genaro, trasformato in un essere ferino e muto, ma felice della propria nuova condizione; Delibes lo descrive in termini grotteschi, accentuati anche, nel testo, dalla straniante verbalizzazione della punteggiatura, che caratterizza proprio quelle sequenze in cui viene ritratta la bizzarra condizione del personaggio:

Genaro había cambiado mucho y sin embargo aquella transformación no parecía afectarle punto y coma se diría que aceptaba satisfecho la nueva situación [...]. Genaro se había plegado al nuevo empleo sin aspavientos y coma consciente de que lo primero que se le exigía era discreción coma guardaba silencio coma un silencio ominoso [...].¹²⁰

L'inconsistenza, certamente ironica, della situazione, viene sottolineata pure dalle considerazioni dell'amico Jacinto, il quale afferma che "Genaro es más feliz que antes, [...], que si la mujer, que si los hijos, cada día una tecla, un lloraduelos ... Y ahora, ya lo ves, le llevas un hueso y bien, tan contento".¹²¹ E qualche pagina

¹²⁰ *Ivi*, pp. 16–17.

¹²¹ *Ivi*, p. 19.

dopo aggiunge: “[...] cuatro patas o dos, ¿dejará de ser lo mismo?, y si él es feliz así, pues déjale, hala, que todos los males vengan por ahí, que, después de todo, si pensar es lo que nos hace padecer, [...] ¿para qué demontres pensamos?”.¹²²

La violenza del totalitarismo, che appiattisce e induce al silenzio, si vede anche nei tratti dello stesso protagonista, Jacinto, “un hombre del montón: ni alto ni bajo, ni grueso ni flaco, ni atildado ni sanfasón; un hombre en serie [...]”¹²³, che lavora con abnegazione e meticolosità, privo di una propria identità e paradossalmente ritratto come l’ideale prototipo dell’umile servitore: “Con sus jefes se muestra respetuoso, quizá por un sentimiento innato de sumisión, quizá porque la insumisión (piensa Jacinto) es generadora de discordias, quizá, en fin, porque es tímido [...]”¹²⁴

Marcatamente frammentata è la fisionomia di don Abdón, “el padre más madre de todos los padres”¹²⁵, capo dell’azienda e figura in cui si condensano grandi contrasti: è simbolo dell’autocrate più intransigente, ma nel contempo viene acclamato dal popolo come se fosse un vicario di Cristo (“[...] en su coche color guinda, provocaba ovaciones espontáneas y manifestaciones de afecto y las jóvenes madres, obstinadas, arrimaban sus bebés a las ventanillas del coche color guinda para que don Abdón acariciase sus rubias cabezas”¹²⁶) o altre volte ritratto come un singolare olimpionico ermafrodita:

Mayor conmoción producía aún en verano su llegada a la piscina, [...], a cuyos compases la gente iba saliendo del agua arracimándose en los bordes de la piscina en la espera de que él (don Abdón) apareciese con su bikini blanco de lunares rojos y el flotador verde ciñendo su cintura.¹²⁷

[...] junto a los pechos, están los bíceps tensos, trabados como nudos, de don Abdón, en paradójico contraste con sus negros pezones nutricios, y aquellos músculos junto a las turgencias bamboleantes [...]. «Regazo materno y brazo fuerte», suele decir Darío Esteban para expresar simbólicamente la autoridad deseable [...].¹²⁸

¹²² *Ivi*, p. 20.

¹²³ *Ivi*, p. 21.

¹²⁴ *Ivi*, p. 23.

¹²⁵ *Ivi*, p. 28.

¹²⁶ *Ivi*, p. 30.

¹²⁷ *Ivi*, p. 30.

¹²⁸ *Ivi*, p. 28.

E, infine, Darío Esteban, “el celador”, altra figura dai caratteri eminentemente surreali, introdotta dal narratore con il consueto tono mordace, volto di nuovo a marcare un sottile parallelismo tra l’autorità del personaggio e il rigore formale del mondo cattolico:

Darío Esteban dispone de una variedad infinita de registros de voz. La cara de Darío Esteban es ancha y llena pero inescrutable, y sus movimientos y ademanes, cautos (con la cautela propia del hombre versátil) y morosos (con la morosidad propia del hombre cauto). Sus manos, aunque mochas, son grandes y cuidadas, y el anillo que ciñe el dedo corazón de la diestra infunde entre sus subordinados un respeto pastoral.¹²⁹

Estranei alle credibili possibilità del reale non sono solo gli stravaganti profili dei personaggi, ma anche numerose sequenze narrative che, accostate tra loro in un illogico rapporto di consequenzialità, descrivono contesti situazionali spesso ai limiti del possibile: la più paradossale è certamente quella che rivela l’origine del malessere di Jacinto, al quale – dice il narratore – viene la nausea scrivendo il numero zero: “Al rematar el octavo cero, Jacinto advirtió los primeros síntomas: una niebla insondable ante los ojos, una súbita comprensión en el estómago e, inmediatamente, la náusea”.¹³⁰ Quando il fastidio si ripresenta, Jacinto si confronta con il proprio superiore, ma Darío gli risponde in maniera secca e irragionevole: “¿No será la curiosidad de saber lo que suma, Jacinto San José?, y Jacinto, sumisamente, «Eso está olvidado, Darío Esteban se lo aseguro», y añadió mediamente un esfuerzo «Con los seises y los nueves me definiendo, incluso con los ochos, Darío Esteban, dése cuenta, con los sinuosos que son, pues nada, sólo con los ceros» [...]”.¹³¹ L’unico possibile rimedio è rivolgersi a uno specialista, ma anche la sequenza che riproduce il confronto tra Jacinto e il medico ricalca moduli irreali e segue uno schema chiaramente comico e burlesco:

–¿Síntomas?
–¿Cómo? –inquire Jacinto.
–Dígame qué nota.
–Bueno –aclara Jacinto–. Al hacer ceros me mareo; eso es todo. [...]
–¿Cuántos ceros?
Jacinto levanta los hombros.
–Depende –dice. [...]¹³²

¹²⁹ *Ivi*, p. 25.

¹³⁰ *Ivi*, p. 54.

¹³¹ *Ivi*, p. 57.

¹³² *Ivi*, p. 58.

L'assurdità del dialogo, di ispirazione beckettiana, continua per qualche pagina, fino a che l'interrogatorio del dottore conduce il paziente alla convinzione di non saper più distinguere il numero zero dall'omografa lettera "o":

–¿Casado?

–No.

–¿Viudo?

–No.

–¿Divorciado?

–No.

–¿Soltero, entonces?

–Sí. [...]

–¿Vida sexual ordenada?

–¿Cómo?

–¿Vida sexual? [...]

–No gasto –confiesa.

–Ajajá –dice el doctor–, así que no gasta, ¿eh? –y ahonda en sus ojos (los de Jacinto) y agrega: ¿Ha reparado usted en que su nombre concluye con una O? [...]

–Escriba ahí su nombre.

Jacinto escribe Jacinto y levanta los ojos.

–Observe, observe –dice el doctor–. –¿En qué diferencia usted la O de Jacinto de los ceros que ha trazado más arriba?

Jacinto esboza una sonrisa amedrentada mientras compara y, luego, sin cesar de mirar al papel ni de sonreír, dice:

–¿Sabe que tiene usted razón, doctor?¹³³

L'operazione compiuta da Delibes può essere chiaramente interpretata come una parodia degli strumenti d'indagine ai quali ricorrono le discipline psicoanalitiche, alla loro pretesa di classificare, in maniera deterministica, le patologie umane o di ricondurre la specificità del singolo a rigidi schemi caratteriali, quando in realtà quello che emerge alla lettura del romanzo è semplicemente il disagio del singolo, la dissociazione della propria fisionomia, di fronte alle pressioni di un contesto lavorativo che induce alla dipendenza e alla spersonalizzazione.

L'ironia, nella sua veste tanto formale quanto situazionale, invade l'ambito della "metarrealidad" (o, meglio, della "metaliteratura") anche quando Delibes affronta un'altra delicata questione, quella della distruzione del linguaggio compiuta dalla modernità; è egli stesso ad ammettere che il tema costituisce, in sostanza, l'origine della genesi del romanzo: "[...] también había un poquito de ironía sobre aquellas teorías que circulaban entonces respecto a la destrucción del lenguaje, la incomunicación, etc. Incluso contra aquel lenguaje conceptuoso que

¹³³ *Ivi*, pp. 60–61.

deliberadamente se empleaba cuando podían decirse las cosas de forma mucho más clara”.¹³⁴ Convinto com’è che “las palabras están de más”¹³⁵, Jacinto si accinge a inventare un nuovo linguaggio (Pilar Celma, in particolare, sottolinea infatti che “No es verosímil una propuesta semejante en el mundo real”¹³⁶), “palabras universales sin desgastar”¹³⁷, e fonda un movimento, chiaramente irrealizzabile: “Por la mudez de la paz”.¹³⁸ Pochi gli adepti, e mentre l’impianto normativo appare chiaro al protagonista, decisamente assurdo è, invece, per il lettore:

a) No es racional que al hombre se le vaya toda la fuerza por la boca. b) la palabra, hasta el día, apenas ha servido sino como instrumento de agresión o exponente de necesidad. c) Con las palabras se construyen paraísos inaccesibles para las piernas, y d) y última, cuantas menos palabras pronunciemos y más breves sean éstas, menos y más breves serán la agresividad y la estupidez flotante del mundo.¹³⁹

Nella pratica, l’idioma inventato da Jacinto, che ricalca il progetto linguistico esperantista ipotizzato da Ludwik Lejzer Zamenhof verso la fine dell’Ottocento (e secondo il quale si doveva pensare a una lingua dell’umanità, che trascendesse i confini e i popoli, elementare ed espressiva, in netta contrapposizione al dominio delle lingue da sempre considerate sovranazionali)¹⁴⁰, si traduce in parole apocopate, snelle, eufoniche, mentre il risultato comunicativo appare, contrariamente alle intenzioni, inintelligibile e arcano: “Ni retora ni diala; todo into de compra por la pala es uta” (vale a dire: “Ni retórica ni dialéctica; todo intento de comprensión por la palabra es una utopía”).¹⁴¹

¹³⁴ GOÑI, *op. cit.*, p. 101.

¹³⁵ DELIBES, *Parábola del naufrago*, cit., p. 99.

¹³⁶ María Pilar CELMA VALERO, *El simbolismo del espacio en ‘Parábola del naufrago’, de Miguel Delibes*, in AA. VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, Madrid, Visor Libros, 2010, p. 137.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ DELIBES, *Parábola del naufrago*, cit., p. 100.

¹³⁹ *Ivi*, p. 102.

¹⁴⁰ L’invenzione narrativa di Delibes pare evocar una curiosa parodia della “neolengua” che Orwell descrive nel romanzo *1984*: qui è il sistema politico dittatoriale quello che, per costruire una immagine della realtà, elabora un nuovo linguaggio che impedisca un pensiero autonomo e critico; nel romanzo di Delibes, al contrario, è l’individuo, nel suo ruolo di “vittima” del potere, colui che sceglie la strada di un linguaggio diverso, per sfuggire alla violenza dell’autorità.

¹⁴¹ DELIBES, *Parábola del naufrago*, cit., p. 103. Cfr. anche la sequenza di p. 114: “«La Torre de Babel fue nuestra única oportunidad», se decía Jacinto convencido, y pensaba que una mirada o una mueca comportaban mayores posibilidades expresivas y constituían un vehículo de comunicación más sincero que un torrente de palabras, puesto que las palabras se habían vuelto herméticas, ambiguas o vacías al perder su virginidad”.

La frammentazione invade anche il dominio strutturale del racconto¹⁴²: se i frequenti cambiamenti d'orizzonte hanno la funzione di destabilizzare la mimesi, di renderla riconoscibile se non da una prospettiva quasi onirica¹⁴³ (e costringendo, pertanto, il lettore a un costante e attivo lavoro di decodificazione del testo), la figura del narratore subisce continue inversioni di statuto; si alternano, infatti, alla narrazione in terza persona – apparentemente oggettiva e imparziale –, una serie di monologhi interiori, così come i pochi dialoghi o altre sequenze di autentico delirio narrativo, in cui Delibes dissemina precisi indizi formali: il distanziamento autoriale è marcato da frequenti, quanto accessorie, parentesi chiarificatrici, mentre il cambiamento del carattere tipografico (che passa dal tondo al corsivo) subentra quando il protagonista si rivolge a un “tu” fittizio e inesistente, alter-ego comunicativo dello stesso Jacinto; insistito anche l'uso di tecnicismi e onomatopoeie, che interrompono frequentemente il ritmo espressivo della prosa.

Le coordinate spaziali confermano la fisionomia simbolica, ma anche surreale, del romanzo: nella “Casa”, ossia l'edificio in cui lavora Jacinto, convivono tanto la formalità del contesto lavorativo, quanto una dimensione più familiare (nella “Casa” il titolare – lo ricordiamo – è don Abdón, spesso identificato come un “padre”); microcosmo ideale della “Casa” è, poi, la stanza da bagno, in cui Jacinto incontra se stesso attraverso l'eloquente metafora della specchio; e la natura, anch'essa reinterpretata alla luce di una simbologia vivace e spesso antitetica: il protagonista si consola a contatto con il paesaggio in cui è immerso il “Refugio de recuperación número 13” (e che, paradossalmente, è per lui zona di confino), lo protegge dalla paura e dall'alienazione (“Aquel mismo día, compró Jacinto la begonia, la sansevieria y el ficus para consolar la mirada y relajarse en una armonía vegetal al regresar de la oficina”¹⁴⁴); uno spazio che va “oltre la realtà”, perché se è uno scenario di colori e suoni¹⁴⁵, è anche il luogo in

¹⁴² Cfr. ciò che sottolinea Juan Manuel de Prada nel suo articolo: ‘Parábola del náufrago’: *Delibes vanguardista*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 191–197.

¹⁴³ “[...] *Parábola del náufrago* intenta ser la transcripción de una pesadilla y [...], como en las pesadillas, las situaciones se encadenan por asociaciones caprichosas, ajenas, en el fondo, a la lógica y a la forma literaria de la gramática.”, in ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 95.

¹⁴⁴ DELIBES, *Parábola del náufrago*, cit., p. 116.

¹⁴⁵ Cfr. inoltre *ivi*, p. 75.

cui ciò che l'uomo semina può crescere a ritmo vertiginoso e innaturale: “[...] se pone en pie y entonces comprueba que el rectángulo verdegea en torno al refugio aunque apenas han transcurrido catorce horas desde que sembrò el seto y doce desde que lo regó”.¹⁴⁶ E sarà proprio questo stesso ambiente a sancire la sua definitiva sconfitta; l'epilogo del romanzo è ancora all'insegna del “sobrenatural” poiché la natura distrugge l'uomo (“¡Estoy encerrado; esto es una barrera inexpugnable!”¹⁴⁷, sostiene Jacinto) e lo trasforma in animale (“[...] experimenta de nuevo la sensación de ser un mosquito atrapado en una tela de araña”¹⁴⁸). Jacinto ha perso la fisionomia umana per raggiungere quella dimensione, certamente kafkiana¹⁴⁹, propria di un mondo che non gli appartiene, ma non si trasforma in scarafaggio; la solitudine e lo smembramento della propria esistenza si realizzano nelle fattezze, affabili e docili, dell'agnello, quasi a significare il trionfo di quella “mudez”, intima e storica, su cui gran parte del romanzo costruisce, pur ironicamente, le più pesanti accuse. Già Ricardo Serna aveva precisato che:

Parábola del naufrago no es –hay que advertirlo– una novela entretenida. Es otra cosa. No se puede contemplar a priori como un mero pasatiempo. Si sólo se busca distracción, hay que leer otras novelas carentes de tanta intencionalidad encubierta. Estamos ante un libro, si no secreto, sí discreto en su intención. Un libro de tesis, en definitiva, aleccionador, irónico y algo triste. Delibes rebasa los límites literarios de la amenidad, que no es lo que más le interesaba entonces, para adentrarse en un mundo oscuro y fantasioso del que entresaca consecuencias de talante reflexivo.¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 76.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 136; cfr. anche pp. 146–148.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 149.

¹⁴⁹ Sottolinea Calvo Carilla: “La novela de Delibes es en su totalidad una pesadilla kafkiana, resultado, a mi juicio, de una lectura en modo alguno parcial o fragmentaria de la obra de Kafka. En este sentido es inexcusable la referencia a *La metamorfosis*, ya que en *Parábola del naufrago* se dan dos procesos de degeneración del hombre en animal: el de Genaro Martín (que se metamorfosea en el perro Gen, con la misma naturalidad que Gregorio Samsa) y, al final de la novela, el de Jacinto San José, quien se convierte en cabra sin que tampoco este hecho le produzca asombro alguno. Ambos -Genaro Martín y Jacinto San José-, son víctimas del poder sin rostro de Don Abdón...”, José Luis CALVO CARILLA, “La recepción de Kafka en la novela española de posguerra”, in AA. VV., *Homenaje al Prof. José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, vol. 2, Oviedo, Universidad, 2000, pp. 277–288.

¹⁵⁰ Ricardo SERNA, *Miguel Delibes, un modelo de escritura. Remembranza distendida de 'Parábola del naufrago'*, in “Cuadernos de Aragón”, 28, 2004, p. 512.

In riferimento all'epilogo del romanzo, inoltre, aggiunge che: "Delibes crea un final de insuperable humor cáustico, usando la ironía más cruda y dando así el tono preciso de gravedad crítica que requiere la culminación de su novela [...]".¹⁵¹

Ortega y Gasset, ne *La deshumanización del arte*, riconosce che "Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas. [...] La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades".¹⁵² L'evasione da una realtà che imprigiona e affligge può avvenire, dunque, anche attraverso l'efficace formula della metafora, che Delibes costruisce attorno a un mondo *autre*, alla ricerca di nuovi e più autentici valori; ma nella "Parábola" delibiana quello che viene sancito – sebbene sempre con delicata ironia – è solo il trionfo definitivo del "náufrago", smarrito, irrimediabilmente, in un oceano di incertezze.¹⁵³

¹⁵¹ SERNA, *art. cit.*, p. 517.

¹⁵² José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925), Madrid, Espasa-Calpe, 2008, p. 69.

¹⁵³ Interessante anche la conclusione alla quale giunge Sara Molpeceres analizzando l'epilogo dell'opera: "El mensaje de Delibes resulta claro y evidente: no hay naturaleza benéfica a la que recurrir, el hombre ha corrompido lo natural, lo ha destruido o manipulado hasta convertirlo en instrumento del poderoso contra el mismo hombre: sólo queda el fuerte y su razón extrema y cruel, mientras que la existencia del débil se convierte en una animalidad pasiva, a las órdenes del dominador", Sara MOLPECERES, *Laoconte (sic) y sus hijos devorados por las serpientes: figuras de naturaleza, razón y animalidad en 'Parábola del náufrago'*, in AA. VV., *Cruzando fronteras*, cit., p. 301.

VI.2.4 *Las guerras de nuestros antepasados* (1975)¹⁵⁴

Ad aprire il romanzo *Las guerras de nuestros antepasados*, che Delibes pubblica nel 1975, a ridosso della morte di Francisco Franco, c'è un pensiero di Friedrich Hacker: “La violencia es simple; las alternativas a la violencia son complejas”. Il rimando fa pensare a un ritorno, da parte dello scrittore vallisoletano, agli accenti pessimisti e tragici predominanti nella sua prima produzione; egli imbocca qui la strada di un nuovo sperimentalismo narrativo, che ha come temi principali la guerra e la violenza, ma in cui trionfano – anche secondo Manuel Alvar – le forme dell'ironia e del grottesco: “[...] Delibes, que odia la guerra, trata de combatir la estupidez de todas las guerras. Y escribe una, grotesca, absurda, veraz, trágica y espléndida novela a la que titula *Las guerras de nuestros antepasados*”.¹⁵⁵ La novità testuale sta nella fisionomia di un romanzo interamente dialogato, in cui a contrapporsi sono le voci del protagonista, Pacífico Pérez, internato presso il Sanatorio penitenziario di Navafría, e quella del dottor Burgueño, medico che lo prende in cura e che cerca di studiarne i complessi meccanismi della fragile interiorità.

Le strategie ironiche che Delibes mette in atto anche in questo romanzo sono rappresentate, in primo luogo, dalla singolare esistenza del protagonista e dal suo sfortunato epilogo, che lo vede vittima, pressoché innocente, di un mondo che lo ha solo ingannato e annientato. Pacífico – nome già ironico di per sé, per un'opera che è quasi interamente dedicata alla guerra – viene, infatti, educato

¹⁵⁴ Vedi, in rapporto al romanzo, i seguenti studi critici: Purificación ALCALÁ ARÉVALO, *La estructura narrativa de la novela de Miguel Delibes 'Las guerras de nuestros antepasados'*, in “Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Vélez de Guevara’”, 1999, pp. 239–249; Id., *El lugar del lenguaje en la construcción de la obra literaria. Ejemplificación en el estudio de la lengua utilizada en la novela 'Las guerras de nuestros antepasados'*, in AA.VV., *Lengua y Discurso. Estudios dedicados al Profesor Vidal Lamíquiz*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 93–108; Felipe APARICIO, *Reflets d'une éducation guerrière sous le franquisme: 'Las guerras de nuestros antepasados' de M. Delibes, 'Ardor guerrero', d'A. Muñoz Molina, 'Patria y sexo', de L. A. de Villena*, in *Actes du Colloque International 'Éducation-Culture-Littérature'*, 12-14 ottobre 2006, Université de Haute Alsace, 2008, pp. 135–154; Ramón BUCKLEY, *El idilio elegíaco: 'Las guerras de nuestros antepasados'*, in *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península, 1982, pp. 176–190; Crisógono GARCIA, *Guerras de nuestros antepasados, de Miguel Delibes*, in “Religión y cultura”, vol. 35, 171, 1989, pp. 675–676; Luis T. GONZÁLEZ DEL VALLE, *Las guerras de nuestros antepasados: un estudio de sus puntos de vista y ambigüedad*, Toronto, University, Department of Spanish and Portuguese, 1980; Carolyn RICHMOND, *Un análisis de la novela 'Las guerras de nuestros antepasados' de Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1982.

¹⁵⁵ ALVAR, *op.cit.*, p. 76.

all'idea della vita militare dalle tre principali figure maschili che ne seguono la crescita: il bisnonno Bisa, attivo combattente della guerra carlista; il nonno Abue, militante nella guerra d'Africa; e, infine, il padre (don Felicísimo Pérez¹⁵⁶), che partecipa alla più recente guerra civile spagnola. Tutti hanno avuto la propria guerra da combattere e Pacífico, sebbene non ci siano i presupposti storici che giustifichino lo scoppio di un nuovo conflitto bellico, deve – a loro giudizio – necessariamente avere la sua; una guerra, però, fine a se stessa, come spiega il paziente al proprio medico: “Ellos aguardaban mi guerra, por donde fuese, ¿entiende?, que ellos de políticas, nada, ni leer el periódico, que no es que fueran analfabetos, entiéndame, pero que no les daba por ahí, ya ve”.¹⁵⁷ L'assurdità argomentativa che sostiene i discorsi dei tre uomini è costante nel testo e attorno ai dialoghi che Pacífico rivive e racconta al proprio interlocutore, la nota ironica è sempre presente, intesa a sottolineare l'evidente gratuità di tutte le guerre, come nell'esempio che segue: “Tu guerra ya no puede demorar, Pacífico. Nunca se estuvo tanto tiempo sin guerras. Y así que le dije que no veía el motivo, el Bisa se arrancó a reír, y que, apañados estaríamos si las guerras necesitasen motivos, [...]”.¹⁵⁸

Dicevamo, epilogo assurdo, ironico, come sostiene lo stesso Delibes: “*Las guerras de nuestros antepasados* intenta ser un alegato contra la violencia. Pacífico Pérez, un ser naturalmente bueno y candoroso, termina por aceptar aquella debido a la presión del entorno. Su padre es violento, su abuelo también, su bisabuelo otro tanto, su pueblo no menos. En esa tesitura Pacífico termina por dejar de serlo, por dejar de ser pacífico, y matar a un convecino, sin saber bien por qué”.¹⁵⁹ L'ironia della sorte domina tutti i sette capitoli che compongono la storia e che ripercorrono, rispettivamente, l'infanzia e l'adolescenza del protagonista, la sua storia d'amore con Cándida, l'incarcerazione, il tentativo di fuga e la definitiva condanna. Nell'introduzione e nell'epilogo, invece, in cui prevale la

¹⁵⁶ Si tratta di evidenti casi di *nomina sunt omina*. Cfr., sul tema, anche il lavoro di María Josefa FERNÁNDEZ ROMERO, *La antroponimia en la obra de Miguel Delibes*, in *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, a cura di Manuel Ariza Viguera, Sevilla, Pabellón de España, Vol. 2, 1992, pp. 955–968.

¹⁵⁷ Miguel DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, Barcelona, Destino, 2010, p. 56.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 56.

¹⁵⁹ DELIBES, *Los niños de pueblo*, in *Obras completas* (2010), vol. VI. *El periodista. El ensayista*, cit., p. 757.

voce del medico, lo stile si mantiene su un livello più oggettivo, apparentemente documentaristico (non va dimenticato, infatti, che queste forme paratestuali fanno comunque sempre parte di un'opera di finzione¹⁶⁰): le prime pagine raccolgono brevi informazioni biografiche sul protagonista e spiegano la struttura formale del testo, sintesi delle sedute tra il dottor Burgueño e il proprio paziente, le quali vengono proposte al lettore in una veste apparentemente fedele. L'epilogo, scritto otto anni dopo (il tempo del racconto va dal 1961 al 1969), riporta, invece, i dettagli della condanna e la notizia della morte di Pacífico. La sotterranea ironia degli eventi vuole un protagonista che diventi, alla fine, ciò che per tutta la vita, pur in termini genericamente passivi, ha sempre tentato di non essere; ci conferma Gullón: ««la caída» de Pacífico, su inclusión en el censo de los violentos es una dramática ironía».¹⁶¹ L'ingenuità di Pacífico, la sua sensibilità fuori dal comune, lo portano a rifiutare la guerra e ad essere partecipe delle sofferenze altrui, anche quelle di un albero, quando viene potato, o quelle di un pesce, quando viene catturato dall'uomo:

P.P. – E Abue, oiga. Las pescaba a cucharilla, las truchas, digo, [...].
[...]

Bueno, un día, siendo chaval, me llevó con él, ¿se da cuenta? Que yo sólo de verle trastear y caminar entre los helechos y los lirios de agua que ya la gozaba, ¿no? Bueno, pues de repente, el Abue volvió así la cara, ¡ya está!, me dijo, y yo vi blanquear la trucha bajo el agua, retorciéndose, que me tuve que morder los labios porque me dolían, ¿sabe? Y así que el Abue la sacó y le rasgó la boca para quitarle los anzuelos y dijo, es maja ¿no?, yo, doctor, ni mirar podía si era maja o no, la verdad, que no aguantaba el dolor de los morros. Así que fui y le dije: ¿y no le duele, Abue?, que él, ¡qué ocurrencias! A los peces no les duelen los anzuelos porque tienen la sangre fría, ¿se da cuenta?¹⁶²

Pacífico viene presentato come l'esatto opposto del prototipo maschile, che instaura una relazione con Candi proprio perché in lei si condensano quelle componenti virili di cui egli è deficitario (ironico, a nostro avviso, anche il nome della donna, poiché la purezza a cui rimanda non è per nulla riscontrabile il quello che sarà il suo profilo). Pacífico odia la violenza, ma è capace di uccidere un

¹⁶⁰ La Richmond, infatti, parlando del punto di vista del medico, sostiene che: “[...] al final parece ser, pues, el de un *testigo* que nos ofrece el relato objetivo del fallecimiento de Pacífico Pérez. Tal objetividad no existe, puesto que no se trata de un documental real sino de un elemento en una obra de ficción dentro de la cual el doctor mismo es uno de los personajes principales”, RICHMOND, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶¹ GULLÓN, *art.cit.*, p. 83.

¹⁶² DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, cit., pp. 32–33.

uomo (il fratello di Candi, Teotista) senza saperne il perché, mentre finisce in carcere, accusato di aver tolto la vita a una guardia carceraria, quando invece il vero autore del delitto è un altro detenuto, un certo don Santiago, rappresentante anche lui di un mondo che domina e circonda i più deboli.

Su questa ingenuità – che per alcuni tratti sembra ingannare il lettore perché davvero troppo marcata – Delibes costruisce la propria ironia, anche linguistica: Pacífico è naturalmente un taciturno, un timido, ma i dialoghi che egli ha con il terapeuta sono contrassegnati da una corposa verbosità. I caratteri essenzialmente orali del suo discorso si prestano a giochi linguistici continui, ironici anch'essi, soprattutto quando Pacífico porta in campo le peculiarità della lingua colloquiale, costituita da frequenti ripetizioni e da costrutti idiomatici particolarmente vivaci. È lo stesso medico a precisarlo, in apertura del romanzo, quando sottolinea che la trascrizione dei dialoghi è da considerarsi letterale, perché in essa sono presenti tutti gli “o sea”, “a ver”, “qué hacer”, “tal cual”, “por mayor”, “aguarde”, ma anche i “digo ... digo”, “pues ahí estaba el chiste”, “yo tengo para mí”, “ésa es la derecha”, e così per molti altri, che – sostiene il narratore – “están ahí no sólo por razones de fidelidad sino como exponente de una manera de ser, de una manifestación del léxico campesino de Castilla [...]”¹⁶³, a cui Delibes attribuisce, in più di un'occasione, una sfumatura comica. La tendenza alla ripetitività lessicale serve, per esempio, anche a sottolineare il fatto che ciò che esce dalla bocca di Pacífico è, alla fine, un “discorso riferito”, come quando egli riporta fatti del passato introducendoli con la formula “al decir de (alguien)”; una simile strategia rafforza l'idea che a raccontare gli eventi sia un narratore di cui non ci si può completamente fidare, quell'*unreliable narrator* che Booth individua come voce privilegiata affinché si possa parlare di un discorso potenzialmente ironico.¹⁶⁴ Indicativa è, in questo senso, la risposta che il medico dà a Pacífico quando questi sostiene di ricordarsi perfettamente il momento in cui, quand'era ancora in fasce, il Bisa e l'Abue procedevano a ispezioni corporee al solo scopo di accertare la virilità del giovane nipote:

¹⁶³ *Ivi*, p. 15.

¹⁶⁴ Cfr. p. 22 del cap. I del presente lavoro.

P.P. – [...] Si no había acabado yo de nacer y ya andaban el Bisa y el Abue hurgándome entre las piernas, con que si era mucho o si era poco.

DR. – ¿Y quién te ha contado a ti esas cosas?

P.P. – ¿Contarme? No señor. De eso me acuerdo yo. Como me recuerdo del día que nací o de la tarde que la abuela Benetilde me sacó de pila, lo mismo.

DR. – Escucha, Pacífico, yo quisiera creerte, pero no es posible que te acuerdes del día que naciste. Nadie se acuerda del día que nació. Eso son figuraciones.¹⁶⁵

La peculiarità stilistica del discorso di Pacífico contrasta con quella del medico e si pone in termini di aperta “dualità”, la quale, come ha sottolineato Carolyn Richmond, rende il discorso narrativo piacevolmente agile, ma allo stesso tempo complesso: “La refinada técnica empleada por Delibes se disimula a sí misma para dar la falsa impresión de una realidad obvia cuando, en verdad, estamos en presencia de una obra de arte sumamente compleja”.¹⁶⁶ Complesso è, per esempio, il significato che può essere attribuito a certe battute del protagonista; per sottolineare la diversa personalità sua e dello zio Paco, l’unico personaggio presente in famiglia che non appoggia l’idea della guerra, Pacífico asserisce che “el Bisa, el Abue y el Padre, eran zurdos, mientras que yo era diestro, como mi tío Paco”¹⁶⁷, dietro la cui apparente innocenza dell’affermazione si potrebbe pensare a un riferimento di natura politica, certamente opposta rispetto alle simpatie dell’autore.¹⁶⁸ E se singolari, talvolta licenziose, risultano alcune comparazioni ironiche (quando descrive il Bisa, Pacífico sostiene che “tenía arrugas hasta en el culo”¹⁶⁹, mentre quando riferisce che ai compagni di carcere piaceva ascoltare i dettagli della relazione sessuale tra lui e Candi, il protagonista

¹⁶⁵ DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, cit., p. 29. A p. 33 il medico torna ad insistere sullo stesso tema: “¿es cierto lo que me cuentas o lo estás adobando con tu imaginación?”, mentre a p. 161 viene ribadito che “En tu conducta hay hechos que no concuerdan.”.

¹⁶⁶ RICHMOND, *op. cit.*, p. 41. Cfr. anche il lavoro di Maria Grazia Micci Scelfo, in particolare le pp. 532–533, quando sostiene che: “Per quanto riguarda la tecnica narrativa, appare notevole il dominio acquisito dall’autore sul piano dell’espressione, e del contenuto, per mezzo dell’uso non solo denotativo ma anche connotativo delle parole”.

¹⁶⁷ DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, cit., p. 58.

¹⁶⁸ Ricardo Gullón attribuisce anche alla figura dello zio Paco una funzionalità ironica: “No sin gracia este hombre se llama Paco, «el tío Paco». La intención irónica está clara si es, como quiere ser, el de las rebajas, el que quita fierro a la violencia, lima aspereza y (otra ironía) es escuchado y respetado. Su diferencia la aceptan los antagonistas justamente porque lo sienten contrario en todo: el Abue es zurdo, el tío Paco, diestro, y –como recuerda el sobrino– donde uno decía negro, otro decía blanco. (Posibilidad de lectura política: la inferible de la «destreza», y de la mención, casual en apariencia, pues se trata de una frase hecha, de la opción del tío Paco por la blancura)”, GULLÓN, *art.cit.*, p. 84.

¹⁶⁹ DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, cit., p. 36.

sostiene che “Aquello les gustaba más que comer con los dedos”¹⁷⁰; quando, poi, Pacífico descrive il bisnonno, afferma che questi “pesaba como un muerto, que ya es sabido que la edad pesa”¹⁷¹) e alcuni proverbi popolari che il protagonista riporta (“A las manzanas has de aprender a conocerlas por la cara y por el culo, tal que a las personas [...]”¹⁷²), gran parte del confronto dialettico gioca proprio sull’incapacità di comprendere a fondo l’altro, vuoi per evidenti incongruenze fattuali, vuoi per le diverse provenienze culturali dei due personaggi. Pacífico si blocca spesso di fronte alla maniera di esprimersi di Burgueño e incalza con una serie di secchi e ironici richiami: “¿eh?” (p. 103), “Perdone, no le comprendo bien, doctor” (p. 103), “A saber con qué se come eso, doctor” (p. 137).

La figura di Pacífico segue, ancora una volta, le linee distorte e spesso ridicolizzanti proprie della caricatura; è, in sintesi, una contraddizione di natura, evidente nel profilo che ne fa il medico:

Pacífico Pérez, de rasgos fisonómicos nobles, era alto y extremadamente flaco. Debido a su timidez, y tal vez a su enfermedad, caminaba ligeramente encorvado. Esto, unido a las entradas prematuras de su cabello y a las gafas de gruesos cristales que, como buen tímido, trataba de acomodar constantemente agarrándolas por la patilla derecha, le imprimían un aire intelectual que desmentían sus ademanes y, en particular, su tono de voz y sus expresiones, decididamente rurales.¹⁷³

La particolare volubilità intestinale, altra caratteristica di Pacífico, che lo coglie nei momenti di maggiore tensione e che produce, però, spesso esiti brillanti, si unisce alla sua precoce miopia, che i familiari vedono come condizione inibente per il futuro soldato: “¿Visteis en vuestras guerras algún soldado con lentes?”, sentenza il bisnonno, “[...] y el Abue y el Padre, que no, natural, que sólo en la Sanidad y la Intendencia [...]”¹⁷⁴.

Che il giovane non abbia per nulla i connotati del buon militare viene più volte ribadito nel romanzo, sin dalle prime parole che il Bisa spende per il nipote: “[...] este chico no tiene nada entre las piernas”¹⁷⁵; l’ironia situazionale che

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 196.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 94.

¹⁷² *Ivi*, p. 76.

¹⁷³ *Ivi*, p. 12.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 73.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 22.

emerge attorno a questo elemento è tesa a colpire, in realtà, un altro bersaglio importante per Delibes, che è quello della virilità. Già abbiamo accennato al fatto che la componente femminile che fa da riflesso a Pacífico è molto più “mascolina” di quanto non lo sia lui; e il culmine di questa convinzione – sostanzialmente infondata perché l’intensa procedura inquisitiva dei familiari dimostra sempre il contrario –, viene raggiunta nell’episodio in cui il giovane è coinvolto in un assurdo, quanto ironico, collegio giudicante:

P.P. – [...] yo pasé en casa muchas calamidades a cuento de eso.

DR. – ¿Por no gustarte sus guerras?

P.P. – Eso era lo menos, para que me entienda. Lo que llevaban peor es que yo pensase por ver podar los árboles, o me enojase si robaban la miel a las abejas.

DR. – Les parecías afeminado, ¿no es así?

P.P. – ¡Qué afeminado, oiga! Marica, maricón [...].¹⁷⁶

[...]

P.P. – A ver, doctor, el Bisa era el amo de casa, no lo olvide. Que así que dijo, por un ejemplo, de llevarme donde el médico, todo el mundo a callar la boca.

DR. – Al médico, ¿por qué razón al médico?

P.P. – ¡Ande! ¿Y todavía lo pregunta? Pues por lo de la higuera, lo de las abejas y todo lo demás. Que me recuerdo que don Alfaro, conforme nos vio entrar, con toda la sorna, oiga, ¿dónde va el **batallón de los Pérez**? Que en el pueblo teníamos fama, a ver.

DR. – Pero, ¿qué es lo que le dijeron a don Alfaro?

P.P. – Mire usted, de primeras, el Bisa le planteó la cuestión sin miramientos, ¿se da cuenta? O sea, le dijo: Hablando en plata, doctor, ¿cree usted que se puede ser hombre sin nada entre las piernas? Así. Y don Alfaro, a ver, me bajó los pantalones, me tumbó en la mesa, me anduvo mirando y que bien, ¿comprende?, que respecto a ese punto podían dormir tranquilos.¹⁷⁷

Non è però solo Pacífico il prototipo a rovescio del “vero” uomo; lo sono anche, in un certo qual senso, altri componenti della famiglia, paradossalmente proprio il bisnonno, il nonno e il padre, le cui azioni sono spesso dettate da una illogica volontà e le cui fisionomie risultano decisamente buffe. Deformato è il profilo dell’Abue, che, “con la cara plana, bebiendo del porrón y mirando de lado, como los peces”¹⁷⁸, coltiva una bizzarra passione: “era el que coleccionaba culebras. Y no eran disecadas sino vivas, que es otra cosa. [...] de tanto coger truchas y

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 59.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 61. Il neretto è nostro e indica un chiaro esempio di ironia verbale, in cui la parola “batallón” è tesa a risaltare la compattezza ridicola dei tre anziani signori e la loro indole inequivocabilmente militarista.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 21.

culebras, al Abue se le puso cara de pez, ¿sabe?, toda aplastada, con los ojos amarillos a los lados, que ni mirar de frente podía”.¹⁷⁹ Deformata anche la figura del Bise:

P.P. – [...] si le puedo asegurar que en la vida vi una cara tan arrugada, o sea, tan pellejuda, como la del Bisa. Y no le digo cada vez que bañábamos en el pilón, por San Pedro, oiga, o sea, aunque me esté mal el decirlo, tenía arrugas hasta en el culo. Que yo me pienso, doctor, que algunos viejos empiezan a descomponerse en vida, que allá vería la cara del bisa, como sin sangre, talmente del color del cemento, que de no ser por el tajo rojo de la boca, una momia, oiga, como se lo digo. [...]

Para reír o regañar, el Bisa parecía un mozo, que me gustaría que lo viera, oiga. O sea, así, en la parte de abajo de la boca, tenía un diente largo y amarillo, ¿se da cuenta?, uno solo, y de que se arrancaba a reír, le asomaba, el diente, digo, y hacía cuej, cuej, cuej, como las gaviotas reidoras de la Charca. [...] por decirlo todo, el cerebro se le trascordaba y no había cristiano que le entendiera.¹⁸⁰

Il padre di Pacífico fa anch'egli parte di questo “coro jupiterino” – come lo definisce il dottor Burgueño, stigmatizzando evidentemente la grandiosità e l'esagerazione delle loro azioni – ma in maniera meno convinta; combatte la propria guerra e la sua specializzazione è colpire carri armati con le bombe a mano, mentre l'antimilitarista per eccellenza è lo zio Paco, che Pacífico definisce “un poco raro”¹⁸¹, ma che è invece una persona amabile, forse l'unica sinceramente interessata a una seria e civile educazione del ragazzo. Di contro, sarebbero le figure femminili ad avere la meglio in termini di tenacia e forza virile, ma muoiono presto: la nonna Benetilde (ritratta da Delibes in maniera spesso surreale), finisce suicida nel romanzo, ma viene definita dal Bisa come “la única mujer que he conocido con algo entre las piernas”.¹⁸² La madre di Pacífico muore, invece, quando lui è poco più che adolescente e il vuoto lasciato in famiglia dalle due donne scatena grottescamente un'altra “guerra”¹⁸³, capitanata dall'instancabile Bisa, il quale pretende instaurare all'interno delle mura domestiche una sorta di dittatura, militare in apparenza, di genere nella sostanza.

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 40–41.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 36–37.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 68.

¹⁸² *Ivi*, p. 95.

¹⁸³ Dell'assurda fisionomia di questa guerra parla anche la Richmond, quando afferma che: “El tema de la guerra, que evidentemente es central en el libro, está presentado en diferentes planos y con diferentes matices, desde lo crudo hasta lo grotesco. Por ejemplo, «la guerra» que estalló en la casa a raíz de la muerte de la madre de Pacífico es una parodia bufa [...]”, RICHMOND, *op.cit.*, p. 53.

È, per Delibes, un'ulteriore occasione per creare delle sequenze narrative in cui l'ironia situazionale nasconde l'ennesima accusa alla guerra e a ogni forma di sfrontata violenza e sopraffazione:

P.P. – [...] Él decía, nos hemos quedado solos y hay que hacer vida de hombres.

DR. – ¿Y en qué consistía esa vida?

P.P. – Mire, por mayor, en hacer la instrucción por las mañanas en la huerta, ¿entiende? Que conforme amanecía Dios, ya andaba él tocando la diana, y todos a prisa y corriendo a ponernos los cuatro trapos viejos de cuando sus guerras. Que a mí, su casaca azul, me venía holgada, ¿entiende?, la suya de Galdamés, la del Bisa, digo, que siempre fui tirando a fifiriche, se conoce que desde chaval andaba del pecho. [...] Y él, orilla el ruego, dando órdenes y tocando la corneta, oiga, que se ponía morado, que me recuerdo que Padre le decía, la hernia, abuelo, y él, deja la hernia quieta, ¡a la bayoneta! [...] Conque así pasábamos el tiempo, oiga, que yo, a decir verdad, me caía de sueño. Y al cabo de una hora, el Bisa voceaba, ¡rompan filas!, ¿entiende?, que, entonces, el Abue y Padre se iban para casa, pero yo había de sentarme con él en el ruego para la Teórica.

DR. – ¡Qué tipo tan original! [...] ¹⁸⁴

Non ultima, Candi, la ragazza di Pacífico, “con pantalones, el pelo a chico y una bufanda que la colgaba hasta las corvas”¹⁸⁵, un personaggio che fa chiaramente da contrasto alla presunta femminilità del protagonista, anche quando è la sua voce ad essere riprodotta:

P.P. – [...] yo estaba tal que así, sentado orilla del Agatángelo, en la trasera del señor Del, tomándome un vermú tan ricamente, y, en éstas, se me arrima ella, me agarra por un brazo y va y me dice: Llévame a dar un garbeo, tú; estoy de sudor y de música hasta los cojones.

DR. – ¿Dijo cojones, Pacífico? ¿Estás seguro?

[...]

DR. – ¿Significa eso que tenía mal carácter?

P.P. – No señor, que va, que ella era así, o sea, que tenía la boca caliente, no hay más. Que inclusive cuando la daba cariñosa, la misma copla, de cada dos palabras, una por lo menos, un disparate, eso fijo.¹⁸⁶

[...]

P.P. – [...] Ella decía de todo, que hablaba peor que un carretero, se lo digo yo, que me pongo yo a mirar y no hay mala palabra que no se la ocurriera.¹⁸⁷

Il personaggio di Candi, pur nella sua scurrile forma espressiva, diventa portavoce di un'ipotesi di realtà completamente diversa rispetto a quella alla quale è abituato Pacífico; Delibes innalza, anche in queste pagine, la propria difesa nei confronti

¹⁸⁴ DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, cit., pp. 101–102.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 122.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 124.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 130.

della natura e la propria critica al progresso, ma ne propone una versione utopica, per molti aspetti eccessivamente radicale, quasi edenica. “La Candi” – precisa Pacífico – “tenía en el pensamiento armar una comunidad campesina y fundar una escuela [...]. Que la comunidad, por un decir, estaría compuesta por hombres y mujeres jóvenes, pero sin prejuicios, ¿entiende? [...] De forma que cada chavala pudiera estar con todos los hombres y viceversa [...]”.¹⁸⁸ Un’ulteriore minaccia, dunque, all’imbarbarimento dell’universo maschile, che si ridurrebbe, secondo l’elementare ma logica conclusione del protagonista, a subire silenziosamente gli effetti nefasti della più inequivocabile infedeltà: “[...] todo el que tuviera que ver con ella, más pronto o más tarde, terminaría con los cuernos, ¿no? De forma que la comunidad esa, o como se llame, era una fábrica de cabritos [...]”.¹⁸⁹ Ed esilarante è, senza dubbio, anche la sequenza che descrive il primo rapporto sessuale tra i due giovani, in cui a dominare le scene è, naturalmente, sempre la donna:

P.P. – [...] se sacó la blusa por la cabeza, luego se quitó los pantalones, y se quedó en cueros vivos, oiga, lo único, los playeros, que no vea carnes más ricas, prietas y blancas, como las de las reinetas. Que a mí, a ver, la cabeza se me trascordó, lógico, allí le vería, de puntillas entre las ruinas, los brazos en cruz, como si tal cosa, oiga, que va y me dice: así hemos de volver a vivir, Pacífico, como Adán y Eva en el Paraíso, ¡desnúdate!

DR. – ¡Qué fogosidad! ¿Sin más preámbulos?

P.P. – Nada, oiga. Y con todo el imperio, ¿entiende?, que ella las gastaba así. Y de que yo me arimé a una zarza, por vergüenza, a ver, ella, a voces, riendo, ¡un esclavo de las convenciones sociales, putito, eso es lo que tú eres!, ¿se da cuenta?¹⁹⁰

L’ironia di certe situazioni, spesso molto vicine ai confini della comicità e dell’umorismo, presenta un Pacífico inesperto e smaliziato, dall’inizio alla fine del romanzo; mentre per Daniel de *El camino* l’ironia caratterizzava soprattutto i momenti in cui avveniva, in qualche modo, una perdita dell’innocenza, qui, invece, non si verifica nessuna particolare progressione interiore nel personaggio. Il contenuto della propria storia biografica, la densità degli episodi che di volta in volta recupera dal proprio passato, appaiono gradevoli alla vista proprio perché divertenti e inverosimili, ma in realtà sempre profondamente seri. La volontà di

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 131.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 131.

¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 132–133.

correggere un credo assurdo e tutt'altro che benefico per l'umanità come quello condensato nell'ideologia della guerra, entra in gioco attraverso le parole degli "antepasados", che risuonano al lettore inaccettabili e ridicole: "[...] en las guerras, aunque estén mal las comparaciones, el muerto a cuchillo representa más, sobre todo por cosa de la moral, [...]. [...] un muerto a cuchillo puede valer una cruz y un muerto a bala no hace al caso en una guerra, ni se le mira, [...]"¹⁹¹

Un'ideologia che è radicata nell'uomo e che coinvolge anche contesti più intimi, come quello del paese, in cui il contrasto tra le due principali famiglie, gli Humán e gli Otero, riecheggia l'antica rivalità tra le fazioni fiorentine del primo Medioevo; le motivazioni e la prassi di lotta sono però diverse, rese banali dalla semplicistica rappresentazione di una "pedrea" (un lancio di sassi collettivo) che si scatena a causa di una paradossale contesa in merito alla distribuzione delle acque naturali.¹⁹² La voce, dissidente, di Delibes si erge più volte a difesa della linea pacifista: "¿Y no les dijiste nunca a ninguno que a lo mejor no había más guerras?", chiede il medico al proprio paziente, mentre questi risponde, di nuovo, riportando le parole del Bisa, che risuonano come echi evidenti delle più marcata ironia delibiana: "Se lo dije al Bisa, y no quiera saber usted cómo se puso, oiga, que la guerra estaba en nuestros huevos, y que mientras los hombres tuviésemos huevos, y Dios Padre me perdone, pues eso, habría guerras, ya ve qué formas".¹⁹³

Pacífico – che, con la famiglia fa parte degli Humán, che vivono nella parte bassa del paese – è costretto dal Bisa a partecipare al combattimento; la singolare rissa vede spesso come vincitori gli Otero, grazie al vantaggio che a loro proviene dal fatto di trovarsi, topograficamente, in una posizione migliore¹⁹⁴, ma ogni atto di preventivo e pusillanime rifiuto non viene nemmeno contemplato dal capofamiglia. La sequenza che descrive l'incessante lotta con le pietre, in cui spiccano gli inesperti movimenti del protagonista, perviene, alla fine, a un ironico armistizio:

Que yo a su lado, del Agatángelo, digo, pues a ver, hacía lo que podía, ¿entiende?, que la verdad es que nunca me dio por ahí. Pero el Agatángelo, así que me vio desenvolverme, me dijo, ¿tú no tiraste muchos cantos en tu vida, ¿verdad,

¹⁹¹ *Ivi*, p. 50.

¹⁹² *Ivi*, p. 81.

¹⁹³ *Ivi*, p. 55.

¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 86–87.

Pacífico?, que yo, doctor, a ver, es la primera vez que tiro cantos, y él, el Agatángelo, digo, ya se conoce, ¿por qué no me los alargas a mí que aguantaríamos más?

[...] ellos [...] agarraban las piedras más gruesas, ¿comprende?, y las echaban a rodar, que había que andar con ojo, oiga, [...]. Y así las cosas, doctor, era bobería avanzar, o sea, imposible, ¿entiende? Que por aquel del prurito todavía seguimos canteándonos una hora larga, hasta que el Teotista y el Agatángelo se cansaron, sacaron pañuelos blancos y que las paces. Y conforme ellos se iban a firmarlas, las paces, digo, yo agarré la trocha y me bajé para casa.¹⁹⁵

Probabilmente fondati e reali sono i dettagli che l'Abue racconta al nipote ricordando alcuni episodi della guerra carlista, per esempio come quando, in preda alla sete, il comandante del battaglione, Benítez, costringe i propri soldati a raccogliere l'orina di tutti in un unico bidone e, una volta aggiunto un po' di zucchero per potenziarne le qualità nutrizionali, a considerarla come un'ottima fonte per dissetarsi. Una versione totalmente ironica è, invece, quella che il narratore ci fornisce quando riporta il brindisi collettivo che sancisce la conclusione delle ostilità belliche: “Soldados, el general Silvestre viene por nosotros, estamos salvados, ¡viva España!, ¿entiende? Que al decir del Abue, el personal lloraba, oiga, o sea, la tropa. Y otros a dar brincos y vivas, natural, que el sargento Blecua inclusive les hizo brindar con la orina, ¡agárrese!, de la alegría, ¿entiende?”¹⁹⁶

Che la violenza e l'arcana eccitazione per le guerre venga messa sotto accusa da Delibes risulta evidente anche in un altro episodio fortemente comico, in cui a subirne le spese è, questa volta, il cane Krim¹⁹⁷, colpevole di mangiarsi abusivamente, e con reiterata frequenza, le uova del pollaio di casa: “[...] era un caso chusco el de ese animal, que si no se ve no se cree. [...] de que oía el cocorocó de la gallina ya ponía las orejas tiasas [...]. Y cuando creía que nadie le veía, entraba en la cuadra, brincaba al pesebre y comía los huevos cascándoles uno por uno, que hasta mentira parece”.¹⁹⁸ L'imprudente azione della bestiola, la sua recidiva insistenza, producono, a livello narrativo, forse una delle scene più divertenti del romanzo, in cui l'ironia che sottende la ridicola e macabra decisione

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 87–88.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 47.

¹⁹⁷ Il nome, probabilmente, riporta alla figura del condottiero marocchino Abd el-Krim, ma l'autore non fa alcuna dichiarazione in merito.

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 96–97.

di sopprimere l'inafausto saccheggiatore risulta chiaramente una copertura simbolica: all'animale viene applicata, in sostanza, una sanzione normalmente riservata all'uomo e questo produce un evidente risultato ironico. Ne riportiamo interamente la sequenza:

DR. – [...] Pero, dime, ¿cómo fue lo del perro?

P.P. – [...] una mañana, la Corina se llegó al ruego y que no podía con ese perro, que otra vez se había comido los huevos y que había que tomar una determinación. [...] el Abue, imagine, según estaba el horno, la agarró al vuelo, ¿por qué no le fusilamos?, preguntó, y Padre, de seguida, yo estoy a la orden, dijo. Y de esta manera, tan a lo bobo, como suele decirse, sentenciamos el animal.

DR. – ¿Y le fusilasteis pronto?

P.P. – Esa madrugada, ya ve, que no había día más cerca.

DR. – ¿Cómo hicisteis?

P.P. – [...] el Bisa, el Abue y Padre se aviaron con las ropas de cuando sus guerras, con medallas y todo, ¿entiende? [...] Y conforme llegamos al camposanto, el Abue dijo que amarrara al perro a la cancela, y allí vería al animalito, gañía como un alma en pena, oiga, qué será el instinto. [...]

P.P. – [...] Y el Bisa, entonces, «¡vivo!», que yo, «disparen», y el Bisa, «venga», que yo, a ver, «¡fuego!», que cerré los ojos y me tapé los oídos, pero con eso y con todo, oiga, menudo estampido.

[...]

P.P. – [...] el Bisa [...] me dio la escopeta y ¡pégale el tiro de gracia, anda!, que yo, ¿yo?, y el Bisa, tú, a ver, te corresponde, que yo temblaba como una hoja, oiga, y el Abue, sé hombre, y Padre, tumbale de una condenada vez, me achuchaban [...]. [...] así que, agarré la escopeta, se la fijé al Krim en el pecho, cerré los ojos y disparé, los dos caños a un tiempo, ¿comprende?, que el culatazo fue tan grandísimo que me sentó en las lajas, como lo oye, y ellos, ¡bien, Pacífico!, ¡ya eres un hombre!¹⁹⁹

Non meno esilarante è la storia che Pacífico racconta relativamente al suicidio del cinghiale: “[...] ¿De veras se suicidó el jabalí?”, gli chiede il dottor Burgueño; “Ande, cómo se lo diría yo, que no fuimos ni tres los que lo vimos. [...] ni gruñidos ni nada, lo único ¡plaf!, al estrellarse el animal contra el cemento, ¿comprende? Que allí vería cómo nos puso a todos de sangre y de mierda”.²⁰⁰ L'ironia sta nell'aver attribuito a un animale la volontà di togliersi la vita (anche la modalità con cui lo fa è senza dubbio inconsueta), e solo perché non è in grado di sopportare un passeggero mal di denti, altra prerogativa decisamente fuori dal comune; non solo, ma il cinghiale si butta dal Crestón proprio la vigilia di un altro suicidio, quello della nonna Benetilde, evento che convince Pacífico “que el

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 104–106.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 63.

suicidio era por lo demás contagioso”.²⁰¹ E nonostante il medico insista nel pretendere dal paziente una certa coerenza e verosimilitudine nel riportare i fatti del proprio passato, tutto l’episodio relativo alla morte della donna è intriso di grande ironia. Ironica la lettera che Benetilde lascia per i propri familiari, quando precisa che “Os escribo estas cuatro letras para deciros que me cuelgo de la olma de la Torce porque sois malos. Y me cuelgo por los pies porque por el pescuezo me da miedo el ahogarme”²⁰²; ironico, perfino, il momento in cui viene ritrovato il cadavere: “[...] de la abuela Benetilde no quedaba más que el esqueleto y unos pocos pelos, ¿entiende? Y no vea el hedor, oiga, atufaba. [...] llevaba razón Flores [...] cuando decía que la mujer tenía peor pudrir que el hombre”.²⁰³

La tendenza a raccontare la realtà attraverso la lente dell’ironia è senza dubbio prevalente nella prima parte del romanzo; nei capitoli successivi, Delibes ci presenta alcuni brevi frangenti di una certa leggerezza espressiva, legati soprattutto al momento dell’incarcerazione di Pacífico, che egli vive con assoluta indifferenza; per lui la prigione è la libertà, perché il male, paradossalmente, risiede all’infuori delle cinta carcerarie; ironica, poi, è la scelta del protagonista di non esplicitare le proprie stravaganti peripezie esistenziali, la propria eccentrica filosofia di vita, proprio quando queste risuonerebbero alle orecchie dell’avvocato e del giudice – coinvolti nella definizione del verdetto di colpevolezza – come delle ragionevoli attenuanti. E, in effetti, la visita psichiatrica che gli viene prescritta conferma che Pacífico non è matto e che pertanto la sospensione del giudizio risulta infondata.

Il lettore, a questo punto, è di nuovo l’unico vero giudice.²⁰⁴ Anche di fronte alle insistenze del dottor Burgueño, che vorrebbe scagionare il proprio paziente dall’indebita accusa di omicidio, Pacífico ribadisce che è corretto credere alla propria versione dei fatti: “¿También se va a salir usted ahora con lo de que

²⁰¹ *Ivi*, p. 92.

²⁰² *Ivi*, p. 94.

²⁰³ *Ivi*, p. 95.

²⁰⁴ Anche Carolyn Richmond riconosce che il romanzo è da considerarsi come un’opera aperta poiché ciò che prevale nel testo è la presenza di costanti “dualidades”: “entre lo específico y lo inconcreto”, “lo proyectado [...] y lo que realmente pasó”, “lo histórico y lo eterno”, “el psicológico y el legal”, il “campo” e la “ciudad”, “la violencia frente a la paz”, “el problema del bien y del mal”, ambiti oppositivi che richiedono un lavoro di interpretazione continuo e mai definitivo (RICHMOND, *op. cit.*, p. 11). A p. 45 l’autrice ribadisce, infatti, che “el papel del destinatario ha de ser activo, pues necesita interpretar los datos ya previamente seleccionados para tratar de establecer críticamente qué es la verdad”.

estoy chalado? Pues no estoy chalado, para que lo sepa”.²⁰⁵ La verità delle storie raccontate da Pacífico sta dietro le apparenze, nei meandri di una coscienza che a prima vista può sembrare alterata, falsamente combattuta, esageratamente fittizia; ma la stravaganza della voce del protagonista, le sue singolari testimonianze e le loro ironiche letture, rivendicano, comunque, la libertà di potersi manifestare. Pacífico vuole poter dire, anche attraverso le forme dell’allusività ironica e dell’anarchia linguistica, la propria verità, fuori dalle altrui costrizioni e indifferente a qualsiasi ideologia²⁰⁶: “Antes de marcharte” – insiste Burgueño – “yo quisiera hacerte una última pregunta, ¿te importa?”; “De qué, no señor”, gli risponde Pacífico. “¿Qué puedo hacer yo por ti en esta difícil situación que me has colocado?”. E il giovane conclude: “Tenerse quieto, oiga. O sea, que me deje tranquilo, ¿entiende? Se lo agradezco igual”.²⁰⁷

VI.2.5 *El disputado voto del señor Cayo* (1978)

Scrive Indro Montanelli: “L’umorismo è un frutto tipico e costante dei regimi dittatoriali perché, siccome si esercita sul piano caricaturale, rappresenta l’unica forma di critica ch’essi possono accettare: finché si ride, non si cospira [...]”.²⁰⁸ Miguel Delibes ha certamente optato per questa soluzione durante gli anni della dittatura e, come abbiamo visto, le sue opposizioni non hanno mai assunto la forma dell’intervento aperto e diretto; non avrebbe funzionato una militanza attiva e dichiarata, perché l’avrebbero messa a tacere, mentre ai lettori non sarebbe giunta nemmeno l’elusiva traccia del suo dissenso.

Quando muore Franco, nel 1975, si apre una grande parentesi per il Paese e si comincia a parlare di democrazia: ma il contesto politico e sociale mostra una Spagna non del tutto preparata ad affrontare il decisivo cambio di rotta, contesto che Delibes descrive chiaramente nel romanzo, *El disputado voto del señor Cayo*, pubblicato nel 1978.²⁰⁹ Le campagne che precedono le elezioni del 1977

²⁰⁵ DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, cit., p. 272.

²⁰⁶ Sempre Richmond ci conferma che: “[...] Delibes nunca nos lo dice claramente, evitando así cualquier planteamiento político del problema.”, RICHMOND, *op.cit.*, p. 70.

²⁰⁷ DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, cit., p. 273.

²⁰⁸ Indro MONTANELLI, *Le stanze. Dialoghi con gli italiani*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 184.

²⁰⁹ Relativamente alla bibliografia critica, segnaliamo in particolare i seguenti lavori: José Luis GIMÉNEZ-FRONTÍN, *La auténtica disputa en torno al señor Cayo*, *Introducción* a Miguel Delibes,

costituiscono il nuovo ambito di indagine scelto dallo scrittore e lo mettono di fronte, ancora una volta, alla possibilità che la critica accolga in maniera dubbiosa ed equivoca la sua operazione: “Tengo la impresión” – dice Delibes al proprio editore Vergés, parlando de *El disputado voto* – “de que armará algún ruido”²¹⁰, mentre a César Alonso de los Ríos confessa che il romanzo “salió muy cerca de las elecciones de 1979 y por eso provocó muchos comentarios políticos ... Artículos que especulaban con el voto del señor Cayo, que a quién votaría el señor Cayo. Y los de la derecha se permitían decir que a la UCD y los de izquierdas que al PCE. Cada uno arrimaba el ascua a su sardina”.²¹¹

La storia prende avvio dagli ambienti concitati e caotici di una città di provincia, in cui si sta lavorando per presentare la candidatura al Parlamento del proprio rappresentante, Víctor Velasco. L’attività di propaganda deve però spingersi oltre i confini cittadini e tentare di conquistare anche il voto di coloro che abitano nelle più sperdute campagne della Castiglia; Víctor parte, dunque, accompagnato da Rafa e Laly, due giovani collaboratori, e si presta a visitare i paesini di Refico, Martos, Quintanabad e Cureña. In quest’ultimo avviene l’incontro decisivo: il signor Cayo, assieme alla moglie (a cui Delibes attribuisce un mutismo certamente simbolico) e al vicino di casa, con il quale fra l’altro non è in buoni rapporti, è uno dei pochi che ha deciso di non scegliere la via dell’emigrazione verso Bilbao e di restare a vivere in questa dimensione desolata, ma autentica. Víctor ne rimane folgorato: segue con curiosità crescente i movimenti armonici e capaci di Cayo, che si dimostra indifferente al proselitismo di questi ospiti inattesi; viene ammaliato dalle sue conoscenze, dal suo elementare sapere, a confronto del quale la propria fisionomia di uomo politico svanisce e si riduce a un cumulo di falsità retoriche. Alla fine del romanzo non è la politica a vincere, nonostante rappresenti, ora, una possibile strada per la democrazia; l’attività di propaganda conduce, ironicamente, a esiti del tutto contrari alle

El disputado voto del señor Cayo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995, pp. 11–19; Juan María MARÍN MARTÍNEZ, *Técnicas de composición y de relato en ‘El disputado voto del señor Cayo’*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 379, 1982, pp. 211–217; Sheryl Lynn POSTMAN, *El dominio del orbe de Caína en la contemporaneidad de ‘El disputado voto del señor Cayo’ de Miguel Delibes*, in “Castilla”, 28–29, 2003–2004, pp. 219–240; Gonzalo SOBEJANO, *Prólogo a Miguel Delibes, El disputado voto del señor Cayo: Las ratas, El tesoro, El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino, 2001, Col. Mis libros preferidos, III, pp. 9–25.

²¹⁰ DELIBES, VERGÉS, *op. cit.*, p. 441.

²¹¹ ALONSO DE LOS RÍOS, *Soy un hombre de fidelidades*, cit., p. 197.

aspettative e alla norma, poiché è Cayo (un uomo qualsiasi, in fin dei conti, la cui anonimità formale è oltre modo rivelatrice) a convincere il deputato che in questa intatta realtà secolare un partito vale l'altro, e che di fronte alla ingannevole prospettiva del progresso conviene mantenersi, invece, nella propria integrale e rassicurante autonomia.

Delibes ricorre anche qui all'ironia e all'umorismo, che vengono utilizzati soprattutto come struttura formale del racconto, come una sorta di "condimento" – richiamandoci sempre a Montanelli²¹² – di una storia che ruota attorno alla solenne figura del señor Cayo. Lo stesso autore sottolinea che: "En ese libro lo que sí hay es una cierta ironía sobre las campañas electorales, que a mí me dan un poco de risa y de tristeza, pues se promete el oro y el moro con mucha frivolidad y lo que se busca, en realidad, es el escaño y una colocación para toda la vida".²¹³

Che tipologie dell'ironia sono dunque presenti in questo romanzo? A prevalere, senza dubbio, è l'ironia verbale, già in parte rilevata in un paio di studi dedicati soprattutto alle specificità linguistiche proprie di questo testo. García Velasco sottolinea l'abilità dell'autore nel proporre tanto "el habla coloquial de la ciudad" quanto "el habla precisa y de variado vocabulario del medio rural menos contaminado por el «progreso»"²¹⁴, ed evidenzia come questo gioco dialogico produca, a livello narrativo, frequenti casi di equivocità linguistica: "La ambigüedad se pone de manifiesto en numerosas ocasiones"²¹⁵, occasioni che naturalmente cercheremo di analizzare in seguito. Ana Flores Ramírez, di contro, sottolinea che l'ironia è presente soprattutto nel profilo comunicativo di Rafa, in cui, a nostro avviso, prevalgono invece soprattutto i toni amari e taglienti del sarcasmo: "[...] en el discurso de Rafa destaca un uso frecuente de la ironía mediante la cual sus afirmaciones cobran un significado contrario a lo que dice realmente".²¹⁶ L'argomentare di questo giovane personaggio, che il narratore

²¹² Montanelli sostiene che in democrazia le forme dell'espressione satirica e caricaturale assumono un'altra funzione: "Dell'umorismo si può fare, e si fa, un condimento; ma non la bistecca, come ai tempi della dittatura", in MONTANELLI, *op.cit.*, p. 185.

²¹³ GOÑI, *op. cit.*, pp. 56–57.

²¹⁴ Antonio GARCÍA VELASCO, 'El disputado voto del señor Cayo': *técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad*, in Cuevas García, Cristóbal (ed.), Miguel Delibes, *El escritor, la obra y el lector*, cit., p. 253.

²¹⁵ *Ivi*, p. 253.

²¹⁶ Ana FLORES RAMÍREZ, *Registros lingüísticos e intención comunicativa en 'El disputado voto del señor Cayo' de Miguel Delibes*, in *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la*

descrive come un “chaval simpático y charlatán, un poco ligero pero majo”²¹⁷, si tiene costantemente su un livello di generica provocazione e di evidente ambiguità: Rafa è talmente ignaro della realtà rurale che, al vedere gli spazi coltivati a maggese, non ne riconosce l’utilità della destinazione e sarcasticamente commenta: “Y eso, machos, ¿por qué no lo siembran? ¿Es que en España sobra trigo?”²¹⁸ Nemmeno l’incantevole conformazione del paesaggio, che Delibes descrive in maniera sempre esemplare, scalfiscono il suo tono ininterrottamente arrogante; Rafa si appella di frequente alle forme della litote e dell’iperbole, forme che, in effetti, come ci conferma Haverkate, sono alcuni degli strumenti tipici dell’ironista:

La insinceridad transparente inherente a la litote y la hipérbole se manifiesta por un contenido proposicional que no expresa una discrepancia con respecto al mundo real, sino que describe ese mundo desproporcionando sus dimensiones. [...] el efecto retórico de la litote se produce reduciendo las proporciones de la realidad extralingüística, mientras que el de la hipérbole se produce engrandeciendo esas proporciones.²¹⁹

Nella prospettiva di Rafa, dunque, Cayo “será una casta y todo lo que tú quieras” – ammette riconoscendo alcune delle considerazioni di Víctor – “pero no es un Einstein”²²⁰ (litote e antonomasia insieme, che hanno spesso valore ironico); quando giudica l’ambiente circostante, deserto e abbandonato, Rafa commenta al suo capo: “Por aquí no pasa un alma desde el treinta y seis”²²¹, mentre esordisce con un “¡Joder! El Cañón del Colorado”²²², osservando un costone a cui giungono dopo una serie di tornanti. La fantasia di Laly, che interpreta quello stesso scenario in maniera decisamente più romantica, non viene per nulla compresa da Rafa, che si appella di nuovo all’esagerazione linguistica: “Laly apuntó a una piedra enhiesta, exenta, entre el bosque apretado de robles: –¿Te fijas? Las rocas hacen figuras raras. ¡Mira ésa! Parece una Virgen con el Niño. Rafa rió: –Y

Lengua Española, Valencia, 31 gennaio - 4 febbraio 2000, a cura di María Teresa Echenique Elizondo, Juan P. Sánchez Méndez, Madrid, Gredos, 2002, p. 1181.

²¹⁷ Miguel DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo: Las ratas, El tesoro, El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino, 2001, Col. Mis libros preferidos, p. 338.

²¹⁸ *Ivi*, p. 346.

²¹⁹ Henk HAVERKATE, *La ironía verbal: análisis pragmalingüístico*, in “Revista Española de Lingüística”, 15, 2, 1985, p. 382.

²²⁰ DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo*, cit., p. 441.

²²¹ *Ivi*, p. 369.

²²² *Ivi*, p. 369.

detrás, San José con la borriquilla. ¡No te jode! Os pierde la imaginación”.²²³ I commenti di Rafa non solo vogliono far intendere il contrario, ma rivelano una certa insofferenza nei confronti dell’ambiente rurale e sintetizzano un atteggiamento politico di inequivocabile distanza; le redini della nazione vengono gestite esclusivamente da Madrid e interessano soprattutto i grandi centri urbani, mentre lo sguardo nei confronti delle realtà periferiche rimane distaccato e superficiale. E di questo Delibes ha chiara coscienza, come sottolinea chiaramente, nella biografia dedicata all’autore, anche Ramón Buckley: “La democracia llegaba a tiempo para dar nueva vida a centros urbanos como su ciudad de Valladolid, pero demasiado tarde para salvar aquellos pueblos en trance de desaparición”.²²⁴ La strategia adottata da Delibes è stata quella di mettere a nudo la periferia castigliana attraverso le parole di un giovane che non prova alcun sentimento di appartenenza a quei luoghi: “Alucinante, macho, pero si un día me pierdo no me busques aquí. Esto está bien para la ovejas”.²²⁵ Ciò che il lettore percepisce dietro il suo incessante sarcasmo è il disinteresse, anche emotivo, da parte della classe politica nei confronti del mondo di Cayo; le campagne elettorali lo svelano chiaramente e ciò giustifica la rivisitazione parodica proposta dal nostro autore, che più volte ribadisce quanto, in realtà, a nessuno importi del singolo cittadino, mentre ad avere senso e valore è solo la pura concretezza del suo voto: “A estos paletos con decirles que les vas a subir las pensiones y doblarles el precio del trigo, te los metes en el bolsillo”²²⁶; “A Dani le importan tres cojones los vecinos, ya lo sabes, él lo que quiere es poner en el mapa la última chincheta y punto”.²²⁷

Cayo è uomo semplice, ma intelligente, e impara presto la lezione, tant’è che se inizialmente oppone alle provocazioni di Rafa un cauto silenzio e una rassegnata indifferenza, poi risponde a tono e ricorre anche lui all’arma ironica, come viene suggerito dallo stesso narratore: “Cayo [...] hablaba ahora fluida, ininterrumpidamente, como si le hubieran dado cuerda [...]”²²⁸; quando il giovane

²²³ *Ivi*, p. 369.

²²⁴ BUCKLEY, *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*, cit., p. 223.

²²⁵ DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo*, cit., p. 370.

²²⁶ *Ivi*, p. 351.

²²⁷ *Ivi*, p. 392.

²²⁸ *Ivi*, p. 410.

lo incalza e insinua che “aquí todo dios llega a viejo”, Cayo ribatte che “Otra cosa no [...] pero sano sí es esto”²²⁹; maggiormente incisiva è la risposta che gli riserva qualche pagina dopo, quando Rafa lo sfida nuovamente dicendogli: “¡Joder! [...] ¿Se comían ustedes las lombrices?”, e Cayo ribatte: “¡Toó, natural! Ya sabe usted lo que dicen: No hay peor cuña que la de la misma madera”.²³⁰ L’ironia di Cayo diventa una forma di difesa, di fronte alle istigazioni altrui e di fronte alle minacce della modernità; ciò che è interessante osservare è il fatto che Delibes attribuisca i caratteri di un’ironia verbale acuta e fine proprio a chi non avrebbe, teoricamente, gli strumenti culturali per saperla gestire in maniera così adeguata.²³¹ Cayo è, invece, tra i due, quello che colpisce realmente il proprio bersaglio, che ne evidenzia tutti i limiti e che, così facendo, ne corregge le più fastidiose anomalie. Quando, invece, le parole di Cayo non bastano, è l’ironia situazionale a entrare in gioco, castigando simbolicamente l’avventata superbia linguistica di Rafa:

–A esta casa venía cada verano el doctor Sanz Cagiga, que era hijo de Cureña.
 –Muy conocido en su casa a las horas de comer –dijo Rafa.
 –¡Toó! –saltó el señor Cayo ofendido–. ¿Es que nunca oyeron mentar al doctor Cagiga? Hasta de Palacio lo llamaron una vez para atender al rey.
 –¡Joder, un tío virguero! –dijo Rafa. Propinó unos golpecitos amistosos en el hombro al señor Cayo y añadió con miserativamente–: Que nos está usted hablando de la época del Diluvio, señor Cayo, hágase cuenta, que se nos ha quedado usted un poquito kitsch.
 Al concluir Rafa puso los brazos en cruz, como si fueran alas, y trató de salvar un pequeño fangal saltando de piedra en piedra, pero resbaló y se precipitó contra una gran mata de ortigas. Arrugó su rostro infantil y agitó repetidamente su mano lastimada:
 –¡Joder, me ortigué!²³²

Rafa, in definitiva, proprio perché portavoce di un società che Delibes disapprova e attacca, perde progressivamente di credibilità all’interno del romanzo; la sua insolenza non ha vie di scampo e viene continuamente messa in ridicolo, soprattutto in rapporto a quelle che sono le sagaci virtù di Cayo.

L’imponenza di questa figura destabilizza in maniera definitiva anche le poche certezze che sostengono la personalità del leader, Víctor, che non appare

²²⁹ *Ivi*, p. 389.

²³⁰ *Ivi*, p. 406.

²³¹ Cfr. la correlazione tra ironia e intelligenza a cui si fa accenno nel cap. I, p. 48, del presente lavoro.

²³² DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo*, cit., p. 407.

mai del tutto convinto della propria missione. Nel capitolo IX del romanzo la delegazione lascia il paesino di Cureña e fa tappa a Quintanabad; è nell'ambiente anonimo e desolato di una locanda, quando i due politici cedono all'ebbrezza di un cognac, lo scenario in cui avviene la progressiva, simbolica capitolazione del mondo politico; Víctor ammette che alla cultura deve essere attribuito un significato più ampio, che è in Cayo, nella dimensione rappresentata da Cayo, la vera essenza del sapere perché, questa sí, è strettamente legata alla vita. Rafa abbassa le armi e con Víctor perde il controllo della situazione, e proprio quando ci avviciniamo alla conclusione della storia, che dovrebbe teoricamente risolvere l'enigma sul "disputado voto", Delibes ci propone uno scioglimento diverso, in cui le note malinconiche e accorate di un inno antifranchista²³³ risuonano, ironiche, come la melodia di un epilogo triste e disilluso: "Son como muertos vivos, coño, ¿te das cuenta?", sentenza Rafa riferendosi agli abitanti del luogo; "Víctor apuró el vaso, lo levantó vacío y dijo en tono grandilocuente: –Yo vengo a hablar por vuestras bocas muertas. Rafa exultó: –Eso –voceó–: Neruda. ¡No nos moverán!"²³⁴ E spetta a Laly il ruolo di riprenderli nelle loro debolezze: "¿eres tú" – rivolgendosi a Víctor – "el tipo que pretende representar a la provincia dentro de dos semanas? ¡Un diputado de libro! ¿Por qué no tratas de guardar las formas al menos por el Partido?"²³⁵ Ma la più disarmante ironia emerge quando la loro inquieta eccitazione scompare e Víctor riconosce, con un gioco di parole, l'assurdità della propria impresa, che ha preteso solo di "redimere il redentore", quando in realtà non esiste alcuna forza opprimente che gravi sulla esistenza di Cayo: "Pasa –dijo Víctor con una expresión extrañadamente reflexiva– que hemos ido a redimir al redentor. Rafa estalló en una risotada estruendosa: –¡Eso –dijo–: Hemos ido a redimir al redentor –y, sin cesar de reír, como obedeciendo a una exigencia imperiosa, ladeó ligeramente el cuerpo y se puso a orinar".²³⁶

La prosaicità di alcune immagini narrative risponde sempre alla medesima intenzionalità ironica del racconto, a cui spesso si accompagna un uso altrettanto

²³³ Si tratta della canzone *No, no, no nos moverán*, che rappresentò, tra gli anni Sessanta e Settanta, una sorta di inno contro il regime franchista.

²³⁴ DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo*, cit., p. 443.

²³⁵ *Ivi*, p. 444.

²³⁶ *Ivi*, p. 445.

triviale del linguaggio²³⁷, paradossalmente gestito non dalla componente sociale meno istruita (vale a dire Cayo), quanto piuttosto dalla controparte urbana, la quale sciorina, con assoluta spontaneità, una lunga serie di “joder”, “coño”, “ostras” o “cojones”, come sintesi, certamente ridicola, della propria forza e del proprio discutibile valore. Oltre alla forma dell’iperbole, spesso presente nella struttura linguistica del romanzo, come abbiamo visto, sono da evidenziare anche alcune locuzioni che Delibes inserisce, sfumando la loro fisionomia semantica attraverso lo strumento dell’ironia; nella maggior parte di queste espressioni predomina la volontà di far capire al lettore esattamente il contrario di ciò che viene detto, come risulta evidente dagli esempi che proponiamo di seguito: “Son ustedes dos y no se hablan, ¡pues sí que están divertidos!”²³⁸, ironizza Rafa, riferendosi alla difficile convivenza tra Cayo e il suo unico vicino di casa; “¡Joder, en Refico, a un paso!”, se ne esce sempre Rafa, alludendo alla considerevole distanza che separa Cayo dal luogo in cui si trova il proprio medico.²³⁹ Quando, a racconto quasi concluso, ritorniamo nell’ufficio di Dani – il capo sezione del Partito – questi, di fronte agli sguardi attoniti e sperduti di Víctor e degli altri compagni di lavoro, ritornati alticci e sconfitti dalla propria missione propagandistica, seccamente postilla: “Un espectáculo edificante”.²⁴⁰ Eloquentemente, senza dubbio, è la metafora che viene più volte ripetuta nel romanzo, per riferirsi all’artefatta postura assunta dal personaggio politico quando è in procinto di parlare al proprio pubblico di elettori, e che viene attribuita principalmente all’ardore femminista che anima la giovane accompagnatrice: “A Laly le había nacido en la frente **la vena del mitín**, una leve protuberancia azulada que denotaba un ardoroso apasionamiento”.²⁴¹

Molte sono le comparazioni, in cui è palese la declinazione ironica e dove è possibile che gli enunciati alludano ad altre significazioni oltre a quelle

²³⁷ La sfumatura ironica di gran parte dei volgarismi presenti nel testo si annulla, per esempio, nella traduzione italiana del romanzo, in cui Giuliano Soria opta per una normalizzazione del linguaggio, come precisa nel suo studio Giovanni Brandimonte: “[...] el traductor opta por no transferir el registro vulgar, haciendo de filtro, eliminando la casi totalidad de palabras malsonantes y actuando de implacable censor. [...] el resultado es un excesivo refinamiento [...]”, in Giovanni BRANDIMONTE, *Breve estudio contrastivo fraseológico y paremiológico: ‘El disputado voto del señor Cayo’ y su versión italiana*, in “Paremia”, 20, 2011, p. 79.

²³⁸ DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo*, cit., p. 409.

²³⁹ Cfr. FLORES RAMÍREZ, *art. cit.*, p. 1181.

²⁴⁰ DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo*, cit., p. 453.

²⁴¹ *Ivi*, p. 397 (il neretto è nostro). Cfr. anche p. 444.

formalmente visibili: quando Delibes descrive la fisionomia del Sindaco di Refico, sottolinea che “El alcalde tenía el pelo engomado, los cabellos partidos al medio por una raya y unos ademanes ceremoniosos, como de jesuita preconiliar”²⁴², in cui i tratti fisionomici conducono sempre a specifiche peculiarità caratteriali, ma anche a possibili inclinazioni ideologiche. Indicativa è, invece, l’operazione che l’autore compie contrapponendo i gusti musicali di Víctor a quelli dei due giovani, sottolineando che “Víctor está como out, sigue en la zarzuela y la zarzuela no encaja con nosotros”; quando lo stesso Víctor reagisce alla provocazione e chiede a Laly: “¿Crees de veras que cada opción política tiene su música?”, questa gli risponde: “[...] tú me dirás cómo casar el género chico con una alternativa progresista”²⁴³, in cui l’insanabile contrapposizione si spinge oltre e richiama, indirettamente, l’inconciliabilità tra “vecchio” e “nuovo”, tra “tradizione” e “modernità”. Non ultimo, il raffronto che viene istituito tra il cuculo, che Cayo definisce come un uccello dominatore e un “pájaro de mala ralea”, e alcune “razze” umane, accomunate dalla medesima disposizione al comando e alla sottomissione altrui; Víctor chiede, a un certo punto, al vecchio: “–Y ¿por qué es pájaro de mala ralea el cuclillo? Las pupilas del señor Cayo se avivaron: –¿Ése? Ése pone los huevos en nido ajeno, donde los pájaros más chicos que él, para que le saquen los pollos adelante. Víctor rió: –Como algunos hombres. –Eso. –Los amos y los jefes. –Eso.”, conclude Cayo.²⁴⁴

C’è posto, nel romanzo, anche per una barzelletta, con la quale Delibes chiude il capitolo III, e che non solo ha come sfondo, coerentemente con il tema del libro, l’ambiente politico, ma ripropone, in una veste del tutto arguta, l’insistita volontà dei partiti di accaparrarsi i voti della nazione, anche di quelle minoranze etniche che non necessitano, nella propria esistenza collettiva, nella propria quotidianità, di un raggruppamento che li rappresenti:

Van los del Pecé a las chabolas de Almedina y preguntan por el jefe de los gitanos. ¿El jefe, el jefe? Todo dios buscando al jefe. Al fin, aparece el jefe y uno del Pecé empieza con la de siempre, que el Partido va a redimirles, que el Pecé es el Partido de los marginados y que si tal y que si cual. A todo esto, el jefe de los gitanos no le quita ojo a la hoz y el martillo de la bandera. Y el del Pecé, dale, que es una

²⁴² *Ivi*, p. 359.

²⁴³ *Ivi*, p. 345.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 414.

injusticia más de la sociedad capitalista, joder, y que la solución está en que se afilien todos al Partido. Cuando acaba, el jefe de los gitanos les dice que bien, que está muy bien, pero que con esto de la democracia él no puede tomar una determinación sin consultar a la tribu y que, si no le molesta, vuelvan al día siguiente. Los del Pecé se van jodidos, pero vuelven a la mañana siguiente y preguntan por el jefe. ¿El jefe, el jefe? Todo dios a buscar por el jefe. Al fin sale el jefe y se queda mirando la hoz y el martillo todo el tiempo. «Bueno –le dice el del Pecé–, supongo que ya os habréis decidido, camaradas.» «Pues sí señor –contesta el jefe de los gitanos–: Hemos determinado por unanimidad afiliarnos al Partido.» Al del Pecé, joder, se le hace la boca agua. «Dile a tu pueblo, camarada, que agradecemos su confianza y ...» En éstas, el jefe de los gitanos levanta una mano: «Un momento, tú. Todos estamos de acuerdo en afiliarnos al Partido, pero con una condición». El del Pecé sonríe y pregunta en tono conciliador: «¿Qué es ello?». Entonces, el jefe de los gitanos se adelanta, apunta con un dedo a la hoz y el martillo y dice muy serio: «Que quitéis la herramienta de la bandera».²⁴⁵

L'ironia situazionale agisce, invece, a livello più sporadico; Delibes inserisce alcune sequenze che hanno più il sapore di pause umoristiche, mirate a rilassare quella tensione che, anche se non è mai particolarmente marcata, si crea nel confronto tra i politici e Cayo. Scena divertente è quando l'anziano signore racconta dell'amico Paulino, il quale voleva fingersi stregone convincendo tutti che avrebbe indovinato il giorno della propria morte; lanciando una scommessa tra i compaesani, organizza dunque grottescamente il proprio suicidio e riesce a farsi pagare le spese del funerale da Bernando, il quale aveva sostenuto l'assurdità della predizione. Dietro l'esilarante resoconto che ne fa Cayo si nasconde, però, l'ennesima triste verità: il gesto paradossale di Paulino, che si congeda dal proprio paese con un ironico ««Que lo paséis bien»»²⁴⁶, si chiude con il riferimento alla vera causa che giustifica una determinazione in apparenza così assurda: «A la Casi, la hija del Paulino, la despatarró un enfermero del hospital, cuando la guerra. La dejó colgada con una barriga y el hombre no lo olvidó nunca».²⁴⁷

Nei romanzi che abbiamo finora analizzato è quasi sempre emersa la tendenza, da parte di Delibes, a mettere in ridicolo alcuni personaggi facendo di loro mirabili caricature; a livello descrittivo, ne *El disputado voto* prevalgono gli scenari paesaggistici, mentre i dettagli sulla fisionomia umana di Víctor, Rafa e Laly, per esempio, sono abbastanza esigui, e comunque sempre finalizzati a minimizzare i loro profili. Rafa è costretto, a un certo punto del racconto, a

²⁴⁵ *Ivi*, pp. 356–357.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 413.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 414.

spogliarsi perché durante l'escursione per il paese un temporale coglie all'improvviso Cayo e i suoi ospiti; il contrasto tra il corpo massiccio e ben scolpito di Víctor mette in evidenza l'esile gracilità di Rafa, che subito ci tiene a precisare: "Pues lo que tengo más desarrollado no se me ve".²⁴⁸ È l'ennesimo paradosso ironico, perché i commenti maschilisti più sgradevoli e accesi, spesso rivolti all'unica donna presente nel romanzo, Laly – e per giunta anche convinta femminista – escono proprio dalla sua bocca, da un Rafa che diventa l'eco sarcastico di un altro *cliché* nazionale che è quello del "macho ibérico": "¡Es alucinante!" – incalza Rafa riferendosi a Laly – "Una chica como tú, licenciada en Exactas. Eres una virguera, escandalizas al personal"²⁴⁹; o ancora: "–Laly me está resultando una mujer de su casa"; "–No seas quedón, tú", ribatte la donna; "–Hablo en serio. Tú estás construida para el matrimonio. A mí, en cambio, el matrimonio me da por el culo. Ésa es una piedra en la que nunca tropezaré"²⁵⁰; ancora più sprezzante è, infine, il commento che Rafa rivolge a Laly, suggerendole di affrontare il tema delle rivendicazioni femminili con la moglie di Cayo, che però è muta: "Laly, amor, ¿por qué no le hablas a la muda de la emancipación de la mujer?"²⁵¹ E, in effetti, quando viene affrontata seriamente la questione delle richieste portate avanti dal movimento femminista, Laly, già disillusa, commenta a Víctor: "Desengañate [...] el planteamiento social del problema es machista. La batalla, sobre el papel, está tirada, no ofrece dudas. O sea, la cuestión estriba en cambiar la mentalidad de una sociedad patriarcal [...]".²⁵²

Delibes non si risparmia nemmeno un accenno a Francisco Franco: il giorno della sua morte assume la flessione del pettegolezzo provinciale, di un avvenimento così marginale per Cayo che non è accompagnato dalla consapevolezza che la scomparsa del dittatore dalla scena politica del Paese preannuncia gli albori di un grande cambiamento. Cayo non è un seguace della modernità: non ha la televisione in casa, non ascolta la radio e la sua unica fonte di informazione proviene dalle quattro chiacchiere che si fa con il vecchio amico

²⁴⁸ *Ivi*, p. 420.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 362.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 365.

²⁵¹ *Ivi*, p. 421.

²⁵² *Ivi*, pp. 349–350.

Manolo, il quale passa a trovarlo il 15 di ogni mese. E Rafa, riflettendo sulla particolarità di quella data, gli chiede:

[...] usted aquí ni pun. Así se hunda el mundo, usted ni se entera. [...] Pues usted me dirá, Franco murió el veinte de noviembre, de forma que se tiró usted cuatro semanas en la inopia.

–Y ¿qué prisa corría?

–¡Joder, qué prisa corría!

Laly alzó su voz apaciguadora:

–¿Qué pensó usted, señor Cayo?

–Pensar, ¿de qué?

–De Franco, de que se hubiera muerto.

El señor Cayo dibujó con sus grandes manos un ademán ambiguo:

–Mire, para decir verdad, a mí ese señor me cogía un poco a trasmano.

–Pero la noticia era importante, ¿no? Nada menos que pasar de la dictadura a la democracia.

–Eso dicen en Refico.²⁵³

Con questa candida, irreprensibile risposta Cayo dimostra – se ancora ce ne fosse bisogno – che il contendersi il suo voto, in nome della democrazia e dell'ordine sociale, anche quando la contesa raggiunge i toni accessi della rissa, verbale e fisica (ricordiamo che nel penultimo capitolo del romanzo Víctor si scontra con il rappresentante di un altro partito, Mauricio, suo diretto antagonista, e viene da lui gravemente ferito), non ha molto senso, perché, come sostiene ironicamente lo stesso Cayo di fronte al trambusto causato proprio dai politici, di ordine ce n'è, nel suo paese, fin troppo: “Eso aquí de más”.²⁵⁴

Nella Spagna della post-dittatura perdurano, dunque, ancora grandi contrasti, e l'ironia delibiana riesce, anche in questo testo, a rappresentarli in maniera critica e lucida; l'avanzare del progresso, della modernità e della democrazia devono fare i conti con una parte del Paese che ha accettato arrendevolmente, e per decenni, di mantenersi in disparte, di sopravvivere, giorno dopo giorno, a una politica che non li ha mai presi realmente sul serio: “–¿Sabes qué te digo? –dijo Víctor [...] y su voz se iba caldeando a medida que hablaba–: Que nosotros, los listillos de la ciudad, hemos apeado a estos tíos del burro con el pretexto de que era un anacronismo y ... y los hemos dejado a pie”.²⁵⁵ Lo *status quo* che Cayo tanto difende ha ragione di essere mantenuto, ora, dopo la caduta di

²⁵³ *Ivi*, p. 427.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 435.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 448.

Franco, perché costituisce comunque una certezza o perché, come invece sostiene Víctor, “El señor Cayo podría vivir sin Víctor, pero Víctor no podría vivir sin el señor Cayo”²⁵⁶; questa cultura, quella che Rafa definisce sarcasticamente “prehistórica”²⁵⁷ e che invece è forse l’unica a dover essere salvaguardata, non è disposta a scendere a compromessi: “¿C... con qué derecho pretendemos arrancarle de su medio para meterle en el engranaje?”, rimarca disincantato Víctor, mentre Cayo, che era già consapevole fin dall’inizio di questa insanabile frattura, conclude con raggelante ironia: “Me parece a mí que no vamos a entendernos”.²⁵⁸

VI.2.6 *Los santos inocentes* (1981)²⁵⁹

Il romanzo *Los santos inocentes* esce nel 1981, dopo circa vent’anni di gestazione. Delibes anticipa, infatti, quello che sarà il contenuto dell’opera dando alle stampe, nel 1963, un breve racconto, *La milana*, che viene accolto dalla rivista “Mundo Hispánico”; e anche se gran parte degli eventi e dei personaggi coincidono, la forma dell’attuale romanzo trova una sua completa definizione solo in seguito, e per ragioni del tutto fortuite, come ci spiega lo stesso autore: “Cuando, por pura casualidad –como tantas cosas en mi vida literaria–, reordenando la biblioteca descubrí el folleto o separata donde había publicado *La milana*, releí el cuento y Azarías me tomó la voluntad. Y me afloró en la memoria la historia casi con la frescura y la intensidad de lo nuevo”.²⁶⁰

²⁵⁶ *Ivi*, p. 456.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 446.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 398.

²⁵⁹ GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Domingo, *Claves de ‘Los santos inocentes’ de Miguel Delibes*, Madrid, Ciclo, 1989; Eduardo BARAJAS SALAS, *El mundo animal en ‘Los Santos Inocentes’. Contribución al bestiario de Miguel Delibes*, in “Revista de estudios extremeños”, vol. 46, 3, 1990, pp. 711–732; Emili BAYO, *Animalidad y justicia. Apuntes para una lectura de ‘Los santos inocentes’*, in “Scriptura”, 5, 1989, pp. 89–98; Estefanía FLORES ACUÑA, *La España profunda de los años sesenta ante el lector italiano: reflexiones sobre la traducción de ‘Los Santos inocentes’*, in “Tonos digital”, 13, 2007; Antonio A. GÓMEZ YEBRA, *‘Los santos inocentes’: crónica de una múltiple degradación*, in “Letras de Deusto”, 26, 70, 1996, pp. 75–87; María MARTÍNEZ DEL PORTAL, *Denuncia, sumisión y naturaleza en la novela de Miguel Delibes ‘Los santos inocentes’*, in “Montearabí”, XXI, 1995, pp. 37–52; María Luisa MARTÍNEZ, *‘Los santos inocentes’ como novela del devenir*, in “Acta Literaria”, 27, 2002, pp. 109–126; Nery ROLANDO VILLANUEVA, *‘Los santos inocentes’*, in *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica*, Madrid, Pliegos, 2001, pp. 55–92; Antonio VARELA, *Reading and Viewing ‘Los santos inocentes’*, in “Romance Languages Annual”, 1, 1989, pp. 639–644.

²⁶⁰ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 623.

L'opera ha certamente una struttura complessa e simbolica; la sostanziale condensazione diegetica fa da contrasto a una articolata configurazione formale, che combina con singolare scioltezza le parti dialogate con il racconto del narratore in terza persona. Il testo manca completamente di quei segni grafici che supportano l'entrata in scena dei vari personaggi; tutti, la voce narrante e i singoli protagonisti, mescolano spontaneamente il proprio racconto e creano uno degli esiti maggiormente "poetici" e insieme drammatici dell'intera produzione delibiana.

Il filo argomentativo segue le vicende di una povera famiglia dell'Estremadura, costretta a vivere in condizioni di totale sottomissione e sfruttamento in una delle più marginali e remote terre spagnole, dove sopravvivono ancora, negli anni Cinquanta e Sessanta, anacronistici residui del vassallaggio feudale. Paco e Régula sono al servizio di ciò che resta di una nobiltà profittatrice e senza scrupoli, rappresentata dalle fugaci e distaccate apparizioni della Marchesa (che vive in città e che fa estemporanee incursioni nella proprietà di campagna solo per un apparente spirito filantropico), ma anche dalla prepotenza e dal solipsismo più brutale condensato nella fisionomia del "señorito Iván", carnefice e vittima al tempo stesso di una violenza illogica, che non perdona. Accanto a Paco e Régula ci sono i loro figli: Rogelio, Quirce, Nieves e la "Niña Chica", una bimba che soffre di una grave malformazione psico-fisica e che è, assieme ad Azarías, il fratello di Régula, uno di quegli emblematici "santos inocentes" presenti nel romanzo.

La strutturazione del testo è caratterizzata dalla divisione in libri; sono sei, ognuno dedicato a un tema specifico. I primi tre libri ripercorrono i profili dei personaggi principali: "Azarías", l'anziano fratello di Régula; "Paco, el bajo", marito di Régula e devoto "secretario" del signorino Iván; "La Milana", l'uccello di Azarías, emblema dell'amore più istintivo tra l'uomo e il mondo animale, ma anche personificazione di un presagio di morte. Il libro IV, "El secretario", approfondisce la relazione tra Paco e il suo signore, quando quest'ultimo vuole a tutti i costi distinguersi nella battuta di caccia che viene organizzata in paese, mentre nel libro V si mette in risalto l'improvviso incidente occorso a Paco, il quale è costretto a rinunciare al proprio ruolo di aiutante perché, cadendo da un

albero, si procura un'irrimediabile frattura a una gamba. Iván si illude di poterlo sostituire con Azarías, il quale però, al contrario di Paco, non tollera il comportamento del padrone e, nel libro VI, con un gesto di immediata replica, con una corda lo afferra per il collo e lo uccide.

La durezza di molte immagini, la sostenuta serietà di alcuni dialoghi e l'evidente asprezza del contesto ambientale rendono questo romanzo certamente meno ironico rispetto ai precedenti. C'è però anche qui la possibilità di riscontrare alcune indubbe costanti; tra queste, un elemento che ritorna più volte negli scritti di Delibes è la passione per la caccia, che Felice Aparicio – in un articolo che riassume i contenuti di un più dettagliato lavoro che egli dedica all'argomento²⁶¹ – ritiene venga affrontata da una prospettiva tendenzialmente simbolica: “De entrada, llama poderosamente la atención que en *Los santos inocentes* el «ojo cinegético» [...] se centre casi exclusivamente en modalidades de caza estática, poltrona, alevosa, reducida a simple tiro de escopetero por la ironía recurrente de la voz narrativa”.²⁶² Attorno al tema della caccia ruotano, infatti, tutte le figure più importanti del racconto, in un andamento narrativo che sembra contrapporre costantemente l'ossessiva, e insieme banale, preoccupazione di Iván per i propri successi venatori, in relazione alle incombenze ben più urgenti e concrete con le quali devono fare i conti, quotidianamente, coloro che stanno alle sue dipendenze. Di Iván e dei suoi slanci per la caccia Delibes ci fornisce una delle sue consuete caricature, ma in forma meno marcata e insistita rispetto a quelle che abbiamo finora descritto; Iván è certamente anche lui un uomo che si ripete, per esempio quando alza meccanicamente la spalla sinistra per indicare la propria estranietà, la propria indifferenza di fronte alle contingenze: “[...] el señorito tan terne, no se alteraba, si es caso levantaba imperceptiblemente un hombro, el izquierdo, pero no indagaba más, ni comentaba la nueva [...]”²⁶³; “[...] el Azarías nos entró de

²⁶¹ Felipe APARICIO *Miguel Delibes: le chasseur d'histoires*, Parigi, Publibook, 2010. Cfr. dello stesso autore anche l'articolo: Felipe APARICIO, *Un conte (anti-)cynégétique embryonnaire de Miguel Delibes: de 'El amor propio de Juanito de Osuna' a 'Los santos inocentes'*, in *Actes des Journées Humanités de l'Université de Haute Alsace: Contacts et Confrontations*, 13-14 aprile 2007.

²⁶² Felipe APARICIO, *A vueltas con 'Los santos inocentes': el enfoque cinegético y sus repercusiones en el relato*, in *Actas VI Congreso Internacional de Análisis Textual, 15-17 aprile 2010*, Valladolid-Segovia, Trama y Fondo, 2011 (l'articolo è disponibile in internet al seguente link: <http://www.tramayfondo.com/actividades/congreso-VI/actas/felipeaparicio.html>)

²⁶³ Miguel DELIBES, *Los santos inocentes*, Barcelona, Planeta, 2010, p. 14.

mañana, señorito, y el señorito amusgaba los ojos somnolientos, de acuerdo, decía, y alzaba el hombro izquierdo, como resignado, o sorprendido [...]”.²⁶⁴ Spiccano, di lui, anche le modalità verbali, caratterizzate da frequenti volgarismi, che diventano di sua esclusiva prerogativa e che Delibes utilizza in termini ironici soprattutto quando vuole mettere in contrasto la drammaticità di alcuni episodi con la velenosa *verve* comunicativa del giovane signorino: nel libro V, quando Paco cade dall’albero, il signorino lo incalza con una serie di insulti particolarmente offensivi e lo chiama più volte “maricón” (p. 128, p. 130), mentre si rivolge agli altri personaggi con accenti altrettanto prosaici: “no me jodas” (p. 134) è ciò che risponde al medico, quando questi cerca di convincerlo che non è proprio il caso di forzare Paco a presenziare alla battuta di caccia, mentre egli sarcasticamente conclude che, pur essendosi fatto male, Paco deve considerarsi fortunato di non aver causato alcuna ferita al proprio padrone: “[...] menuda mariconada, oye, y el caso es que todavía estoy de suerte, cayó tal que ahí, indicaba el borde de la alfombra, el maricón no me ha desnucado de milagro [...]”.²⁶⁵ In realtà, è ciò che gli accadrà di lì a poco, quando a fratturargli la nuca ci penserà definitivamente Azarías, a conferma che l’audace verbosità dei potenti viene sempre smentita e punita da un’ironia del destino che si ritorce contro di loro e che si vendica dei soprusi perpetuati in passato.

L’impalcatura linguistica del testo ripropone ulteriori costanti: la struttura anaforica, presente in molti passaggi, supplisce alla mancanza di alcuni segni di interpunzione e funge da raccordo tra i vari periodi o serve per segnalare l’alternanza del discorso diretto (pp. 27–28); in questi casi, però, la ripetizione di certi elementi, come lo è per la congiunzione “e”, marca la sfumatura ironica che Delibes vuole attribuire ad alcuni dialoghi, come nell’esempio che segue, in cui l’intimità invano cercata dai coniugi Paco e Régula viene costantemente compromessa dall’urlo, atroce e dolente, della “Niña Chica”; riferendosi a Nieves, l’altra figlia, Paco dice alla moglie:

la muchacha esta ve crecer la hierba,
y la Régula, que ya por aquellos entonces se le había puesto pechugona,
comentaba,

²⁶⁴ *Ivi*, pp. 22–23.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 135.

a ver, saca el talento suyo y el de la otra,
y Paco,
¿Qué otra?
y la Régula, sin perder su flema habitual,
ae, la Niña Chica, ¿en qué estás pensando,
Paco?
y Paco,
tu talento saca,
y empezaba a salirse del tiesto,
y ella,
ae, ponte quieto, Paco, los talentos no están
ahí,
y Paco, el Bajo, dale, engolosinado, hasta que, inopinadamente, el bramido de la
Niña Chica rasgaba el silencio de la noche [...]²⁶⁶

Si ripetono, nel testo, anche locuzioni e termini che indicano il totale asservimento della famiglia di Paco ai loro padroni, ma che stemperano, proprio per la loro reiterata presenza, i toni di una altrimenti amara realtà: quando don Pedro, l'amministratore del potere, assegna i distinti compiti ai propri subalterni, l'assurdità delle richieste viene efficacemente segnalata dalla risposta immediata e apparentemente ingenua di Paco e la moglie, che suona come un intercalare ridicolo e canzonatorio: "ae, a mandar, don Pedro, para esto estamos" (p. 48). L'ironia affiora anche in alcune proposizioni in cui l'intenzione del narratore è rivolta a marcare la condotta estrosa ed eccentrica dei padroni e del loro seguito; nel capitolo I la formula "el señorito o la señorita, o las amigas del señorito, o los amigos de la señorita [...]"²⁶⁷ ritorna, infatti, a distanza di poche e brevi sequenze, in ben quattro occasioni. Ironici sono anche i termini che Delibes utilizza per mettere in risalto alcune delle ossessioni proprie della nobiltà: Iván dimostra l'interesse per la caccia già da ragazzo, "mas, con el tiempo, el **prurito cinegético** le fue creciendo en el pecho del señorito Iván y era cosa sabida que en cada batida, no sólo era el que más mataba, sino también, quien derribaba la perdiz más alta, la más larga y la más recia [...]"²⁶⁸. Un capriccio, secondo la prospettiva attraverso la quale ce lo presenta il narratore, che viene rinsaldato non solo dalla tripartizione aggettivale che chiude la frase, ma anche dall'insinuazione sarcastica di Iván in rapporto ai presunti vizi di Paco: "[...] al concluir el quinto ojeo, ya

²⁶⁶ *Ivi*, p. 44.

²⁶⁷ *Ivi*, pp. 17–18.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 99 (Il neretto è nostro).

entre dos luces, el señorito Iván metía dos dedos en el bolsillo alto del chaleco-canana y le entregaba ostentosamente a Paco un billete de veinte duros, toma, Paco, y que no sirva para vicios, que me estás saliendo muy gastoso tú, y la vida anda muy achuchada [...]”.²⁶⁹ Non casuali anche alcune scelte verbali: quando Delibes ironizza sul rudimentale bagaglio linguistico proprio della famiglia di Paco, ricorre al termine “estirpare”, chiaramente denso di valenza semantica e senza dubbio eccessivo rispetto al contesto a cui si riferisce: “[...] la propia Señora Marquesa, con objeto de erradicar el analfabetismo del cortijo, hizo venir durante tres veranos consecutivos a dos señoritos de la ciudad [...]”²⁷⁰; ritorna anche il verbo “redimere”, già apparso con Víctor ne *El disputado voto del señor Cayo*, e ripreso con la medesima accezione di “educare” la gente della campagna alle abitudini e alle conoscenze tipiche, invece, di un ambiente cittadino: “[...] lo creas o no, René, desde hace años en este país se está haciendo todo lo umanamente posible para redimir a esta gente [...]”.²⁷¹

È la stessa voce del narratore a fornire dei personaggi e delle situazioni del racconto una visione ironica²⁷²; le comparazioni, che fluiscono nella narrazione con assoluta naturalezza, condensano a volte anche il più fine umorismo, come quando Paco, nuovamente costretto a dominare i propri desideri dall’intempestiva intromissione della “Niña Chica”, “se inutilizaba, pensando que algún mal oculto debía de tener él en los bajos para haber engendrado una muchacha inútil y muda como la hache [...]”.²⁷³ E se tra le figure retoriche ritorna nuovamente l’iperbole, soprattutto quando è patente la volontà di porre a confronto le pessime condizioni storico-sociali della Spagna prima della Guerra civile rispetto alla situazione presente, apparentemente dissimile (“[...] aquí ya no hay analfabetos, que tú te

²⁶⁹ *Ivi*, p. 107.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 38.

²⁷¹ *Ivi*, p. 109.

²⁷² Ce lo conferma anche lo studio di Salvador Crespo Matellán, il quale precisa: “[...] se dibuja el narrador como una figura compleja, que reúne simultáneamente cualidades y prerrogativas propias del narrador oral y del narrador literario, que no se limita sólo a exponer de una manera aséptica los acontecimientos que constituyen la historia, sino que además manifiesta, al mismo tiempo, mediante diferentes recursos [...] su actitud, su mayor o meno identificación ideológica o afectiva con determinados personajes o grupos de personajes, y su visión crítica, irónica o humorística de determinados hechos o situaciones”, Salvador CRESPO MATELLÁN, *La figura del narrador en ‘Los Santos Inocentes’, de Miguel Delibes*, in “Anuario de estudios filológicos”, vol. 13, 1990, p. 72.

²⁷³ DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 42.

crees que estamos en el año treinta y seis [...]”²⁷⁴), quello che prevale nel testo è la consistente presenza di voci onomatopeiche, che marcano il ritmo del racconto e che, nella loro densità formale non solo imitano efficacemente la sintonia comunicativa tra l’uomo (nella fattispecie, Azarías) e l’ambiente naturale, ma appaiono come repliche di un mondo che rivendica, anch’esso, il proprio diritto ad esprimersi in merito alle contingenze.²⁷⁵

La relazione con il mondo animale viene confermata dalle numerose similitudini che emergono lungo la narrazione; Paco viene spesso associato a un cane per il fiuto che lo contraddistingue ma, in questi casi, il paragone si tiene sempre su un livello di ironia bonaria, dalla quale traspare una chiara simpatia del Delibes-narratore nei confronti del personaggio: “[...] Paco, el Bajo, continuaba olfateando, como un sabueso [...]”; “[...] Paco, el Bajo, al decir del señorito Iván, tenía la nariz más fina que un pointer [...]”.²⁷⁶ Sarcastica è, invece, la somiglianza tra Paco e il genere canino, quando la voce narrativa ha come scopo quello di sottolineare il disprezzo dei suoi padroni, che sfruttano le sue potenzialità olfattive, ma che lo considerano poco più che un essere bestiale; quando Nieves manifesta il desiderio di fare la Prima comunione, don Pedro afferma: “[...] esta pobre no sabe nada de nada y en cuanto a su padre no tiene más alcances que un guarro, ¿qué clase de Comunión puede hacer?”²⁷⁷ Il lettore prova un senso di disagio quando i compagni di caccia di Iván gli confessano che “[...] ni el perro más fino te haría el servicio de este hombre, Iván, fíjate lo que te digo, que no sabes lo que tienes [...]”²⁷⁸, lo stesso disagio che si prova quando Paco ci viene presentato in azione: “[...] el señorito Iván miraba a sus invitados con sorna y señalaba con la barbilla a Paco, el Bajo, como diciendo, ¿qué os decía yo?, y, acto seguido, Paco, el Bajo, se acuclillaba, olfateaba con insistencia el terreno, dos metros alrededor del pelotazo, y murmuraba, por aquí se arrancó [...]”.²⁷⁹ Quando il “secretario” subisce l’incidente alla gamba, il medico si rassegna di fronte all’ostinazione di Iván e il fraseologismo al quale si appella ripropone

²⁷⁴ *Ivi*, p. 108.

²⁷⁵ Cfr., in particolare, la forza emotiva del verso “¡quíá!”, che condensa il legame tra Azarías e la Milana, e che chiude efficacemente il capitolo a lei dedicato: *ivi*, pp. 88–89.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 45.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 61.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 101.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 102.

nuovamente una sadica animalizzazione del personaggio: “[...] yo te digo lo que hay, Iván, luego tú haces lo que te dé la gana, tú eres el amo de la burra [...]”.²⁸⁰ In tutte queste sequenze, il giudizio del lettore non può che orientarsi a favore della classe più disagiata, sottoposta a continue umiliazioni, a vessazioni di ogni genere. Anche Azarías viene più volte identificato nella figura di un animale sciatto e selvaggio, con una “sonrisa babeante”²⁸¹, un “piojoso” – come lo definisce Lupe, la moglie di Dacio – “eso es lo que es, todo el tabuco lleno de mierda y, por si fuera poco, se orina las manos, será desahogado”.²⁸² Eppure, l’ironia sorge di fronte all’assoluta indifferenza che lo stesso Azarías mostra nei confronti della propria condizione, che egli ritiene, contrariamente agli altri, essere conforme al proprio stato sociale:

Azarías, ¿qué tiempo hace que no te lavas?
y el Azarías,
eso los señoritos
y ella, la Régula,
ae, los señoritos, el agua no cuesta dinero,
cacho marrano,
y el Azarías, sin decir palabra, mostró sus manos de un lado y de otro, con la mugre acumulada en las arrugas, y, finalmente dijo humildemente, a modo de explicación, me las orino cada mañana para que no se me agrieten, [...]”²⁸³

Che i membri di questa classe vengano considerati alla stregua di bestie ignoranti e inzaccherate affiora in vari punti del romanzo: per Iván è indiscutibile il fatto che “[...] las ideas de esta gente, se obstinan en que se les trate como a personas y eso no puede ser, vosotros lo estáis viendo [...]”²⁸⁴; anche il microcosmo familiare di Paco gli risulta totalmente insano, giudizio che più volte esprime, affermando ironicamente il contrario: “[...] el señorito Iván analizó atentamente al Azarías, sí que tienes una familia apañada, comentó [...]”.²⁸⁵

La lontananza tra i due mondi, tra quelle due realtà che Delibes solitamente contrappone – la città e la campagna – si traduce in questo romanzo nella radicale antitesi tra due classi sociali che nulla condividono e il cui destino è, però, paradossalmente legato al medesimo presente. I ricchi dominano, cacciano e

²⁸⁰ *Ivi*, p. 134.

²⁸¹ *Ivi*, p. 68.

²⁸² *Ivi*, p. 69.

²⁸³ *Ivi*, p. 76.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 56.

²⁸⁵ *Ivi*, pp. 132–133.

soverchiano; i poveri eseguono e sopportano, rassegnati, l'immutabilità del proprio *status*. Ma anche cuando è evidente la volontà, da parte dello scrittore, di segnalare l'assurda ingiustizia di questa condizione, il risultato conduce a una denuncia forte, senza dubbio, ma sfumata dalla consueta ironia dell'autore, dal suo abituale *humor*. In questa direzione si muove, per esempio, la sequenza – piuttosto ampia, ma che riportiamo integralmente – in cui si ritraggono i due giovani di città, intenti ad insegnare a porcari, pastori, braccianti, le più elementari norme della gramática:

la B con la A hace BA, y la C con la A hace Za,
y, entonces, los señoritos de la ciudad, el señorito Gabriel y el señorito Lucas, les corregían y les desvelaban las trampas, y les decían,
pues no, la C con la A, hace KA, y la C con la I hace CI y la C con la E hace CE y la C con la O hace KO,
y los porqueros y los pastores, y los muleros, y los gañanes y los guardas se decían entre sí desconcertados,
también te tienen unas cosas, parece como que a los señoritos les gustase embromarnos, pero no osaban levantar la voz, hasta que una noche, Paco, el Bajo, se tomó dos copas, se encaró con el señorito alto, el de las entradas, el de su grupo, y, ahuecando los orificios de su chata nariz (por donde, al decir del señorito Iván, los días que estaba de buen talante, se le veían los sesos), preguntó,
señorito Lucas, y ¿a cuento de qué esos caprichos?
y el señorito Lucas rompió a reír y a reír con unas carcajadas rojas, incontroladas, y, al fin, cuando se calmó un poco, se limpió los ojos con el pañuelo y dijo,
es la gramática, oye, el porqué preguntásele a los académicos,
y no aclaró más, pero, bien mirado, eso no era más que el comienzo, que una tarde llegó la G y el señorito Lucas les dijo,
la G con la A hace GA, pero la G con I hace GI, como la risa,
y Paco, el Bajo, se enojó, que eso ya era por demás, coño, que ellos eran ignorantes pero no tontos y a cuento de qué la E y la I habían de llevar siempre trato de favor y el señorito Lucas, venga de reír, que se destornillaba el hombre de la risa que le daba, una risa espasmódica y nerviosa, y, como de costumbre, que él era un don nadie y que ésas eran reglas de la gramática y que él nada podía contra las reglas de la gramática, pero que, en última instancia, si se sentían defraudados, escribiesen a los académicos, puesto que él se limitaba a exponerles las cosas tal como eran, sin el menor espíritu analítico, pero a Paco, el Bajo, estos despropósitos le desazonaban y su indignación llegó al colmo cuando, una noche, el señorito Lucas les dibujó con primor una H mayúscula en el encerado y, después de dar fuertes palmadas para recabar su atención e imponer silencio, advirtió,
mucho cuidado con esta letra; esta letra es un caso insólito, no tiene precedentes, amigos; esta letra es muda,
y Paco, el Bajo, pensó para sus adentros, mira, como la Charito, que la Charito, la Niña Chica, nunca decía esta boca es mía, que no se hablaba la Charito, que únicamente, de vez en cuando, emitía un gemido lastimero que conmovía la casa hasta sus cimientos, pero ante la manifestación del señorito Lucas, Facundo, el Porquero, cruzó sus manazas sobre su estómago prominente y dijo,

¿qué se quiere decir con eso de que es muda?, te pones a ver y tampoco las otras hablan si nosotros no las prestamos la voz, y el señorito Lucas, el alto, el de las entradas,
 que no suena, vaya, que es como si no estuviera, no pinta nada,
 y Facundo, el Porquero, sin alterar su postura abacial,
 ésta sí que es buena, y ¿para qué se pone entonces?,
 y el señorito Lucas,
 cuestión de estética,
 reconoció,
 únicamente para adornar las palabras, para evitar que la vocal que la sigue quede desamparada, pero eso sí, aquel que no acierte a colocarla en su sitio incurrirá en falta de lesa gramática,
 y Paco, el Bajo,
 hecho un lío, cada vez más confundido, mas, a la mañana, ensillaba a yegua y a vigilar la linde, que era lo suyo, aunque desde que el señorito Lucas empezó con aquello de las letras se transformó, que andaba como ensimismado el hombre, sin acertar a pensar en otra cosa, [...] ²⁸⁶

Le simpatiche reazioni di questa povera gente, priva di sovrastrutture culturali, avezza semplicemente a fare i conti con le esigenze concrete e spicciole di ogni giorno, dimostrano in fondo una grande dignità e un sincero desiderio di istruirsi e di imparare, ma avvalorano anche l'immagine di una Spagna che vive sulle ceneri di un passato che continua a confondersi nel presente. Lo spettro di Franco riappare anche in questo romanzo, seppure nella mente inferma di Azarías, il quale ricorda il suo vecchio amico Ireneo, mancato da tempo, e che Franco (non Dio) avrebbe spedito in paradiso ²⁸⁷; ritorna l'ombra della guerra, anacronisticamente invocata dalle dure e sarcastiche parole di Iván che, inveendo contro il figlio di Paco (il quale, assunto il ruolo di segretario, non lo aveva assecondato in tutte le sue assurde richieste) sostiene: “[...] los jóvenes [...] no saben ni lo que quieren, que en esta bendita paz que disfrutamos les ha resultado todo demasiado fácil, una guerra les daba yo, tú me dirás, que nunca han vivido como viven hoy [...]” ²⁸⁸. Un passato, dunque, con il quale il popolo spagnolo ha ancora, in qualche modo, dei conti in sospeso: “La novela” – sostiene García Domínguez – “está ambientada en pleno franquismo y refleja las estructuras socioculturales [...] del momento. Si bien Delibes, al redactarla definitivamente en los años ochenta –tan lejanos a cuando comenzó a fraguarse–, le imprime un carácter o tono poético y ritual

²⁸⁶ *Ivi*, pp. 38–41.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 79.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 147.

que, aun manteniendo su carga crítica, apea parte de su anclaje histórico y gana en simbolismo intemporal”.²⁸⁹

In *Los santos inocentes* vige una legge, chiara e inabrogabile: “[...] el que más y el que menos todos tenemos que acatar una jerarquía, unos debajo y otros arriba, es ley de vida, ¿no?”²⁹⁰; una legge che classifica e divide, che esige qualcuno che comandi e qualcuno che adempia, sempre, anche nelle situazioni più problematiche: “[...] a medida que transcurrían los años a Paco, el Bajo, se le iba haciendo más arduo encaramarse a las encinas y el señorito Iván, al verle abrazado torpemente a los troncos, reía, la edad no perdona, Paco, el culo empieza a pesarte, es ley de vida, [...]”.²⁹¹ Ma l’ironia del destino, che Delibes indirizza sulla strada dei più forti, dei legislatori più faziosi, rovescia – simbolicamente e concretamente – le loro esistenze: Azarías, proprio perché “miaja inocente”²⁹², ma anche l’unico che non si è mai conformato alle regole di quell’ambiente classista, diventa il paradossale giustiziere di quello stesso mondo.²⁹³ La sua *milana*, quell’uccello nero, presagio di morte, come aveva voluto farci intendere Delibes nella prolessi narrativa del capitolo III (“¡qué joder!, es un pájaro negro y nada bueno puede traer a casa un pájaro negro [...]”²⁹⁴), si erge a simbolo di un’anima minacciata e offesa. Azarías, corazzato nel suo *handicap* mentale, riesce a invertire le sorti: si vendica del fatale e inutile gesto di Iván, che spara freddamente alla sua *milana*, e colpisce a morte, altrettanto freddamente, il signorino:

[...] el señorito Iván sacó la lengua, una lengua larga, gruesa y cárdena, pero el Azarías ni le miraba, tan sólo sostenía la cuerda, cuyo cabo amarró ahora al camal en que se sentaba y se frotó una mano con otra y sus labios esbozaron una

²⁸⁹ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 626.

²⁹⁰ DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 148.

²⁹¹ *Ivi*, p. 123.

²⁹² *Ivi*, p. 114.

²⁹³ Cfr., a tal propósito, le parole di Francisco Umbral: “[...] volvamos al personaje del tonto y su famosa *milana bonita*. Porque es de resaltar que la justicia, o la rebelión contra los atropellos de la oligarquía no parte de un colectivo, del *pueblo*, como en no pocas obras literarias, sino de la mano de un *inocente*, de un idiota, de Azarías, que, [...] ahorca al señorito Iván porque ha matado de un tiro a su *milana*. Sin duda el tirano está pagando por todos los abusos cometidos, pero la sutileza de Delibes está en concentrarlos en la muerte banal y gratuita del pájaro y dejar la venganza a la iniciativa del tonto Azarías. A esto es a lo que yo llamo justicia poética [...]”, Francisco UMBRAL, *Drama rural, crónica urbana*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 64–65.

²⁹⁴ DELIBES, *Los santos inocentes*, cit., p. 84.

bobalicona sonrisa, pero todavía el señorito Iván, o las piernas del señorito Iván, experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, como si se arrancaran a bailar por su cuenta y su cuerpo penduleó un rato en el vacío hasta que, al cabo, quedó inmóvil, la barbilla en lo alto del pecho, los ojos desorbitados, los brazos desmayados a lo largo del cuerpo, mientras Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada [...] ²⁹⁵

L'ossessione per la caccia di Iván, la durezza con quale si rapporta all'ambiente naturale, la sua insensibilità nei confronti del prossimo, lo confinano nella condizione di “cazador-cazado”, efficacemente segnalata da Jennifer Lowe. ²⁹⁶ E i soprusi di cui si era fatto severo artefice gli vengono tutti ironicamente restituiti, condensati in un'agonia che lo mostrano goffo e insignificante, così come lui, in vita, dall'alto della propria superbia e del proprio ceto, aveva sempre visto gli altri.

VI.3.1 *El hereje* (1998) ²⁹⁷

Il romanzo più esteso, denso e articolato di Delibes chiude il suo percorso estetico e rappresenta il compendio delle sue principali costanti artistiche: “Si en la primera novela [...]” – sottolinea, infatti, García Domínguez – “podíamos ya encontrar la raíz de no pocas de las constantes delibeanas, en esta última, justo medio siglo después, encontramos la síntesis más acabada de su proceder y estilo narrativo, así como el mejor exponente de su maestría en la creación de

²⁹⁵ *Ivi*, pp. 179–180.

²⁹⁶ Jennifer LOWE, *La ironía como recurso narrativo en ‘Los santos inocentes’ de Miguel Delibes*, in “Analecta Malacitana”, XVIII, 2, 1995, pp. 439–445.

²⁹⁷ Si segnalano alcuni tra gli studi critici di più recente pubblicazione: Epicteto José DÍAZ NAVARRO, ‘*El hereje*’, de Miguel Delibes, y ‘*Flores de plomo*’, de Juan Eduardo Zúñiga, in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 291–308; Pere GIMFERRER, *Nota sobre ‘El hereje’*, in Miguel Delibes, *Obras Completas, IV. El novelista (1981-1998)*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2009, pp. 1037–1040; Malgorzata MARZUCH, *El hereje cuando vacila. La dimensión ideológica de la elección en ‘El hereje’ de Miguel Delibes*, in *El viento espira desencanto*, Roma, Aracne, 2013, pp. 237–246; Amparo MEDINA-BOCOS, *Todos los hombres somos víctimas de la Historia*, intervista con Miguel Delibes, *ABC Cultural*, 24 settembre 1998, pp. 6–8; Carmen MORÁN RODRÍGUEZ, *Notas acerca del espacio histórico en ‘El hereje’*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 147–170; Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Sobre Miguel Delibes: ‘El hereje’*, in AA.VV., *Spanische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*, Ralf Junkerjünger (ed.), Berlin, Erich Schmidt, 2010, pp. 276–287; Andrés TRAPIELLO, *Supervivientes. Sobre el último Delibes*, “Prólogo” a Miguel Delibes, *Obras Completas, IV. El novelista (1981-1998)*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2009, pp. IX–XXIII.

personajes”.²⁹⁸ E, tra i numerosi elementi di continuità, si distingue anche l’ironia, nei confronti della quale è lo stesso autore ad anticiparne la presenza, in quello che lui considera come il romanzo in assoluto più ambizioso e per il quale ha dedicato tre anni della propria vita: “[...] es muy difícil avanzar y encontrar el tono narrativo. [...] por fin encontré el tono, pero no sé si es el adecuado y el más eficaz. He adoptado un matiz de ironía distanciadora que cuadra a mi manera de narrar y me permite escribir sin demasiadas imposiciones derivadas del rigor histórico”.²⁹⁹ Anche Amparo Medina-Bocos, in un recente articolo redatto in occasione dell’esposizione *El viaje de los libros prohibidos*, tenutasi nell’autunno del 2013 a Valladolid, precisa che “[...] podrían señalarse más puntos de contacto de *El hereje* con otras novelas de Delibes [...]. Pero, sobre todo, la última novela de Delibes, en la que también hay momentos para el humor, vuelve a ser una historia triste, pesimista, la historia de un perdedor”.³⁰⁰ Risulta significativo osservare, infatti, come l’applicazione degli indicatori di ironia tenda a circoscriversi alla sfera esistenziale del protagonista, agli eventi cruciali della sua vita privata, ma anche ai suoi progressivi scrupoli di coscienza, i quali, però, vanno intesi come segnali di un’inquietudine universale, che ha animato l’austero ambiente religioso nell’Europa del XVI secolo, periodo in cui si situa l’opera.

El hereje è, a grandi linee, un romanzo storico, nonostante l’autore abbia sempre esitato a riconoscere in esso le specificità del genere³⁰¹; sta di fatto però che le vicende di Cipriano, personaggio inventato, alacre commerciante di Valladolid, si intrecciano a quelle del dottor Agustín Cazalla, figura realmente esistita e guida di uno dei più attivi e strutturati gruppi luterani del momento. Il contesto – spaziale e temporale – riporta infatti il lettore al periodo in cui il teologo tedesco, Martin Lutero, diffonde, affiggendole alle porte della chiesa di Wittenberg, le sue 95 tesi, compendio della nuova dottrina che provoca un

²⁹⁸ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 809.

²⁹⁹ *Ivi*, pp. 811, 813.

³⁰⁰ Amparo MEDINA-BOCOS MONTARELO, *Miguel Delibes o el arte de contar historias. Notas sobre ‘El hereje’*, in *El Viaje de los libros prohibidos. Miguel Delibes. ‘El Hereje’*, Valladolid, Fundación Miguel Delibes, Valladolid, 2014, in corso di stampa.

³⁰¹ Cfr. l’intervista a Delibes presente in Amelia CASTILLA, *Miguel Delibes: Todos mis libros son fábulas de perdedores*, intervista con Miguel Delibes, in “El País”, 21 settembre 1998, p. 31; vedi anche Jacques SOUBEYROUX, *Histoire et fabulation dans ‘El hereje’ de Miguel Delibes*, in “Cahiers du GRIAS”, 7, 2000, pp. 121–142, nonché José Manuel LÓPEZ DE ABIADA, Javier PÉREZ ESCOHOTADO, *La historia de la ficción y la ficción de la historia en ‘El hereje’ de Miguel Delibes*, in “Studi Ispanici”, 1, 2005, pp. 179–208.

profondo scisma nell'ortodossia cattolica e che dà avvio alla Riforma protestante. L'articolazione del romanzo – scandita in tre libri, corrispondenti alle tre principali fasi della vita di Cipriano (*Los primeros años, La herejía, El auto de fe*) – fonde dunque realtà e finzione, accostando l'infelice destino del protagonista al morigerato ambiente dell'Inquisizione, in cui le voci dissidenti di un paese dove “la afición a la lectura ha llegado a ser tan sospechosa que el analfabetismo se hace deseable y honroso”³⁰², condensano in sé il desiderio di un pensiero più libero e di un minore asservimento morale al potere costituito.

L'opportunità della dissimulazione viene, peraltro, chiaramente difesa dal narratore onnisciente, il quale sostiene, a poche pagine dalla chiusura del romanzo, che “en tiempos de persecución, la mejor defensa era el disimulo, cuando no la doblez”³⁰³; le preoccupazioni di Delibes sono però anche quelle di riuscire a raccontare quelle intense vicissitudini religiose con obiettività e misura, senza che dalla scrittura emerga una precisa presa di posizione da parte dell'autore: “No puedo hacer del tema de la Inquisición un pulso de buenos y malos, me aterra el maniqueísmo; si he huido del él en todas mis novelas, cuánto más en ésta en la que es tan fácil caer en el tremendismo, cargar las tintas en el asunto de las torturas, hogueras y demás procederes inquisitoriales”.³⁰⁴ Le forme dell'ironia, verbale e di situazione, permettono a Delibes di non scadere in facili schematismi e di vivacizzare una narrazione potenzialmente dura – soprattutto per la specificità dei contenuti trattati –, mantenendola compatta e piacevolmente fruibile.

L'impianto del racconto, nel complesso lineare sul piano cronologico della diegesi, parte proprio dalla nascita di Cipriano (se si esclude un breve *Preludio* in terza persona, che ha essenzialmente funzione informativa³⁰⁵), coincidenza narrativa di certo non casuale dato che l'ironia della sorte lo fa venire al mondo

³⁰² Miguel DELIBES, *El hereje*, Barcelona, Destino, 2010, p. 39.

³⁰³ *Ivi*, p. 322.

³⁰⁴ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 812.

³⁰⁵ L'elemento paratestuale del *Preludio*, già incontrato in *Cinco horas con Mario* e in *Las guerras de nuestros antepasados*, situa la storia del protagonista in un piano temporale posteriore al momento della sua nascita; siamo, infatti, nel 1557, momento in cui Cipriano rientra al proprio paese, a bordo di una galeazza, dopo un periodo trascorso in Germania. Lo accompagnano, nel viaggio, ospiti inattesi: il capitano Berger e un ambiguo Isidoro Tellería, con i quali Cipriano mantiene un dialogo intenso, volto principalmente a presentare al lettore il contesto storico-religioso di quegli anni e a porre l'accento sui pesanti esiti dell'intolleranza inquisitoriale.

proprio in quel tormentoso 1517: “[...] yo nacía en Valladolid al mismo tiempo que Lutero fijaba sus tesis en la iglesia del castillo de Wittenberg”.³⁰⁶ Le penose ore di travaglio della madre di Cipriano sembrano ricondurre, infatti, all’osteggiata genesi del movimento luterano; i dettagli descrittivi sui quali si trattiene il narratore rappresentano uno dei momenti più vivaci del romanzo, in cui a trionfare è sicuramente il tono ironico della narrazione, che smorza, in un gioco di piacevoli contrasti e argute analogie, la complessità del parto e la violenza della nascita, non solo biologica:

La parturienta, demacrada, con las piernas abiertas en alto y el nalgatorio apoyado en el asiento de cuero negro, ofrecía un aspecto desairado y ridículo.

Le asaltó un dolor y el doctor dijo: Haga fuerza y ella frunció la cara, pero, cuando el dolor se disolvió, empezó a alterarse y ordenó a su marido con cajas destempladas que saliese y esperase en la sala, que le disgustaba que fuese testigo de su degradación. Nunca pensó don Bernardo que el nacimiento de un hijo comportase un proceso tan prolongado y vejatorio.

A las dos y media de la madrugada del 31 de octubre de 1517, la dilatación estaba prácticamente terminada pero el niño no salía y doña Catalina gritaba pero seguía sin poner nada de su parte para llevar el proceso a buen término.

Fue en ese momento cuando el prestigioso doctor Almenara pronunció una frase que había de hacerse popular en la villa: Este niño está pegado —dijo. Justo en ese instante ocurrió algo inimaginable: la cabeza de la criatura desapareció del acceso y, en su lugar, asomó su bracito con la mano abierta que se agitaba como si se despediese o saludase. Y allí quedó después el brazo, desmayado y flojo como un pene, entre las piernas abiertas de la dama.³⁰⁷

Cipriano deve ancora prendere contatto con la realtà e viene già definito un “condenado”, un essere che non accetta di nascere secondo la norma e che non sembra avere una sua dignità nemmeno nel momento cruciale in cui viene al mondo; la sequenza successiva è, in questo senso, emblematica, quando il narratore associa l’istante delicato dell’espulsione dal ventre materno a quello di un brusco atterraggio aereo: “[...] de pronto, como si fuese un bolaño, un pedazo sanguinolento de carne rosada salió proyectado con fuerza, el doctor retiró la cabeza para evitar el impacto, y la criatura aterrizó sobre la blanca toalla [...]”.³⁰⁸

La nascita di Cipriano è realmente una condanna, per se stesso (perché morirà, sul rogo, da eretico) e per gli altri, perché la madre non sopravvive alla sofferenze

³⁰⁶ DELIBES, *El hereje*, cit., p. 267.

³⁰⁷ *Ivi*, pp. 56–57.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 57.

della gravidanza e di lì a pochi giorni muore, trasformando il proprio figlio – agli occhi del padre, Bernardo Salcedo – in un “pequeño parricida”.³⁰⁹

La condizione di vedovanza incontra però immediate risposte consolatorie: Cipriano viene affidato alle cure di Minervina, la quale, “con sus pequeños pechos eficaces y su cariño”³¹⁰, poteva facilmente assolvere al ruolo di “madre artificial”, mentre Bernardo ritorna ai piaceri della vita mondana. Don Néstor Maluenda, ricco commerciante castigliano, lo convince infatti di riprendere moglie, poiché “un hombre no puede vivir sin mujer y, bien mirado, la mujer no es más que un repuesto para el hombre, una pieza de recambio”.³¹¹ Bernardo, più convinto del fatto che “él no era hombre de una sola mujer sino de una sola esposa”³¹², comincia ad essere attratto dalle fattezze armoniche e sensuali della giovane nutrice e la corteggia insistentemente, approfittando dei momenti in cui lei si dedica al neonato di casa: “[...] la imagen de la nodriza no se apartaba de su cabeza. Y, hechizado por sus encantos, la espiaba día y noche. Sabedor de que el niño mamaba cada tres horas, procuraba informarse de la última toma para sorprenderla en la siguiente con el pecho descubierto”.³¹³ E mentre per il figlio egli manifesta una generica indifferenza, “a lo sumo mera curiosidad de zoólogo”³¹⁴, le lusinghe nei confronti di Minervina si fanno via via più sfrontate fino a che, quando decide di manifestarle il proprio interesse, riceve in cambio un sonoro schiaffo di rifiuto e indignazione. Sulla cupidigia sessuale di Bernardo il narratore dedica ampi quadri narrativi all’interno del romanzo, mettendo deliberatamente in ridicolo l’egoismo e l’ambiguità di questo singolare capofamiglia; dopo il fallimento con Minervina, il suo “apremio lúbrico” deve trovare comunque una modalità per esprimersi e questa si traduce nell’affannosa ricerca di una donna con la quale “fornicar”, condizione che sembra accomunare gran parte della realtà paesana del tempo – a dispetto dell’incipiente diffusione della sifilide – e che Delibes ritrae con ironica lucidità. Indicativo il dialogo che Bernardo ha con il *factotum* del suo magazzino, Dionisio Manrique, anche lui

³⁰⁹ *Ivi*, p. 65.

³¹⁰ *Ivi*, p. 70.

³¹¹ *Ivi*, p. 75.

³¹² *Ivi*, p. 93.

³¹³ *Ivi*, p. 93.

³¹⁴ *Ivi*, p. 92.

“soltero, festivo y rijoso. Aunque religioso, arrastraba fama de putaño, de dedicar sus ocios a la lubricidad”³¹⁵; Bernardo lo interroga e cerca consiglio da lui:

[...] ¿cómo tener hoy una relación carnal con una mujer sin arriesgar nuestra salud en el empeño? Yo no pienso volver a casarme, Manrique, no soy hombre que guste de andar dos veces el mismo camino, pero ¿cómo desahogar mis apetencias sin riesgo?

Dionisio parpadeaba, indicio en él de cavilación:

–La seguridad que vuesa merced pide sólo tiene una solución. Hacerlo con una virgen; sólo con ella.

–Y ¿dónde encuentra uno una virgen en este pueblo fornicador, Manrique?³¹⁶

L’ambiente cattolico e bacchettone dell’epoca trova corrispondenze negli insistiti ritorni sul tema: Delibes aveva già trattato un profilo molto simile a quello di Bernardo nel suo *Mi idolatrado hijo Sisí*, in cui era Cecilio a incarnare la figura del padre egoista e autoritario; anche gli accenni sessuali, già marcati nel romanzo del ’53, rivelano evidenti analogie con le trattazioni presenti ne *El hereje*, in cui, a dispetto delle differenti collocazioni temporali del racconto, la riflessione delibiana ha come obiettivo quello di colpire l’ipocrisia dell’individuo e di mettere a nudo le contraddizioni di una società – tanto seicentesca quanto borghese – che finge di essere ciò che moralmente non è.

Queste incoerenze si traducono spesso nelle forme del dissidio interiore, che si manifestano in Cipriano già in giovane età e che non vengono placate nemmeno dopo il suo ingresso nel collegio religioso della città: “El tercer año en el colegio resultó inquietante para Cipriano. Pese a la buena relación que mantenía con la mayor parte de los alumnos, de su aprovechamiento en las clases no se sentía satisfecho. Y no sólo eran sus escrúpulos de conciencia lo que le agobiaba. Empezó a atormentarle la injusticia humana, [...]”³¹⁷ I suoi primi contatti con il mondo femminile vengono vissuti con incerto coinvolgimento, sempre attentamente calibrati in virtù dei vincoli impostegli dai precetti della fede cattolica; e nonostante questo, la relazione filiale che lo lega a Minervina si trasforma istintivamente in una sorta di unione incestuosa che lo convince a

³¹⁵ *Ivi*, p. 100.

³¹⁶ *Ivi*, p. 101.

³¹⁷ *Ivi*, p. 152.

coltivare, per un certo periodo, questa incontrollata passione. Quando conosce, da adulto ormai, Teodomira – che il narratore ironicamente soprannomina “*la Reina del Páramo*”, per la sua sardonica costituzione – la donna che diventerà sua moglie, Cipriano vive sempre in balia dell’imbarazzo e sull’orlo della trasgressione un rapporto che sarebbe del tutto naturale e che viene invece ironicamente trasformato da Delibes, forse proprio per marcare il contrasto tra l’ingenuità del protagonista, fedele ineccepibile, e la rigida ortodossia istituzionale (da cui paradossalmente hanno tratto origine le alternative protestanti, esito fatale della rigidità e dell’intolleranza).³¹⁸ Basta un semplice gioco di sguardi o un timido contatto per originare gli scrupoli più irragionevoli e per stimolare in Cipriano l’asprezza della colpa e l’urgenza dell’espiazione:

Cipriano Salcedo pasaba las noches inquieto. La escena del columpio, el recuerdo del contacto furtivo con el cuerpo de la muchacha le excitaban. Al día siguiente del hecho, apenas amaneció Dios, había corrido en busca del padre Esteban, al que había escogido, un tanto a ciegas, como confesor tras la triste separación de Minervina, hacía más de quince años:

–P... padre, he tocado el cuerpo de una mujer y he sentido placer.

–¿Cuántas veces, hijo, cuántas veces?

–Una sola vez, padre, pero no sé si hubo voluntad por mi parte.

–¿Es que no sabes siquiera si obraste deliberadamente o no?

–Fue una cuestión de segundos, padre. Yo le daba impulso en un columpio y mi mano resbaló o yo hice que resbalase. No salgo de mi duda. Ése es el problema.

–¿En un columpio? ¿Quieres decir, hijo, que la tocaste las posaderas?

–Sí, padre, exactamente las posaderas. Así fue.

En rigor su actitud no era nueva. El desahogo económico no había hecho sino exacerbar la desconfianza en sí mismo. A pesar de los años transcurridos, seguía siendo el hombre roído por los escrúpulos y cuanto más acentuaba su vida de piedad más se recrudescían aquéllos.

Había días de precepto que asistía a tres misas consecutivas agobiado por la sensación de haber estado distraído en las anteriores. Y, en una ocasión, abordó a un hombre maduro que había entrado en la iglesia después de la Elevación y le hizo ver la inutilidad de su acto. Procuró advertirle con tiento para no herirlo, pero el hombre se alborotó, que quién era él para dirigir su conciencia, que no admitía intromisiones de petimetres insolentes. Entonces Cipriano Salcedo le pidió perdón,

³¹⁸ Significativo ciò che il narratore riporta in merito alle parole di Cazalla: “Cipriano [...] asistió a un nuevo sermón del doctor Cazalla sobre el egoísmo católico, en oposición a la incondicional entrega de Cristo en su pasión. Estuvo muy duro el Doctor aquella tarde. Habló del escándalo de los monasterios que disponían de vasallos, de los prelados que se creían señores y de los obispos entregados a la gula y la concupiscencia. Por una vez Cazalla fue directo al grano, no se anduvo con rodeos. [...] Le invadía una sensación de desaliento. Era consciente de su escasa formación para entrar en debate sobre los puntos esenciales de la obra: la eficacia del bautismo, la confesión auricular o el libre albedrío. Pero notaba la inquietud inicial del disidente, el desasosiego, la necesidad de hacer preguntas. Durmió mal, intranquilo, sabedor de que existía otro mundo distinto de aquel en que se había instalado y que, tal vez, tenía el deber de conocer”, *ivi*, pp. 242–243.

reconoció que, de no haber intervenido, se hubiera sentido responsable de su pecado y que su advertencia, aparentemente impertinente, venía inspirada en el deseo de salvar su alma.³¹⁹

L'ironía del romanzo si manifesta anche nelle opposizioni dialettiche tra i personaggi, spesso caratterizzate da una diffusa "retranca"³²⁰; la relazione con Teodomira, che confluísce nel matrimonio, rappresenta un terreno privilegiato di ambiguità e paradossi. A cominciare dal profilo della donna, ennesima caricatura della penna delibiana, che emerge in tutta la sua complessità proprio in occasione degli amplessi coniugali, anch'essi descritti con grande leggerezza e comicità. Riportiamo di seguito una delle più gustose pagine del romanzo:

Cipriano, al tiempo que el amor carnal, iba descubriendo en Teo sorprendentes peculiaridades, como la absoluta falta de vello de su cuerpo. Las carnes blancas, prietas y apetecibles de su esposa eran totalmente lampiñas y el pelo no aparecía ni en aquellas zonas que parecían exigirlo: las axilas y el pubis. La primera vez que la vio desnuda a duras penas pudo dominar su perplejidad, pero este hecho que, en principio, le sorprendió se fue convirtiendo con el tiempo en un nuevo aliciente. Poseer a Teo, se decía, era como poseer a una Venus de mármol llena de agua caliente. Porque Teo podía ser blanca y robusta pero no fría. En sus juegos lascivos él la llamaba "Mi Estatua Apasionada", sobrenombre que a ella no parecía incomodarla. En cualquier caso, Teo se comportaba como una hembra cálida, experta, poco melindrosa.

Sus ágiles manos de esquiladora jugaban un papel importante en el amor. Desde el primer día aprendió a buscarle a oscuras "la cosita" y, cuando la encontraba, prorrumpía en gritos de admiración y entusiasmo. De esta manera, como no podía ser menos, "la cosita" se erigió en eje de la vida íntima del matrimonio. Pero una vez hallada, Cipriano asumía la parte activa de la conquista, forcejeaba por encaramarse a ella, casi inabordable, y, ya en lo alto, retozaba, perdido en la generosa orografía de Teo tan dura y maciza como había colegido tras los furtivos contactos del noviazgo. Teo se transformaba de pronto en el "Obstinado" y él, gustosamente, lo cabalgaba. Pero a su cuerpo le faltaba piel, superficie para poseerla íntegramente y, en su defecto, también sus pequeñas manos debían entrar en acción.

Ella le sentía sobre sí como un frutivo parásito, le recibía gozosa y, en el momento culminante de la posesión, se atragantaba en un risoteo descarado y salaz que desconcertó a Cipriano el primer día pero que llegó a constituir, con el tiempo, la apoteosis de la fiesta carnal. Era el acompañamiento sonoro de su orgasmo.

Hacer gozar a una mujer tan grande halagaba la vanidad del pequeño Cipriano. Y cuando ella, momentos antes del risoteo, exclamaba en pleno paroxismo: ¡arremetes como un toro, chiquillo!, él, que por razones obvias había detestado siempre los diminutivos, aceptaba el cálido "chiquillo" como un homenaje a la agresividad del macho. Mas no faltaban noches en las que Teo fatigada o desganaada, permanecía pasiva en la cama, no hacía por "la cosita", y entonces Cipriano aguardaba expectante, pero la búsqueda no llegaba a producirse, con lo

³¹⁹ *Ivi*, pp. 198–199.

³²⁰ Cfr. GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 817.

que se veía obligado a tomar la iniciativa en frío y, tras unos minutos de impaciente espera, empezaba a gatear por el costado de su esposa a la conquista de las protuberancias protectoras. Ella fingía soportar su asedio pero, cuando le notaba encaramado sobre ella, susurraba incitante:

–¿Qué buscas, mi amor?

La pregunta era la señal para que el consabido juego de cada noche comenzase, bien que por otro punto distinto. En cualquier caso, tras los reiterados actos de amor, Teo quedaba desfallecida, el brazo izquierdo abandonado sobre la almohada, separado del cuerpo, y Cipriano, anheloso siempre de un hueco protector, acabó acostumbrándose a recostar su pequeña cabeza en la axila cálida y pelona de Teo y, en este seguro refugio, a quedarse dormido.³²¹

Il riferimento verbale alla “cosita”, simbolo del più evidente rigorismo – che preferisce goffe connotazioni alla trasparenza denotativa del linguaggio – fa da contrappunto alle ricorrenze del “santuario matrimonial”³²², che Teodomira adorna come un’ara degna delle migliori cattedrali: “[...] las paredes estaban decoradas por guardamecíes dorados y, presidiéndolo todo, sobre el lecho, un crucifijo encargado ex profeso a don Alonso de Berruguete”.³²³ E tra i rituali incontri erotici e il desiderio di maternità, morbosamente vissuto da Teodomira, Delibes inserisce alcune delle sequenze storiche più efficaci – e l’accostamento non ci pare per nulla casuale – in cui si ripercorrono le discusse proposte luterane e le alterne fasi della Riforma.³²⁴ Il tono inquisitorio della censura istituzionale trova spazio anche tra le mura domestiche, quando Teodomira, affranta perché non riesce a rimanere incinta, chiede severamente al marito: “¿no estará enferma la *cosita*?”³²⁵ La questione della procreazione rappresenterà un altro filo conduttore all’interno del libro II del romanzo: Cipriano non riesce a gestire l’ossessione della moglie e durante una partita di caccia incappa nell’immagine dell’accoppiamento tra due rospi. Il parallelo con la propria situazione è immediato:

Algo se le revolvió en el estómago. Experimentó un almadiamiento y, acto seguido, la náusea. Miraba a los dos animales apareados pero no los veía. Veía una barcaza con el rostro y los pechos de Teo como mascarón de proa, y él bogando solitario en la popa. Experimentó asco de sí mismo, una repugnancia tan

³²¹ DELIBES, *El hereje*, cit., pp. 215–217.

³²² *Ivi*, pp. 55, 253.

³²³ *Ivi*, p. 253.

³²⁴ Cfr. a tal proposito la già citata sequenza di p. 207, a cui segue un’ampia trattazione del pensiero di Lutero (p. 222), della resistenza inquisitoria (p. 224) e dell’inquietudine riformista (p. 225).

³²⁵ *Ivi*, p. 227.

apremiante que salió apresuradamente del agua y, antes de alcanzar el camino, vomitó. Cazalla caminaba tras él:

–¿Se pone enfermo vuesa merced? Ha perdido el color.

–Esos bichos, esos bichos –repetía Salcedo.

–¿Los sapos dice? –reía–. La hembra es diez veces mayor que el macho. Curioso ¿verdad? El macho apenas es algo más que un minúsculo irrigador, un saquito de esperma.

–Calle vuestra paternidad, se lo ruego.

La turbia imagen no salía de su cabeza aunque torturara a “Relámpago” con las espuelas, como si la torpe visión estuviera relacionada con la velocidad. La Teo–sapa dejándose escalar por Cipriano–sapo y, una vez conquistada, navegar sobre ella por el gran lago, era una escena que volvía a alterarle el estómago. ¿Tendría valor para volver a poseer a Teo?³²⁶

Nonostante, a detta di Cipriano, “Los Salcedos siempre nos reprodujimos con parsimonia”³²⁷, la questione non trova altra via se non quella del consulto medico; i coniugi si recano dal dottor Galache (come anni prima fecero gli stessi genitori del protagonista, angosciati dal medesimo problema dell’infertilità); le sue prescrizioni – deformato anch’esse dalla lente dell’ironia – sono un’ulteriore conferma di un atteggiamento più incline alla scaramanzia o all’affidarsi alla bontà divina, piuttosto che al rigore scientifico o a un preciso impegno individuale:

–Les voy a ser sincero –dijo–.

Nuestros abuelos, ante un caso semejante, en que las dos partes parecen útiles para la procreación, hubieran apelado a pruebas supersticiosas, que hoy sabemos que no sirven para nada, como la del ajo.

Pero yo sé, sin necesidad de poner a esta señora un ajo en la vagina, dado que entre la vagina y la boca no existe comunicación alguna, que mi paciente no está opilada. Vayamos pues a lo práctico.

Cipriano Salcedo se inquietó:

[...]

En primer lugar la historia de la familia Salcedo es concluyente: los machos no son excesivamente fértiles, pero tampoco estériles, necesitan tiempo. Hay matrimonios a quienes les bastan nueve meses para tener familia, pero los Salcedo no están en ese caso. Estos señores han precisado seis y hasta nueve años para desdoblarse. La suya es una reproducción morosa que forma parte de su naturaleza. En cuanto a usted, debe tener calma, señora: déjese vivir, distráigase, no se piense y yo le aseguro que cuando se cumpla el plazo reproductor de los Salcedo usted quedará encinta. Yo se lo prometo solemnemente si sabe esperar, si recibe a su esposo con entusiasmo, con la ilusión de concebir. Ninguna mujer se ha quedado encinta, que yo sepa, con gemidos y lloriqueos.

[...]

–Los varones de la familia Salcedo padecen una particularidad que los médicos de hoy llamamos semen renuente. Contra esto, la mejor medicina es la paciencia. No

³²⁶ *Ivi*, pp. 237–238.

³²⁷ *Ivi*, p. 226.

apresurarse, esperar a que se cumpla el plazo. Pero, por si acaso, yo voy a ayudarles. El señor Salcedo debe tomar todas las noches un preparado de escorias de plata y acero para aumentar la eyaculación. Es eficaz y no le producirá efectos secundarios. En cuanto a usted, señora, va a hacerme este favor: propóngase una abstinencia sexual de cuatro días seguidos cada mes y, en la noche del quinto, a la hora aproximada de la coyunda, y en lugar de ésta, bébase un zumo caliente de salvia con sal. Es la mejor manera de preparar el cuerpo para concebir.³²⁸

Verso la fine del II libro Cipriano abbandona definitivamente le problematiche familiari e parte per la Germania, con l'obiettivo di entrare direttamente in contatto con la cellula organizzativa del movimento protestante, "aportando información directa, libros y publicaciones".³²⁹ La situazione a Valladolid comincia a farsi critica, iniziano i primi roghi e i dissidenti sono costretti a diradare gli incontri: "Nos conocen hasta las piedras, nos vigilan, nos odian, todas las precauciones que adoptemos en lo sucesivo serán pocas. [...] Tenemos que admitir que no somos libres [...], que nos enfrentamos con enemigos que nos dan la cara, seamos prudentes".³³⁰ Il tono dell'opera si fa decisamente meno ironico e rimane piuttosto ancorato alla drammatica rappresentazione degli eventi che portano al rogo pressoché l'intero gruppo luterano della città. Delibes riprende in mano quello che era, nella sostanza, il fine dell'opera, anticipato dall'epigrafe iniziale, datata 1994, in cui Papa Giovanni Paolo II indirizza ai propri cardinali alcune eloquenti parole: "¿Cómo callar tantas formas de violencia perpetradas también en nombre de la fe? Guerras de religión, tribunales de la Inquisición y otras formas de violación de los derechos de las personas... Es preciso que la Iglesia, de acuerdo con el Concilio Vaticano II, revise por propia iniciativa los aspectos oscuros de su historia, valorándolos a la luz de los principios del Evangelio".³³¹ Un proposito che anima, nel profondo, lo stesso protagonista, ma che lo porta inevitabilmente all'incarcerazione e alla sconfitta, sullo sfondo di una Valladolid che acclama alla demolizione delle eresie e che sostiene, con sventato fervore, l'autorità del re e della Chiesa: "Al discurrir por los pueblos, las mujeres y los mozos les insultaban y, a veces, les tiraban cubos de agua desde las ventanas. Un día, ya en tierras de La Rioja, los

³²⁸ *Ivi*, pp. 240–241.

³²⁹ *Ivi*, p. 327.

³³⁰ *Ivi*, p. 326.

³³¹ *Ivi*, p. 13.

campesinos que andaban excavando las viñas interrumpieron la faena para quemar dos muñecos de sarmientos a la orilla del camino, mientras les llamaban herejes y apestados”.³³² Nella pagine in cui si narrano i mesi di prigionia, di Cipriano e degli altri, c'è spazio solo per qualche fugace caricatura, ma che è lontana da ogni finalità puramente grottesca ed è piuttosto tesa a rimarcare le dure condizioni di vita di ogni recluso, le atroci alterazioni che l'arresto imprime sui volti e sui comportamenti. Il protagonista compare davanti al Tribunale dopo più di quattro mesi di detenzione, quando ormai molti dei suoi compagni hanno già confessato (doña Beatriz Cazalla e Ana Enríquez, per citarne alcuni). Nel dialogo che Cipriano mantiene con l'inquisitore ritorna, emblematicamente, il ricordo della coppia di anfibii anuri, sui quali egli si intrattiene, nel tentativo di eludere le incalzanti domande del suo interlocutore, volte a indagare la natura e le propaggini del movimento luterano:

–¿Es cierto que vuesa merced posee una hacienda importante en Pedrosa?

–Es cierto, señoría.

–¿No conoció ahí a don Pedro Cazalla, párroco del pueblo?

–Le conocí y nos tratamos.

Ambos somos aficionados al campo y paseábamos juntos y él me hacía curiosas observaciones sobre los pájaros.

–¿Le hablaba de pájaros su paternidad?

–No sólo de pájaros, señoría.

Otras veces me hablaba de sapos. Ahora recuerdo una conversación que mantuvimos sobre sapos en las salinas del Cenagal. Es un naturalista perspicaz.

[...]

–¿Nunca le habló don Pedro de religión en sus paseos?

–Hablábamos de los más diversos temas; con seguridad la religión sería uno de ellos.

–¿Considera vuesa merced la religión un tema importante?

–La religión pertenece al rincón más íntimo del alma –dijo Cipriano recordando la expresión de su tío.

–Creyéndolo así, ¿es posible que no recuerde ninguna conversación sobre religión con don Pedro Cazalla? ¿Cómo es posible que recuerde lo referente a los sapos y no lo que decía de Dios?

–El hombre es un animal muy complejo, eminencia.³³³

Le resistenze di Cipriano lo conducono a un tragico finale: viene predisposto tutto il necessario per la “tortura de la garrucha”, ma questa, ironicamente, non procura alcun dolore al protagonista, semmai “[...] le ayudaba a estirar sus miembros y,

³³² *Ivi*, p. 351.

³³³ *Ivi*, pp. 371–372.

de este modo, salía del agarrotamiento en que había vivido los últimos meses”³³⁴; la sua esile corporatura non cede alle pressioni della carrucola che, contrariamente alla norma, non gli provoca alcun effetto disarticolatorio, mentre la condanna definitiva al rogo, che egli vive con rassegnata umiltà, assume, agli occhi di un eretico come lui – spesso angustiato ma caparbiamente fedele al proprio credo – il valore caustico di un “*gran día*”.³³⁵

“Un canto apasionado por la tolerancia y la libertad de conciencia”, chiosa la copertina del libro riedito nel 2010; anche ne *El hereje* la scrittura etica di Delibes raggiunge esiti convincenti, confermati dal clamoroso successo che ottiene il romanzo alla sua prima uscita (vengono venduti più di 90.000 esemplari in soli tre giorni) e dal riconoscimento, per la seconda volta nella sua carriera di scrittore (la prima fu nel 1955, dopo la pubblicazione di *Diario de un cazador*) del Premio Nacional de Narrativa, che l’autore ironicamente commenta: “Lorenzo el cazador y Cipriano Salcedo [...] ¡qué dos «premiados» más dispares! El más airoso de mis protagonistas y el más postrado y perdedor de todos ...”.³³⁶ Ma circa tre mesi dopo l’uscita de *El hereje* a Miguel Delibes viene diagnosticato un male incurabile: “Fue providencial: poner el punto final definitivo a mi novela y anunciarme los médicos que tenía cáncer. Si llega a declarármeme unos meses antes, no hubiera terminado el libro”.³³⁷ Di fronte, dunque, al compiacimento di un buon risultato incide, alla fine, la coincidenza di un destino impietoso: un destino che chiude, ironicamente anch’esso, lo straordinario cammino di un uomo che ha saputo fondere nella propria scrittura l’urgenza del dissenso e le articolate forme dell’ironia.

³³⁴ *Ivi*, p. 376.

³³⁵ *Ivi*, p. 395.

³³⁶ GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 842.

³³⁷ *Ivi*, p. 822.

Conclusion

A pochi anni dalla scomparsa di Miguel Delibes, avvenuta per pura coincidenza proprio pochi mesi dopo l'inizio del nostro lavoro di ricerca, nel 2010, la sua opera riacquista nuovo vigore in Spagna – sostenuta dalla neonata *Fundación*¹ che porta il suo nome – ma rimane, in Italia, una figura pressoché sconosciuta e certamente poco indagata. L'obiettivo che ci siamo proposti con questo lavoro è stato quello di rintracciare un tratto distintivo che accomunasse l'ampia produzione letteraria dell'autore e che potesse, al tempo stesso, costituire elemento di interesse anche per un pubblico diverso da quello spagnolo.

Delibes ha vissuto per quasi un secolo vicende nevralgiche nel proprio Paese: fra tutte, la dittatura franchista e la transizione democratica, che non lo hanno cambiato ma che hanno certamente condizionato, come per molti altri scrittori, le forme e i contorni della sua arte. La sua opera nasce in una Spagna che, a metà del XX secolo, ha ancora molti nodi irrisolti, che vive in un'atmosfera aspra e grave con Franco, ma che già al principio degli anni Settanta vede aprirsi all'orizzonte – pur con esasperato ritardo rispetto ad altre nazioni europee – la realizzazione della democrazia. Miguel Delibes vive da protagonista questi difficili momenti e si fa interprete di quella realtà con uno sguardo equilibrato e pragmatico, portando in scena quel mondo attraverso un'ironia acuta ed elegante, che sconfessa le ipocrisie e che mette in evidenza, in qualche caso, i limiti dell'uomo e le paradossali ambiguità della sua condizione.

¹ La "Fundación Miguel Delibes" nasce il 17 ottobre 2011, in coincidenza con l'anniversario di compleanno dello scrittore; l'atto di presentazione ha luogo nella sua città natale, Valladolid, ed è presieduto dai Principi di Asturia. La Fondazione, che ha come obiettivi principali la conservazione del patrimonio letterario di Delibes e la diffusione della sua opera non solo in Spagna, ma anche all'estero, conta al suo attivo già numerose iniziative e pubblicazioni di rilievo; gran successo sta ottenendo, in Europa, l'esposizione *Patria común. Delibes ilustrado*, che ripercorre i profili dei personaggi infantili di Delibes attraverso il parallelismo tra le descrizioni dei romanzi e alcune illustrazioni grafiche affidate ad artisti contemporanei. Si è conclusa invece il 27 ottobre 2013 l'esposizione *El viaje de los libros prohibidos*, dedicata alla ricostruzione del contesto storico de *El hereje* e ai documenti che lo stesso autore aveva consultato per dare definitiva forma al suo romanzo. Tra le iniziative congressuali all'estero, ricordiamo il recente convegno internazionale organizzato dall'Università di Udine, in collaborazione con la "Fundación Miguel Delibes": *Vivir de la pluma: itinerarios por la obra de Miguel Delibes*, 18 – 19 aprile 2013.

Due sono finora i saggi pubblicati dalla Fondazione: AA.VV., *Patria común, Delibes ilustrado*, 2012; AA.VV., *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, 2013.

Gran parte degli scritti che sono stati analizzati rivelano la volontà di denunciare tanto le questioni derivanti del centralismo castigliano (colpevole di trascurare i destini delle regioni periferiche) quanto le problematiche di respiro più universale, come la violenza e la morte o i risvolti minacciosi di un progresso illimitato e senza regole. Nello sviluppo stilistico e contenutistico dell'opera delibiana c'è una continua attenzione nei confronti dell'umanità, soprattutto di quella più fragile ed emarginata; bambini o disabili, uomini anziani o semplicemente sconfitti, popolano l'universo di Delibes e costituiscono la molla attraverso la quale egli innesca l'opposizione tra il bene e il male, tra la mediocrità del presente e le attese per un futuro migliore. Da questa opposizione nascono alcuni romanzi, come lo sono quelli pubblicati sul finire degli anni Quaranta o il più tardivo *El príncipe destronado*, in cui gli ingredienti tipici del comico dominano su un'ironia che prenderà invece forma definitiva prevalentemente negli scritti della maturità.

Il progressivo affinarsi di queste opposizioni racchiude, mano a mano, realtà più complesse, esigenze sociali e storiche più definite e urgenti, che spingono l'autore verso un discorso narrativo articolato e sottile, in cui vincono le componenti dell'ironia situazionale e linguistica, intesa soprattutto come forma di difesa o – meglio – di attacco obliquo all'estremismo istituzionale. Il sarcasmo, la satira e la parodia diventano invece gli strumenti attraverso i quali Delibes ridicolizza ciò che non condivide, ridiscute i valori che disapprova, prende in giro uomini e costumi di una Spagna che non sa affrontare, con sufficiente coerenza e modernità, nemmeno quelle campagne elettorali che poi la congederanno definitivamente dall'assolutismo e dalla tirannia.

L'ironia di Delibes, verso la quale le sue stesse dichiarazioni ci hanno indirizzato, costituisce la sua prassi comunicativa e il suo stile narrativo, ma forma parte anche del suo modo di essere, del suo vivere distaccato e disincantato, in cui è certamente riconoscibile un profondo pessimismo e al contempo una dichiarata volontà di trasfondere, alla letteratura, non solo le proprie denunce, ma anche la tenacia e il desiderio del cambiamento. La tensione ironica dei suoi romanzi trova la sua ragion d'essere anche nella figura del lettore, che viene progressivamente coinvolto in questa condotta critica e in questa ansia di rinnovamento: la

dimensione interpretativa diventa requisito fondamentale, soprattutto nella seconda fase della produzione delibiana, per comprendere la ricchezza del suo messaggio, spesso intriso di doppi sensi, quando non dissimulato in simboli e metafore; e poiché la rete di corrispondenze e di antitesi diventa via via più dinamica e arguta, i livelli della narrazione e della decodificazione del testo tendono a combinarsi e a stabilire tra loro un inevitabile rapporto di contiguità. La scrittura di Delibes dice molto più di quanto esprima in superficie e i suoi romanzi si presentano spesso come opere dense, ricche di significati, a volte anche complesse nella lettura; opere aperte, in ogni caso, mai superficialmente decifrabili e mai riconducibili a una precisa e irreversibile linea interpretativa.

È su questa indeterminatezza che va calibrato, dunque, anche il presente studio; il riferimento alla *Weltanschauung* dell'autore, al contesto nel quale è vissuto e ha lavorato, alla specificità della lingua spagnola, hanno guidato gran parte del nostro percorso e hanno comunque confermato come l'artificio ironico costituisca realmente il *trait d'union* formale tra tutti i suoi scritti. Anche con la pubblicazione de *El hereje*, avvenuta nel 1998, e con la cui analisi abbiamo concluso questo lavoro, Delibes sembra ricondurci là dove egli stesso aveva cominciato, cinquant'anni prima, dipingendo, pur già con qualche velata tonalità ironica, la triste esistenza di Pedro ne *La sombra del ciprés es alargada*. Lo spazio, storico e mistico insieme, dell'Avila di allora, fa da specchio a una Valladolid che ritorna alle origini e che ridiscute, criticamente e con garbata ironia, l'articolata questione della fede e della tolleranza, non solo religiosa. In una sorta di circolarità narrativa e stilistica, Delibes mette in atto, anche in questo suo ultimo romanzo, tutte quelle strategie formali e strutturali che hanno contraddistinto, nel tempo, l'ironia della sua voce. Una voce che ha schiuso le porte alla verità e che ha saputo distruggere e rigenerare insieme, attraverso la forza liberatrice del riso, i principi etici di un popolo che ha vissuto, come il nostro, troppi anni nel silenzio e nel torpore. Una scrittura che rivendica, dunque, perché è giusto non dimenticare – sostiene lo stesso Delibes – “que un pueblo sin literatura es un pueblo mudo”.²

² DELIBES, “Notas a la edición”, in *Obras completas* (2010), vol. VI, cit., p. 177.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI MIGUEL DELIBES

Romanzi

- 1948.- *La sombra del ciprés es alargada*
- 1949.- *Aún es de día*
- 1950.- *El camino*
- 1953.- *Mi idolatrado hijo Sisí*
- 1955.- *Diario de un cazador*
- 1958.- *Diario de un emigrante*
- 1959.- *La hoja roja*
- 1962.- *Las ratas*
- 1966.- *Cinco horas con Mario*
- 1969.- *Parábola del naufrago*
- 1973.- *El príncipe destronado*
- 1975.- *Las guerras de nuestros antepasados vol. VI*
- 1978.- *El disputado voto del señor Cayo*
- 1981.- *Los santos inocentes*
- 1983.- *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*
- 1985.- *El tesoro (Castilla como problema)*
- 1987.- *377A, Madera de héroe*
- 1991.- *Señora de rojo sobre fondo gris*
- 1995.- *Diario de un jubilado*
- 1998.- *El hereje*

Romanzi brevi

- 1953.- *El loco Viejas historias*

1954.- *Los raíles Viejas historias*

1957.- *La mortaja Viejas historias*

1957.- *Los nogales Viejas historias*

1957.- *La barbería*

1957.- *Siestas con viento sur* (raccolta di 4 racconti: “El loco”, “Los raíles”, “La mortaja” e “Los nogales”)

Racconti

1954.- *La partida Viejas historias*

1970.- *La mortaja Viejas historias*

2006.- *Viejas historias y cuentos completos*

Libri di caccia e pesca

1962.- *La caza en España*

1963.- *La caza de la perdiz roja*

1964.- *El libro de la caza menor*

1970.- *Con la escopeta al hombro*

1977.- *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*

1977.- *Mis amigas las truchas*

1981.- *Las perdices del domingo*

1980.- *Dos días de caza*

1988.- *La caza de la perdiz roja en España*

1992.- *El último coto*

1994.- *Un cazador que escribe*

Libri autobiografici

1972.- *Un año de mi vida*

1989.- *Mi vida al aire libre: memorias deportivas de un hombre sedentario*

2002.- *Miguel Delibes y Josep Vergés, Correspondencia, 1948-1986*

Libri di viaggi

1956.- *Un novelista descubre América*

1961.- *Por esos mundos: Sudamérica con escala en Canarias*

1963.- *Europa: parada y fonda*

1966.- *USA y yo*

1968.- *La primavera de Praga*

1982.- *Dos viajes en automóvil: Suecia y Países Bajos*

Libri sulla Castiglia

1964.- *Viejas historias de Castilla la Vieja*

1972.- *Castilla en mi obra*

1979.- *Castilla, lo castellano y los castellanos*

1986.- *Castilla habla, crónicas de viejos oficios*

Libri per bambini

1970.- *Mi mundo y el mundo*

1982.- *Tres pájaros de cuenta*

1988.- *Mi querida bicicleta*

1992.- *La vida sobre ruedas*

1993.- *Un deporte de caballeros*

Adattamenti teatrali di opere narrative

1981.- *Cinco horas con Mario*

1987.- *La hoja roja*

1990.- *Las guerras de nuestros antepasados*

Saggi e articoli

1968.- *Vivir al día*

1976.- *S.O.S.*

1979.- *Un mundo que agoniza*

1982.- *El otro fútbol*

1985.- *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*

1990.- *Pegar la hebra*

1996.- *He dicho*

2004.- *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*

2005.- *La tierra herida*

Antologie

1970.- *Mi mundo y el mundo*

1979.- *Castilla, lo castellano y los castellanos*

1994.- *Los niños*

Raccolte

1964-1975. Opera completa

Volume I (1964): *La sombra del ciprés es alargada; El camino; Mi idolatrado hijo Sisí.*

Volume II (1966): *Diario de un cazador; Diario de un emigrante; La caza de la perdiz roja; Viejas historias de Castilla la Vieja; El libro de la caza menor.*

Volume III (1968): *Aún es de día; La hoja roja; Las ratas.*

Volume IV (1970): *Por esos mundos; Europa: parada y fonda; USA y yo; La primavera de Praga.*

Volume V (1975): *Vivir al día; Con la escopeta al hombro; Un año de mi vida.*

1985-1989. Trilogie

Trilogía de campo (1985): *El camino; Las ratas; Los santos inocentes.*

Trilogía de la ciudad (1986): *La hoja roja; Mi idolatrado hijo Sisí; El príncipe destronado.*

Trilogía encuentro de la ciudad y el campo (1989): *El disputado voto del señor Cayo; Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso; El tesoro.*

1999-2002. Mis libros preferidos

I. *Los estragos del tiempo.* Contiene: *El camino; La mortaja; La hoja roja.*

II. *Dos mujeres.* Contiene: *Cinco horas con Mario; Señora de rojo sobre fondo gris.*

III. *Castilla como problema.* Contiene: *Las ratas; El tesoro; El disputado voto del señor Cayo.*

IV. *Los diarios de Lorenzo.* Contiene: *Diario de un cazador; Diario de un emigrante; Diario de un jubilado.*

V. *Nuevas formas narrativas.* Contiene: *Parábola del naufrago; Las guerras de nuestros antepasados.*

2007-2010 Opera completa

Volume I. *El novelista, I. 1948-1954* (2007): *La sombra del ciprés es alargada; El camino; Mi idolatrado hijo Sisí; La partida.* Appendice: *Aún es de día.*

Volume II. *El novelista, II. 1953-1962* (2008): *Diario de un cazador; Diario de un emigrante; Diario de un jubilado; La hoja roja; Las ratas.* Cinco novelas cortas: *La mortaja; El loco; Los raíles; Los nogales; La barbería.*

Volume III. *El novelista, III. 1966-1978* (2008): *Cinco horas con Mario; Parábola del naufrago; El príncipe destronado; Las guerras de nuestros antepasados; El disputado voto del señor Cayo.* Racconti: *Viejas historias de Castilla la Vieja; Tres pájaros de cuenta; y 24 cuentos más.*

Volume IV. *El novelista, IV* (2009): *Los santos inocentes; Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso; El tesoro; Madera de héroe; Señora de rojo sobre fondo gris; El hereje.*

Volume V. *El cazador* (2009): *La caza de la perdiz roja; El libro de la caza menor; Con la escopeta al hombro; La caza en España; Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo; Mis amigas las truchas; Las perdices del domingo; Prólogo a un libro sobre la caza de patos que no llegó a escribirse; El último coto; El fin de la perdiz roja silvestre.*

Volume VI. *El periodista. El ensayista* (2010): *Vivir al día; El otro fútbol; La censura en España en los años 40 y otros ensayos; Castilla habla; Pegar la*

hebra; He dicho; 1936-1950: muerte y resurrección de la novela; La tierra herida; El sentido de progreso desde mi obra. Due antologie commentate: Castilla, lo castellano, los castellanos; Los niños. Tre adattamenti teatrali: Cinco horas con Mario; La hoja roja; Las guerras de nuestros antepasados.

Volume VII. *Recuerdos y viajes (2007): Mi vida al aire libre; Un año de mi vida; Recuerdos y amigos. Libri di viaggi: Por esos mundos: Sudamérica con escala en Canarias; Europa: parada y fonda; USA y yo; Dos viajes en automóvil: Suecia y los Países Bajos. Appendice: La Primavera de Praga.*

ARTICOLI DI CRITICA LETTERARIA DI MIGUEL DELIBES

- DELIBES, Miguel, *El fenómeno de la creación en el arte y la literatura*, in “Tierras de León”, vol. 9, 10, 1969, pp. 95–98.
- _____, “Breve reflexión sobre mi obra literaria”, in AA. VV., *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, Dieter Kremer (ed.), Hamburg, Buske, 1983, pp. 165–174.
- _____, *Una nueva jerga*, in *Serta philologica: F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, vol. 1, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 127–128.
- _____, *La comunión*, in AA.VV., *Homenaje a Julián Marías*, 7, 1984, pp. 197–208.
- _____, *El fútbol*, in *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, a cura di Marta Cristina Carbonell, Adolfo Sotelo Vázquez, vol. 1, 1989, pp. 849–856.
- _____, *Aborto libre y progresismo*, in “Cuadernos de bioética”, vol. 1, 2, 1990, pp. 31–33.
- _____, *Palabras inaugurales*, in AA.VV., *El autor y su obra*, cit., pp. 15–18.
- _____, *El último coto*, in “Urogallo”, 73, giugno 1992, pp. 34–36.
- _____, *Escribir para niños*, in “Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil”, 7, 61, 1994, pp. 16–17.
- _____, *‘Nada’*, de Carmen Laforet, in *Historia y crítica de la literatura española*, a cura di Francisco Rico Manrique, vol. 8, Tomo 2, 1999 (*Época contemporánea, 1939-1975: primer suplemento*, a cura di Santos Sanz Villanueva), pp. 428–433.
- _____, *Carta prólogo*, in “Espéculo”, 39, luglio-ottobre 2008.
- _____, *El sentido del progreso desde mi obra*, in *Obras completas*, vol. VI, cit., pp. 168–209.
- _____, *Una escultura que habla, la verdad* (testo inedito), in “El País”, 12 giugno 2011.

MIGUEL DELIBES TRADOTTO IN ITALIANO

Siesta con vento sud, a cura di Giuseppe Bellini, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1959.

Per chi voterà il signor Cayo?, traduzione di Giuliano Soria, Torino, SEI, 1982.

Cinque ore con Mario, traduzione di Olivo Bin, Reggio Emilia, Città armoniosa, 1983.

La strada, traduzione di Lucio Basilisco, Padova, Edas, 1983.

7 relatos: selezione, nota preliminare, commento e note a cura di Ada Aragone, Messina, 1984.

I santi innocenti, traduzione dalla ventesima edizione spagnola a cura di Giuliano Soria, Casale Monferrato, Piemme, 1994.

Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso, traduzione di Rosa Rita D'Acquarica, Firenze, Passigli, 1995.

Signora in rosso su fondo grigio, traduzione e note di Rosa Rita D'Acquarica, Firenze, Passigli, 1996.

Diario di un cacciatore, traduzione e note di Rosa Rita D'Acquarica, Firenze, Passigli, 1998.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU MIGUEL DELIBES - MONOGRAFIE

- AA. VV., *Vida y obra de Miguel Delibes*, Madrid, Siglo Ilustrado, 1971.
- AA. VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, Universidad Complutense (Departamento de Lengua y Literatura. Ciencias de la Información), 1983.
- AA. VV., *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit.
- AA. VV., *Especial Miguel Delibes*, Université de Perpignan, 1994.
- AA. VV., *La fotografía con Miguel Delibes: homenaje de fotógrafos españoles*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 1994.
- AA. VV., *Las constantes de Delibes: Premio Cervantes 1993*, Ciclo de Conferencias sobre M. Delibes en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en la Universidad de Valladolid (abril-mayo 1994), Diputación de Valladolid, Fundación Municipal de Cultura, 1995.
- AA. VV., *Cuentos contemporáneos: Atxaga, Ayala, Delibes y otros*, Madrid, Edelvives, 1996.
- AA. VV., *Miguel Delibes: Mi mundo y el mundo (Estudio-catálogo de la obra completa de Delibes en castellano y en otras lenguas)*, Burgos, Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2003.
- AA. VV. (ed. María Pilar Celma, Ramón García Domínguez, José Ramón González), *Luces, trazos y palabras: homenaje artístico-literario a Miguel Delibes*, Valladolid, Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, 2007.
- AA. VV., *Hasta siempre, paisano Delibes*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2010.
- AA. VV., *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- AA. VV., *Patria común, Delibes ilustrado*, Valladolid, Fundación Miguel Delibes, 2012.
- AA. VV., *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, Valladolid, Fundación Miguel Delibes, 2013.
- AA. VV., *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Renata Londero e Maria-Teresa De Pieri (ed.), Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2014 (Atti del convegno *Vivir de la pluma: itinerarios por la obra de Miguel Delibes*, Università di Udine, 18-19 aprile 2013).
- AGAWU-KAKRABA, Yaw B., *Demythification in the Fiction of Miguel Delibes*, Nueva York, Peter Lang, 1996.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, *Anatomía de la lucha por la vida*, Madrid, Castalia, 1982.

- ALCALÁ ARÉVALO, Purificación, *Sobre los recursos estilísticos en la narrativa de Delibes*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1991.
- ALONSO DE LOS RÍOS, César, *Retratos*, in “Urogallo”, 73, 1992, pp. 42–43.
- _____, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993.
- _____, César, *Soy un hombre de fidelidades*, Madrid, La Espera de los Libros, 2010.
- ALVAR, Manuel, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987.
- APARICIO, FELIPE, *Miguel Delibes: le chasseur d'histoires*, Parigi, Publibook, 2010.
- ÁVILA ALONSO, Teresita de Jesús, *Fórmulas de tratamiento en la obra de Miguel Delibes*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1996.
- BARTOLONÉ PONS, Esther, *Miguel Delibes y su guerra constante*, Barcelona, Víctor Pozanco, 1979.
- BLANCO ALVARO, Carlos; DELIBES, Miguel, *Entrevistas*, Valladolid, Ámbito, 2003.
- BOUCHER, Teresa, *Existential Authenticity in three novels of Spanish author Miguel Delibes*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2004.
- BUCKLEY, Ramón, *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*, Barcelona, Destino, 2012.
- BUSTOS DEUSO, María Luisa, *La mujer en la narrativa de Delibes*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1990.
- CABRERA, Vicente, GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1979.
- CELMA VALERO, M.^a Pilar (ed.), *Miguel Delibes. Homenaje académico y literario*, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Junta de Castilla y León, 2003.
- _____, *Miguel Delibes, pintor de espacios*, Madrid, Visor Libros, 2010.
- CORRAL CASTANEDO, Antonio, *Retrato de Miguel Delibes*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- DÍAZ, Janet, *Miguel Delibes*, New York, Twayne, 1971.
- DRESSEL, Barbara Ann, *Man's need for solidarity as a basis of the short story of Miguel Delibes*, Michigan, University Microfilms International, 1985.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, *Léxico venatorio en la obra de Miguel Delibes*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988.

- FREIRE LÓPEZ, Ana, MEDINA-BOCOS MONTARELO, Amparo, *La obra literaria de Miguel Delibes*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, SANTOJA, Gonzalo (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, Madrid, Editorial Actas/Universidad Complutense, 1993.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, Barcelona, Destino, 1985.
- _____, *Miguel Delibes: la imagen escrita*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993.
- _____ (ed.), *Miguel Delibes: Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1993*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, 1994.
- _____[et al.], *Miguel Delibes, premio Letras Españolas 1991*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura, 1994.
- _____, *El quiosco de los helados: Miguel Delibes de cerca*, Barcelona, Destino, 2005.
- _____, *Miguel Delibes: Premio Provincia de Valladolid a la Trayectoria Literaria Siglo XX*, Diputación Provincial de Valladolid, 2005.
- _____, *Miguel Delibes de cerca*, Barcelona, Destino, 2010.
- GOÑI, Javier, *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones, 1985.
- GONZÁLEZ-ARIZA, Fernando, *Guía de lectura de 'El camino'*, Navarra, Cénlit, 2008.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *Las guerras de nuestros antepasados: un estudio de sus puntos de vista y ambigüedad*, Toronto, University, Department of Spanish and Portuguese, 1980.
- GRAS ALBEROLA, Concha, *Comentario lingüístico sincrónico sobre un texto de 'El príncipe destronado' de Miguel Delibes*, Menorca, Centro de Profesores, 1989.
- GULLÓN, Agnes, *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1981.
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Domingo, *Claves de 'Los santos inocentes' de Miguel Delibes*, Madrid, Ciclo, 1989.
- HANLEY TIMM, John Thomas, *The comic as narrative technique in the novels of Miguel Delibes*, University of Wisconsin-Madison, 1973.
- HICKEY, Leo, *Cinco horas con Miguel Delibes: el hombre y el novelista*, Madrid, Prensa Española, 1968.
- HICKEY, Denis John B. G., *Miguel Delibes, autor católico*, Universidad de Madrid, Sección de Filología Románica, 1969.
- LINK, Judith Ann, *Major Themes in the Novels of Miguel Delibes*, University of Oklahoma, 1960.

- LOBO IGLESIAS, Lucía, *Estudio computacional del verbo en 'Crónica de una muerte anunciada' y 'Cinco horas con Mario'*, Madrid, Pliegos, 1992.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, *En torno a las palabras de Delibes*, Valladolid, Castilla Ediciones – Fundación Miguel Delibes, 2013.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Luis, *La novelística de Miguel Delibes*, Universidad de Murcia, 1973.
- LÓPEZ PARGAS, Daisy, *Miguel Delibes y su visión de Castilla*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1981.
- LUZ LONG, María, *La repercusión del conflicto del '36 en la obra de Miguel Delibes*, Madrid, Pliegos, 2005.
- MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal, *Estructura y funciones del demostrativo en el español moderno: el demostrativo en 'El camino' de Miguel Delibes*, Málaga, Analecta Malacitana, 1997.
- MARÍN, Fuensanta, *La obra de Miguel Delibes*, Universidad de Murcia, 1965.
- MARTÍN PÉREZ, Marciano, *Opción por el hombre y por Castilla en la obra de Miguel Delibes*, Valladolid, Aldecoa, 1989.
- MEDINA-BOCOS MONTARELO, Amparo, *Guías de lectura. Cinco horas con Mario*, Madrid, Alhambra, 1987.
- _____, *Guía de lectura de 'El camino'*, Madrid, Akal, 1988.
- MEYERS, Glenn G., *Miguel Delibes. An Annotated Critical Bibliography*, Lanham/Maryland, The Scarecrow Press, 1999.
- PAUK, Edgar, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975.
- PUENTE SAMANIEGO, M. Pilar de la, *Castilla en Miguel Delibes*, Universidad de Salamanca, 1986.
- REPRESA, Miguel, *'Cinco horas con Mario'*, *Miguel Delibes*, Madrid, Alborada, 1988.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, *La originalidad novelística de Miguel Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1975.
- RICHMOND, Carolyn, *Un análisis de la novela 'Las guerras de nuestros antepasados' de Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1982.
- RODRÍGUEZ, Jesús, *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*, Madrid, Pliegos, 1989.
- SALCEDO, Emilio, *Miguel Delibes: novelista de Castilla*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986.
- SANABRIA MARTÍNEZ, Gloria Inés, *Presencia de América en la novelística de Camilo José Cela, Miguel Delibes y Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.
- SÁNCHEZ, José Francisco, *Miguel Delibes, periodista*, Barcelona, Destino, 1989.

- SÁNCHEZ, M^a. Jesús. *Los personajes femeninos en la novelística de Miguel Delibes desde un enfoque junghiano*, Manila, Universidad de Filipinas, 2001.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco Javier, *El hombre amenazado: hombre, sociedad y educación en la novelística de Miguel Delibes*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1985.
- SANTORO, Patricia J., *Novel into Film: The case of 'La familia de Pascual Duarte' and 'Los santos inocentes'*, Newark, University of Delaware Press, 1996.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *El último Delibes y otras notas de lectura. Postguerra, exilio y letras en Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, 2007.
- SOTELO ÁLVAREZ, Avelino, *Carmen en 'Cinco horas con Mario' de M. Delibes y la mujer española en el franquismo*, Vigo, Aristos, 1995.
- UMBRAL, Francisco, *Miguel Delibes*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1970.
- URDIALES, Jorge, *Diccionario del castellano rural en la narrativa de Miguel Delibes*, León, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006.
- VAL, Fernando del, *Diccionario de expresiones populares de la narrativa de Miguel Delibes*, Fundación Instituto Castellano-Leonés, 2009.
- _____, *Viaje por la Castilla de Miguel Delibes*, Valladolid, Edical-Junta de Castilla y León, 2010.
- VALLE SPINKA, Ramona F. del, *La conciencia social de Miguel Delibes*, New York, Eliseo Torres, 1975.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel, *Lo específico del personaje novelístico de Miguel Delibes*, Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2002.
- _____, *Miguel Delibes, el camino de sus héroes*, Madrid, Pliegos, 2007.
- VELA, María Luisa, *Vulgarismos en la obra de Miguel Delibes*, Universidad de Valladolid, 1959.
- ZABÍA LASALA, María Purificación, *Las voces y los ecos de Miguel Delibes*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU MIGUEL DELIBES – ARTICOLI E SAGGI

- AA.VV., *Miguel Delibes habla de su obra*, in “Boletín Informativo Fundación Juan March”, 44, dicembre 1975, pp. 21–23.
- AA. VV., *Aspekte der Hispania im 19. Und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit. (Mesa redonda: pp. 209–221).
- AA.VV., *Encuentro con Miguel Delibes*, in “Boletín Informativo Fundación Juan March”, 223, ottobre 1992, pp. 32–40.
- AA. VV., *El ‘Ombudsman’ noruego, defensor de los niños. Miguel Delibes, Premio Cervantes '93*, in “Padres y maestros”, 194, 1994, pp. 4–6.
- AA.VV., *Miguel Delibes*, in *Historia y crítica de la literatura española*, coord. da Francisco Rico Manrique, vol. 8, tomo 2, 1999 (*Época contemporánea, 1939-1975: primer suplemento*, coord. da Santos Sanz Villanueva), pp. 420–427.
- AGAWU-KAKRABA, Yaw, *Miguel Delibes and the Politics of two Women: ‘Cinco horas con Mario’ y ‘Señora de rojo sobre fondo gris’*, in “Hispanófila”, 117, 1996, pp. 63–77.
- _____, *Speech, Writing, and the Confession of Unfulfilled Desire: Miguel Delibes's ‘Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso’*, in “Bulletin of Hispanic Studies”, LXXIII, 4, 1996, pp. 389–400.
- AGOSTINI DE, DEL RÍO, Amelia, *Miguel Delibes y ocho novelas*, in *De Garcilaso a Delibes*, San Juan, Puerto Rico, Ramallo Bros, 1981, pp. 151–169.
- ABAD NEBOT, Francisco, *Apuntes sobre el estilo y la lengua de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 215–224.
- ALAMEDA, Soledad, *Miguel Delibes, entre el alba y el crepúsculo*, in “El País Semanal”, 6 gennaio 1980, pp. 10–13.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, ‘*La hoja roja*’, in “Archivum”, IX, 1959, pp. 464–466.
- _____, *La novela de Miguel Delibes*, in “Destino”, 1221, 1960, pp. 44–45 e 47.
- _____, *La novela de Miguel Delibes*, in *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 181–191. Il testo si trova anche in *El español, lengua milenaria*, Valladolid, Ámbito, 1989, pp. 108–120.
- _____, *Sobre ‘377A, Madera de héroe’*, in *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 55–68.
- _____, *El enigma consabido*, in AA.VV. *Las constantes de Delibes. Premio Cervantes 1993*, cit., pp. 51–59.
- _____, *Prólogo a Miguel Delibes, Castilla, lo castellano y los castellanos*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 9–16.
- ALBERICH, José María, ‘*Cinco horas con Mario*’ o *el tiro por la culata*, in “Minervae Baeticae”, 32, 2004, pp. 215–221.

- ALBORG, Juan Luis, *Miguel Delibes*, in *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 153–165.
- ALCALÁ ARÉVALO, Purificación, *El léxico y la evolución estilística de Miguel Delibes en su narrativa*, in *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 193–206.
- _____, *Aplicación del modelo de análisis de la narrativa propuesto por G. Genette a la novela 'La sombra del ciprés es alargada'*, in “Cauce”, 20–21, 1997, pp. 45–60.
- _____, *La estructura narrativa de la novela de Miguel Delibes 'Las guerras de nuestros antepasados'*, in “Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Vélez de Guevara' ”, 1999, pp. 239–249.
- _____, *El lugar del lenguaje en la construcción de la obra literaria. Ejemplificación en el estudio de la lengua utilizada en la novela 'Las guerras de nuestros antepasados'*, in AA.VV., *Lengua y Discurso. Estudios dedicados al Profesor Vidal Lamíquiz*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 93–108.
- ALONSO DE LOS RÍOS, César, *Delibes: novelista de la frustración*, in “Cuadernos para el diálogo”, 114, 1973, pp. 50–51.
- _____, *Delibes: periodismo y testimonio*, in *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 95–111.
- _____, *Pesimismo en verde*, in “El País”, 2 diciembre 1993.
- _____, *Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, in “ABC”, 10 marzo 2010.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel, *Lengua y habla en las novelas de Miguel Delibes*, in “Bulletin hispanique”, vol. 85, 3-4, 1983, pp. 299–324.
- ALVAR, Manuel, *Vidas menudas de Castilla: sobre 'Castilla habla' de Miguel Delibes*, in “Saber leer”, 5, 1987, pp. 6–7.
- _____, *'Castilla habla'*, in *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 157–187.
- ÁLVAREZ GARCÍA, Manuel, *Notas sobre el léxico dialectal en 'Los santos inocentes' de Miguel Delibes*, in “Español actual”, 48, 1987, pp. 59–68.
- AMBASSA LASCIDYL, Camille, *Sentido del tríptico 'mujer-niño-muerte' en 'El Hereje' de Miguel Delibes*, in “Aula”, 12, 2000, pp. 213–222.
- AMORÓS GUARDIOLA, Andrés, *Pegar la hebra con Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 13–30.
- AMORÓS, Andrés, HERRERA, Lola, SACRISTÁN, José, IBÁÑEZ, Menta, NARCISO Y SÁMANO, José, *De la novela al teatro (Mesa redonda)*, in *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 259–274.
- AMORÓS, Andrés, *Miguel Delibes: 'Parábola del naufragio'*, in “Revista de Occidente”, 83, febrero 1970, pp. 245–247.
- _____, *Carmen y Mario: una pareja española (Análisis de contenidos)*, in “Studia Hispánica in honorem R. Lapesa”, II, Madrid, Gredos, 1974, pp. 29–44.

- ANDRÉS SUÁREZ, Irene, *'Madera de héroe' de Miguel Delibes: Cuestiones técnicas*, in "Antiqua et nova Romania: estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondéjar en su sexagenario", vol. 2, 1993, pp. 135–150.
- APARICIO, Felipe, *Un conte (anti-)cynégétique embryonnaire de Miguel Delibes: de 'El amor propio de Juanito de Osuna' a 'Los santos inocentes'*, in *Actes des Journées Humanités de l'Université de Haute Alsace: Contacts et Confrontations*, 13-14 aprile 2007.
- _____, *Miguel Delibes: une autobiographie cynégétique?*, in "Texte", 41–42, 2007, pp. 235–286.
- _____, *La rencontre amoureuse dans les romans de Miguel Delibes*, in *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques, Actes du colloque: La rencontre dans le texte littéraire hispanique*, 8, 9, 10 giugno 2006, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 107–125.
- _____, *Reflets d'une éducation guerrière sous le franquisme: 'Las guerras de nuestros antepasados' de M. Delibes, 'Ardor guerrero', d'A. Muñoz Molina, 'Patria y sexo', de L. A. de Villena*, in *Actes du Colloque International 'Éducation-Culture-Littérature'*, 12-14 ottobre 2006, Université de Haute Alsace, 2008, pp. 135–154.
- _____, *Miguel Delibes et le cinéma italien des années 40 et 50*, in *Actes des Journées d'Études des 26 et 27 février 2007: 'Quand les écrivains se font critiques des autres arts'*, Strasbourg, C.I.R.I. (Centre Interdisciplinaire de Recherches sur l'Italie), 2008, pp. 27–38.
- _____, *La distancia identificada: Francisco Umbral crítico de Miguel Delibes*, in Bénédicte DE BURON BRUN, *Francisco Umbral: una identidad plural*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour et Éditions Utriusque Vasconiae, 2009, pp. 175–190.
- _____, *El 'morral literario' de Miguel Delibes. ¿Origen de los relatos o relato de los orígenes?*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 243–251.
- _____, *Un exotismo a contrapelo: 'Diario de un emigrante' de Miguel Delibes*, in *De l'Espagne orientale aux représentations ibériques et ibéro-américaines de l'exotisme*, Université de Saint-Etienne, 2010, pp. 165–176.
- _____, *A vueltas con 'Los santos inocentes': el enfoque cinegético y sus repercusiones en el relato*, in *Actas VI Congreso Internacional de Análisis Textual, 15-17 aprile 2010*, Valladolid-Segovia, Trama y Fondo, 2011.
- APARICIO, Juan Pedro, *El demonio, el mundo y la carne*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 124–129.
- APARICIO LÓPEZ, Teófilo, *Miguel Delibes. El equilibrio entre la ternura y el realismo, el humor, la ironía y la angustia existencial*, in "Revista de Cultura y Vida Universitaria", Universidad de Zaragoza, XLIV, 3-4, 1967, pp. 9–22.
- ARBONA ABASCAL, Guadalupe, *Miguel Delibes. Bibliografía crítica fundamental*, in "Espéculo", 39, luglio-ottobre 2008.

- ARRANZ LAGO, David Felipe, *Miguel Delibes, periodista y 'El norte de Castilla: libertad de información frente a censura*, in "Crítica", 60, 968, 2010, pp. 96–99.
- ARRANZ NICOLÁS, Clara, *Sufijación y afectividad en 'Diario de un cazador'*, in "Revista de Literatura", 45, 90, 1983, pp. 151–166.
- ASÍS GARROTE, María Dolores de, *Madurez de un escritor: Miguel Delibes*, in *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema Universidad, Ediciones de la Universidad Complutense, 1990, pp. 56–73.
- BARAJAS SALAS, Eduardo, *El mundo animal en 'Los Santos Inocentes'. Contribución al bestiario de Miguel Delibes'*, in "Revista de estudios extremeños", vol. 46, 3, 1990, pp. 711–732.
- BARCIA, Pedro Luis, *Delibes y la Argentina*, in AA.VV., *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, cit., pp. 159–170.
- BARDAVIO, Joaquín, *'La sombra del ciprés es alargada'. Soy como un árbol. Crezco donde me plantan*, in "Diario ABC", 21 aprile 1967.
- BARTOLOMÉ PONS, Esther, *Veinticinco años después*, in "República de las Letras", 117, 2010, pp. 67–70.
- BAYO, Emili, *Animalidad y justicia. Apuntes para una lectura de 'Los santos inocentes'*, in "Scriptura", 5, 1989, pp. 89–98.
- BAYO, Marcial J., *La última interpretación de Ávila*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", 72, diciembre 1955, pp. 327–334.
- BEISEL, Inge, *La composición de perspectivas en la obra narrativa de Miguel Delibes como procedimiento eficaz para el desarrollo de la incapacidad comunicativa*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 257–265.
- BELLINI, Giuseppe, *Prólogo a Siesta con vento Sud*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1959, pp. 9–21.
- _____, *Miguel Delibes: dos facetas de su narrativa*, in "Rassegna Iberistica", 55, 1996, pp. 3–13.
- _____, rec. a *Lettere d'amore di un sessantenne voluttuoso*, in "Rassegna Iberistica", 58, 1996, pp. 40–42.
- _____, rec. a *Signora in rosso su fondo grigio*, in "Rassegna Iberistica", 60, 1997, pp. 59–60.
- _____, *Prólogo a Miguel Delibes, Los estragos del tiempo: El camino, La mortaja y La hoja roja*, Barcelona, Destino, 1999, Col. Mis libros preferidos, I, pp. 9–22.
- _____, *Prólogo a Miguel Delibes, Obras Completas, I. El novelista (1948-1954)*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2007, pp. LIX–LXXIV.
- BELLO, Xuan, *Unas páginas sobre Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, cit., pp. 219–220.
- BELTRÁN-VOCAL, María Antonia, *Miguel Delibes*, in *Novela española e hispanoamericana contemporánea. Temas y técnicas narrativas*, Madrid, Betania, 1989, pp. 2–95.

- BERASÁTEGUI, Blanca, *Delibes: 'Yo siempre he visto la vida desde un ángulo sombrío'*, in www.elculturas.es, 12/03/2010.
- BENSOUSSA, Albert, *Un lenguaje pacífico*, in AA.VV., *El autor y su obra*, cit., pp. 111–118.
- _____, *Miguel Delibes*, in “Magazine litteraire”, 384, 2000, pp. 78–80.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico, *Miguel Delibes y la ecología*, in “Camp de l'Arpa”, 72, febbraio 1980, pp. 35–41.
- _____, *El arraigo de Miguel Delibes*, in “Urogallo”, 73, 1992, pp. 30–33.
- BLANC, Dominique, *Delibes en Francia, un autor con futuro*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 119–126.
- _____, *Traducción y recepción de Miguel Delibes en Francia*, in AA.VV., *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, cit., pp. 171–175.
- BLANCO MARTÍNEZ, Carlos, *Conversaciones en torno a El hereje, de Miguel Delibes*, 43ª Feria del Libro de Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2010.
- BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio, *Miguel Delibes, un clásico*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 13–15.
- BOBES-NAVES, Carmen, *Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo*, in “Bulletin Hispanique”, 3-4, 1985, pp. 305–335.
- BORING, Phyllis Zatlin, *Delibes Two Views of the Spanish Mother*, in “Hispanófila”, 63, maggio 1978, pp. 79–87.
- BOTTARO, Mayra Gisela, *La ironía como artificio constructivo en 'Cinco horas con Mario' de Miguel Delibes*, in “Gramma Virtual”, I, 3, 2001 (<http://www.salvador.edu.ar/gramma/3/ua1-7-gramma-01-03-14.htm>)
- BOUCHER, Teresa, *The Widow's Peak / The Widow Speaks: Carmen's Idle Talk in Miguel Delibes's 'Cinco horas con Mario' (Five hours with Mario)*, in “Cincinnati Romance Review”, 15, 1996, pp. 50–56.
- _____, *Delibes and 'The Question Concerning Technology'*, in “Ojáncano”, 15, 1998, pp. 33–46.
- _____, *The Filmic Reframing of 'El disputado voto del señor Cayo' (The disputed Vote of Mr. Cayo), by Miguel Delibes*, in “Annual of Foreign Films and Literature: An International Journal on Film and Literature”, 5, 1999, pp. 15–23.
- BOUDREAU, Harold L., *Miguel Delibes's 'Parábola del naufrago': Utopia Redreamed*, in “Studies in Twentieth Century Literature”, I, 1976, pp. 27–46.
- _____, *'Cinco horas con Mario' and the Dynamics of Irony*, in “Anales de la Novela de Posguerra”, 2, 1977, pp. 7–17.
- BRANDIMONTE, Giovanni, *Traducción y variación lingüística: El lenguaje coloquial en 'El disputado voto del señor Cayo' de M. Delibes*, in *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, Miguel Angel Vega Cernuda, Juan Pedro Pérez Pardo (coord.), 2005, pp. 147–164.

- _____, *Breve estudio contrastivo fraseológico y paremiológico: 'El disputado voto del señor Cayo' y su versión italiana*, in "Paremia", 20, 2011, pp. 77–87.
- BRAVO, Federico, *La négation antiphonique en espagnol. La formule de renforcement «ni ínsulas ni ínsulos»: étude synchronique et diachronique*, in "Bulletin Hispanique", vol. 94, 2, 1992, pp. 619–672.
- BRAVO CASTILLO, Juan, *Miguel Delibes. In Memoriam*, in "Barcarola", 74-75, 2010, pp. 279–280.
- BROGGINI, Nilda, *La técnica narrativa en 'Cinco horas con Mario' de Miguel Delibes*, in "Comunicaciones de Literatura Española", Buenos Aires, 4, 1972, pp. 71–75.
- BUCKLEY, Ramón, *El idilio elegíaco: 'Las guerras de nuestros antepasados'*, in *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península, 1982, pp. 176–190.
- _____, *La ideología en la obra de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, cit., pp. 13–19.
- _____, *Arcadia: el espacio simbólico rural*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 13–25.
- BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior en Miguel Delibes*, in *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, pp. 83–112.
- _____, *Miguel Delibes y el feminismo*, "Letras de Deusto", vol. 14, 30, 1984, pp. 67–84.
- BUTLER DE FOLEY, Isabel, *Relación hombre-naturaleza. Su expresión en la obra de dos novelistas contemporáneos: E. M. Forster y Miguel Delibes*, in "Cuadernos hispanoamericanos", 300, 1975, pp. 572–597.
- CABA, Rubén, *Delibes y la naturaleza*, in "El Bosque", Diputaciones de Huesca y Zaragoza, 6, 1993, pp. 5–10.
- CABALLÉ MASFORROL, Anna Maria, *Cartas que son mundos*, in "Memoria", 1, 2003, pp. 160–161.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, *La integridad narrativa de Miguel Delibes*, in "Papeles de Son Armadans", 617, agosto 1957, pp. 209–211.
- CABRERA, Vicente, *Los lectores ficticios y metaficticios de 'Cinco horas con Mario'* (disponible al siguiente indirizzo: <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1995/Spanish-html/Cabrera,Vicente.htm>)
- CALVO CARILLA, José Luis, *Delibes, expresionista intuitivo: el modelado de los personajes de 'Las ratas' (1962)*, in *Archivo de Filología Aragonesa. In memoriam Manuel Alvar*, 59-60, 2, 2002-2004, pp. 1919–1938.
- _____, *Las Castillas 'noventayochistas' en la obra de Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 21–33.
- CAMAYD-FREIXAS, Erik, *El monólogo literario y 'la novela de posguerra': Miguel Delibes y Camilo José Cela*, in "Plaza. Revista de Literatura", 11, 1986, pp. 34–42.

- CAMUS, Mario, *Milana bonita*, in *Miguel Delibes. La imagen escrita*, cit., pp. 173–175.
- _____, *Mi trabajo en la novela de Delibes*, in “República de las Letras”, 54, 1997, pp. 157–160.
- CANNON, Carlota, *Los personajes secundarios en ‘Mi idolatrado hijo Sisí’*, in *Explicación de textos literarios*, vol. II, Sacramento, USA, 1973, pp. 27–31.
- CANO, José Luis, ‘*La sombra del ciprés es alargada*’, in “Ínsula”, 30, 15 giugno 1948, pp. 4–5.
- _____, *Tres novelas*, in “Ínsula”, 49, 1950, pp. 4–5.
- _____, ‘*El camino*’, in “Ínsula”, 63, 1951, p. 5.
- _____, *Miguel Delibes: ‘Mi idolatrado hijo Sisí’*, in “Ínsula”, 97, 1954, p. 6.
- _____, ‘*La partida*’, in “Ínsula”, 104, 1 agosto 1954, s.p.
- _____, *Miguel Delibes: ‘Diario de un cazador’*, in “Ínsula”, 114, 1955, p. 6.
- _____, *Conversaciones con Miguel Delibes*, in “Ínsula”, 295, 1971, pp. 8–9.
- CANO BALLESTA, Juan, *Miguel Delibes, testigo solapado de una época: ‘Cinco horas con Mario’*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 35–44.
- CAPONE, Annamaria, *La inocencia inmarcesible: niños de posguerra, niños delibesianos*, in “Quaderni”, Università degli Studi di Bari, 2000, pp. 73–81.
- CARBONELL, Reyes, *Miguel Delibes como narrador en su novela ‘Las ratas’*, in “La Torre”, Puerto Rico, XVI, 60, 1968, pp. 248–262.
- CARR, Raymond, *La sociedad española de posguerra en la novelística de Delibes*, in AA.VV., *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 69–71.
- CARRERO ERAS, Pedro, *Determinismo y violencia en ‘Las guerras de nuestros antepasados’*, in “Ínsula”, 350, 1976, pp. 1–10.
- _____, *El leitmotiv del odio y de la agresión en las últimas novelas de Delibes*, in “Ínsula”, 425, 1982, pp. 4–5.
- _____, rec. a *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 409, 1984, pp. 187–191.
- _____, *Novela corta y mensaje: ‘El tesoro’*, de Miguel Delibes, “Ínsula”, 470-471, 1986, p. 14.
- _____, *Miguel Delibes: filosofía del heroísmo y episodios nacionales*, in “Ínsula”, 492, 1987, p. 14.
- CASADO VELARDE, Manuel, *Modo y modalidad verbales en la configuración narrativa*, in “Revista de Literatura”, 40, 79-80, 1978, pp. 7–29.
- CASOLIVA, Jacqueline, *Sobre ‘Las ratas’ de Miguel Delibes*, in “Ventanal”, 8, Especial Miguel Delibes, Universidad de Perpignan, 1984, pp. 68–76.
- CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana, *Umbrales narrativos de ‘El disputado voto del señor Cayo’*, in “Ventanal”, 8, Especial Miguel Delibes, Universidad de Perpignan, 1984, pp. 97–119.
- _____, *Bio-bibliografía de Miguel Delibes*, in “Ventanal”, 8, Especial Miguel Delibes, Universidad de Perpignan, 1984, pp. 5–11.

- CASTILLA, Amelia, *Miguel Delibes: Todos mis libros son fábulas de perdedores*, entrevista con Miguel Delibes, in “El País”, 21 settembre 1998, p. 31.
- CASTILLO-PUCHE, José Luis, *La base de la clase media se va ampliando. Declaraciones de Miguel Delibes*, in “Ya”, 5 settembre 1965.
- CASTRO, Carmen, *Presentazione a Miguel Delibes, Cinque ore con Mario*, Reggio Emilia, Edizione Città Armoniosa, 1982, pp. 9–15.
- CASTRO DE ZUBIRI, Carmen, GARCÍA OLMEDO, Francisco, *Miguel Delibes: de la literatura ... a la biología como metáfora: sobre ‘Señora de rojo sobre fondo gris’, de Miguel Delibes*, in “Saber leer”, 53, 1992, p. 6.
- CELMA VALERO, María Pilar, *Introducción*, in AA.VV., *Nuestros premios Cervantes. Miguel Delibes*, cit., pp. 17–28.
- _____, *Miguel Delibes: un marco reducido, un fondo universal. Presentación de la ‘Cátedra Miguel Delibes’*, in *Actas del XXXIX Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Sara M. Saz (ed.), Madrid, AEPE, 2005, pp. 147–160.
- _____, *El simbolismo del espacio en ‘Parábola del naufrago’, de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 129–145.
- COLINAS, Antonio, *Los libros del corazón, los libros de la vida*, in AA.VV., *Luces, trazos y palabras*, cit., pp. 27–29. Anche in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 79–81.
- CONCEJO ÁLVAREZ, Pilar, *Miguel Delibes: realismo y utopía*, in “Hispanic Journal”, vol. II, 1, 1980, pp. 101–107.
- _____, *La labor periodística de Miguel Delibes*, in “Hispania”, vol. 75, 5, 1992, pp. 1130–1138.
- CONTE, Rafael, RIERA, Carmen, FERRERO, Jesús y GARCÍA SÁNCHEZ, Javier, *El narrador y los narradores*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 207–223.
- CONTE, Rafael, *Miguel Delibes-Agustín García Calvo, entre la inocencia y la sabiduría*, in “Ínsula”, 342, 1975, p. 5.
- _____, *Un castellano universal, Introducción a Miguel Delibes, Cinco horas con Mario*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1983, pp. III–XI.
- _____, *Hace frío en Castilla, Introducción a Miguel Delibes, El tesoro*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, pp. 11–22.
- _____, *Miguel Delibes o el rigor*, in “Urogallo”, 73, 1992, pp. 43–45.
- _____, rec. a *Conversaciones con Miguel Delibes*, in “ABC Cultural”, 106, 12 novembre 1993.
- _____, *Palabras para Delibes*, in AA.VV., *Las constantes de Delibes. Premio Cervantes 1993*, cit., pp. 33–35.
- _____, *Lorenzo, uno y trino, Prólogo a Miguel Delibes, ‘Los diarios de Lorenzo: Diario de un cazador, Diario de un emigrante y Diario de un jubilado’*, Barcelona, Destino, 2002, Col. Mis libros preferidos, IV, pp. 9–27.

- CORRAL CASTANEDO, Antonio, *Miguel Delibes, castellano de Valladolid*, in *Retrato de Miguel Delibes*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986, pp. 17–65.
- _____, *Introducción a Miguel Delibes, 377A, madera de héroe*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988, pp. 5–12.
- COUFFON, Claude, *La visión de la infancia en los primeros libros de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Las constantes de Delibes. Premio Cervantes 1993*, cit., pp. 91–100.
- COUSTÉ, Alberto, *Delibes y su obra*, in Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1983, pp. 251–258.
- COY, Juan José, *Herman Melville y Miguel Delibes: algunas reflexiones para un estudio comparado*, in *Letras en el espejo: ensayos de literatura americana comparada*, coord. da María José Álvarez Maurín, Manuel Broncano Rodríguez, José Luis Chamosa González, Universidad de León, 1997, pp. 79–90.
- CRESPO LÓPEZ, Mario, *Miguel Delibes, lector de Menéndez Pelayo. La escritura de 'El hereje'*, in *De re bibliographica. Menéndez Pelayo y su Biblioteca*, 8, *Al fulgor de la hoguera*, Homenaje a Menéndez Pelayo y Miguel Delibes, Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, 2010, pp. 37–54.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La figura del narrador en 'Los Santos Inocentes', de Miguel Delibes*, in “Anuario de estudios filológicos”, vol. 13, 1990, pp. 65–72.
- CUADRADO GUTIÉRREZ, Agustín, *'Mi idolatrado hijo Sisí': una relectura socioespacial de la novela urbana de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 27–46.
- _____, *Memoria, soledad y muerte en 'La hoja roja', de Miguel Delibes*, in “Castilla”, 2, 2011, pp. 73–90.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, *Discurso inaugural*, in Cuevas García Cristóbal (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 7–10.
- CURRIEL BELL, Barbara, *Nature and Technology in Delibes's The Hedge: Can Humankind have any Hope?*, in “Ometeca”, 1, 1, 1989, pp. 39–61.
- DAVIES, Ann, *Who is the Model Reader of Delibes's 'Cinco horas con Mario?'*, in “The Modern Language Review”, 94, 4, 1999, pp. 1000–1008.
- DECAU SERRANO, Lucie, *Recherches sur les problèmes de la traduction à propos d'un roman contemporaine*, Toulouse, Universidad de Toulouse-le-Mirail, 1982.
- DEFOIN, Christine, *Y Menchu se convirtió en mito*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 159–165.
- DELIBES DE CASTRO, Germán, *Cuatro décadas de caza con mi padre*, Prólogo a Miguel Delibes, *Obras Completas, V. El cazador*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2009, pp. IX–XXXI.
- _____, Prólogo a Miguel Delibes, *Mis perros*, Valladolid, El Pasaje de las Letras, 2009, pp. 13–17.

- DE LOS MOZOS, Santiago, *La expresión poética de Miguel Delibes*, in “El Norte de Castilla”, 6 de septiembre de 1986, pp. XVIII–XIX.
- DE BRUYNE, Jacques, *El sufijo –ón en indicaciones de edad*, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 agosto 1989, coord. Antonio Vilanova, vol. 4, 1992, pp. 1103–1116.
- DEVENY, Thomas G., “Miguel Delibes”, in *Contemporary Spanish Film from Fiction*, Londres, The Scarecrow Press, 1999, pp. 85–121.
- DE PIERI, Maria-Teresa, *Per una traduzione italiana di ‘Viejas historias de Castilla la Vieja’ de Miguel Delibes*, in “Estudios de traducción”, vol. 2, 2012, pp. 101–115.
- _____, *Las facetas del “tiempo” en la prosa de Miguel Delibes*, in “Verba Hispanica”, XX, 2, 2012, pp. 61–77.
- _____, *Disidencia e ironía en la prosa de Miguel Delibes*, in *El viento espira desencanto*, Roma, Aracne, 2013, pp. 227–236.
- _____, *‘Cinco horas con Mario’ dal romanzo al teatro: riflessioni traduttive*, in “Estudios de traducción”, 4, 2014, in corso di stampa.
- _____, *La fragmentación de la realidad íntima y social en ‘Parábola de un naufrago’ de Miguel Delibes*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 136–147.
- _____, *Entre disimulación e ironía: la voz discreta de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Renata Londero e Maria-Teresa De Pieri (ed.), Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2014, pp. 47–60.
- _____, *Formas y contenidos de la ironía literaria y periodística: la aportación de Miguel Delibes*, in corso di stampa.
- _____, *La narrazione in scena: la prosa di Miguel Delibes tra romanzo e teatro*, in *Atti del XXVIII Convegno AISPI: Le ragioni del narrare: nel tempo e tra i generi* (Pisa, 27-30 novembre 2013), in corso di stampa.
- _____, *El trauma histórico e individual en la voz literaria de Miguel Delibes*, in corso di stampa.
- _____, *Ironia e disincanto: le giovani voci della narrativa delibiana*, in corso di stampa.
- _____, GARCÍA GARCÍA, María Eloína, *Entre burlas y veras: “comer” en la obra de Miguel Delibes*, in *Comida y bebida en la lengua española, cultura y literaturas hispánicas*, Kragujevac, Universidad de Kragujevac, 2012, pp. 247–259.
- _____, GARCÍA GARCÍA, María Eloína, *Lorenzo y su vocabulario. Análisis paremiológico, fraseológico y contrastivo de los diarios delibeños*, in corso di stampa.
- _____ e LONDERO, Renata, *Presentación*, in *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Renata Londero e Maria-Teresa De Pieri (ed.), Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2014, pp. 7–10.
- DETHIER-RONGÉ, Mady, *Sobre unos problemas de traducción*, in *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlino, 18-23 agosto 1986, coord. Sebastián Neumeister, vol. 1, 1989, pp. 103–112.

- DEVENY, Thomas G., *Miguel Delibes*, in *Contemporary Spanish Film from Fiction*, London, The Scarecrow Press, 1999, pp. 85–121.
- DÍAZ, Janet Winecoff, *Miguel Delibes's Vision of Castilla*, in “South Atlantic Bulletin”, 36, III, 1971, pp. 56–63.
- _____, ‘Parábola del naufrago’ y la evolución socio-filosófica de Miguel Delibes, in “Hispanófila”, 51, 1974, pp. 35–45.
- _____, *Thematic Reiteration and Linguistic Preoccupation in Delibes's latest Novel*, in “Crítica Hispánica”, 1, 1979, pp. 121–130.
- DÍAZ, Janet Winecoff e LANDEIRA Ricardo, *Structural and Thematic Reiteration in Delibes's Recent Fiction*, in “Hispania”, 63, 4, 1980, pp. 674–684.
- DÍAZ, Joaquín, *La tradición oral*, in García Domínguez, Ramón e Santoja, Gonzalo (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 183–186.
- DÍAZ-PLAJA, Anna, POSTIGO, Rosa María, *A través de los textos de Miguel Delibes ‘El príncipe destronado’*, in “CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil”, VI, 52, 1993, p. 18.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, ‘Cinco horas con Mario’, de Miguel Delibes, in “ABC”, Madrid, 16 febbraio 1967.
- _____, ‘USA y yo’ de Miguel Delibes, in “ABC”, 23 giugno 1966.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto José, ‘El hereje’, de Miguel Delibes, y ‘Flores de plomo’, de Juan Eduardo Zúñiga, in *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 291–308.
- DÍEZ, Luis Mateo, *Infancias. Una lectura de ‘El camino’*, de Miguel Delibes, in AA.VV., *Nuestros premios Cervantes. Miguel Delibes*, cit., pp. 134–138.
- _____, *Un día en la obra de Miguel Delibes*, in (www.rae.es/rae/gestores/gespub000011.nsf/.../LuisMateoDiez.pdf)
- DINVERNO, Melissa, *Dictating Fictions: Power, Resistance and the Construction of Identity in ‘Cinco horas con Mario’*, in “Bulletin of Spanish Studies”, 81, 1, 2004, pp. 49–76.
- DOMINGO, José, *Un novelista castellano: Miguel Delibes*, in *La novela española del siglo XX, 2. De la posguerra a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1973, pp. 52–55.
- DURANTE, Vanda, *Ingannevoli sogni di laboratorio. La pubblicità di preparati galenici in ‘San Camilo 1936’ e ‘Mi idolatrado hijo Sisí’*, in “Ricerca, Research, Recherche”, Università degli Studi di Lecce. Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, 5, 1999, pp. 187–205.
- ELIZALDE ARMENDÁRIZ, Ignacio, *La actitud de Miguel Delibes ante la realidad*, in *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 277–292.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Miguel Delibes*, in AA.VV., *Las mejores novelas contemporáneas*, tomo XII, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 3–50.
- EWING, Dorothy, *The Religious Significance of Miguel Delibes's ‘Las ratas’*, in “Romance Notes”, 11, 3, 1970, pp. 492–497.

- FAGES, Guiomar C., *Subversión de los roles sociales y de género en 'Cinco horas con Mario'*, in "Tonos", 15, 2008.
- FAIX, Dóra, *La metamorfosis de Miguel Delibes: 'Parábola del naufrago'*, in *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, a cura di Gabriella Menczel e László Scholz, Universidad Eötvös Loránd, 2006, pp. 129–140.
- FANTINI, Graziella, *La esposa perdida y la evocación del mito de Orfeo y Eurídice: 'Señora de rojo sobre fondo gris' de Miguel Delibes y 'Así que usted comprenderá' de Claudio Magris*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 253–259.
- FARO FORTEZA, Agustín, *Naturaleza y sabiduría en 'Las Ratas' de Miguel Delibes*, in "Anales", 8-9, 1991/1992, Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia Barbastro, pp. 191–200.
- FAULKNER, Sally, *'Los santos inocentes' (Camus, 1984): Nostalgia for Absolute Space*, in *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, Londres, Tamesis, 2004, pp. 60–65.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, rec. a *El camino*, in "Diario ABC", 15 marzo 1951.
- _____, rec. a *Mi idolatrado hijo Sisí*, in "Diario ABC", 20 diciembre 1953.
- _____, rec. a *La partida*, in "Diario ABC", 17 ottobre 1954.
- _____, rec. a *La hoja roja*, in "Diario ABC", 6 marzo 1960.
- _____, rec. a *Por esos mundos*, in "Diario ABC", 28 gennaio 1962.
- _____, rec. a *Las ratas*, in "Diario ABC", 12 novembre 1962.
- FERNÁNDEZ BERNÁRDEZ, Cristina, *Una parábola de la postmodernidad: la ficción postmoderna en 'Parábola del naufrago' de Miguel Delibes*, in *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, a cura di José Angel Fernández Roca, Carlos Juan Gómez Blanco, José María Paz Gago, vol. 2, 1994, pp. 149–160.
- FERNÁNDEZ MORATE, Segundo, *Gitanos en las novelas de Miguel Delibes*, in "I Tchatchipen", 48, 2004, pp. 29–33.
- FERNÁNDEZ ROMERO, María Josefa, *Aspectos del español de América en la obra literaria de Miguel Delibes*, in *El español de América: actas del III congreso internacional de el español en América: Valladolid, 3 a 9 de julio de 1989*, vol. 3, 1991, pp. 1441–1452.
- _____, *La antroponimia en la obra de Miguel Delibes*, in *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, a cura di Manuel Ariza Viguera, Sevilla, Pabellón de España, Vol. 2, 1992, pp. 955–968.
- _____, *El vestido en la narrativa de Miguel Delibes*, in *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, a cura di Emilio J. García Wiedemann, María Isabel Montoya Ramírez, Universidad de Granada, Centro de Formación Continua, 1998, pp. 273–280.
- FERRARI NIETO, Enrique, *Los primeros embates en la reflexión existencial de Miguel Delibes*, in "Quimera", 327, 2011, pp. 22–27.

- _____, ‘Aún es de día’, de Miguel Delibes: *La instalación metafísica como mecanismo de denuncia social en la ficción*, in “Dicenda”, 30, 2012, pp. 107–123.
- FERRER, Olga P., *La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo*, in “Revista Hispánica Moderna”, 22, 1956, pp. 297–303.
- FERRERO, Jesús, *Lectura de ‘Cinco horas con Mario’*, in *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 180–186.
- FIDALGO, Feliciano, *Mi patria es la infancia*, entrevista a Miguel Delibes, in “El País”, 4 novembre 1990.
- FLECCHIA, Aline, *Niveles de lenguaje en ‘El príncipe destronado’*, in “Ventanal”, 8, Especial Miguel Delibes, Universidad de Perpignan, 1984, pp. 120–138.
- FLORES ACUÑA, Estefanía, *La España profunda de los años sesenta ante el lector italiano: reflexiones sobre la traducción de ‘Los Santos inocentes’*, in “Tonos digital”, 13, 2007.
- FLORES RAMÍREZ, Ana, *Registros lingüísticos e intención comunicativa en ‘El disputado voto del señor Cayo’ de Miguel Delibes*, in *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Valencia, 31 gennaio - 4 febbraio 2000*, a cura di María Teresa Echenique Elizondo, Juan P. Sánchez Méndez, Madrid, Gredos, 2002, pp. 1171–1190.
- FONTANILLA DEBESA, Emilio, *La eficacia narrativa de Miguel Delibes: análisis de ‘La mortaja’*, in *Comentarios de textos literarios hispánicos: homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo*, a cura di José Luis García Barrientos, Esteban Torre, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 167–180.
- FORBELSKY, Josef, *Delibes y su visión del Este europeo*, in García Domínguez, Ramón e Santoja, Gonzalo (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 131–133.
- _____, *El fondo ético de la obra de Miguel Delibes (Visión desde el Este europeo)*, in *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 113–128.
- _____, *El paisaje humanizado*, in AA.VV., *Las constantes de Delibes. Premio Cervantes 1993*, cit., pp. 71–81.
- _____, *Miguel Delibes en los países del Este*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 143–147.
- _____, ‘La primavera de Praga’, un testimonio histórico y sociológico, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 207–211.
- FORREST, Gene Steven, *Towards a Psychology of Fascism in Delibes's ‘337A, madera de héroe’*, in “Neophilologus”, LXXIV, 3, 1990, pp. 383–390.
- FRADEJAS LEBRERO, José, *Tres notas a Miguel Delibes*, in “Castilla”, 2-3, 1981, pp. 23–30.
- FRATAGNOLI, Francesco, *Riflessi galdosiani nel romanzo contemporaneo: confronto tra ‘El amigo Manso’ e ‘Cinco horas con Mario’ di Miguel Delibes*, in *Atti del XVIII Convegno AISPI, Siena, 5-7 marzo 1998*, vol. 1, 1999, pp. 225–232.

- FUENTE, DE LA, Bienvenido, *La lengua como medio de opresión en la novelística de Miguel Delibes*, in AA. VV., *Aspekte der Hispania im 19. Und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit., pp. 189–202.
- _____, *La lengua y la forma narrativa en la obra de Delibes*, in AA. VV., *Aspekte der Hispania in 19. und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit., pp. 216–218.
- FUENTE GONZÁLEZ, Miguel Angel de la, *Una incursión en los estudios de estilística: los verbos “dicendi” en ‘El Príncipe destronado’ de M. Delibes*, in “Tabanque”, 4, 1988, pp. 69–84.
- GALÁN, Diego, *Exito de las películas de Josefina Molina e Imanol Uribe en el Festival de San Sebastián*, in “El País”, 27 settembre 1981.
- GAMONEDA, Antonio, *Delibes: creación, muerte, recuerdos*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 84–86.
- GARCIA, Crisógono, *Guerras de nuestros antepasados, de Miguel Delibes*, in “Religión y cultura”, vol. 35, 171, 1989, pp. 675–676.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa, *Miguel Delibes o el escondrijo íntimo del narrador: el palpito cinematográfico en ‘Las ratas’*, in “Siglo XXI, literatura y cultura españolas”, 4, 2006, pp. 213–232.
- _____, *Cruzando fronteras: de la palabra a la imagen en ‘Diario de un jubilado’, de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 261–267.
- GARCÍA CALMUNTIA, Begoña, RÍOS PÉREZ, Humildad, TEJEDOR CASTRO, María Pilar, *La imagen del deficiente mental en la literatura*, in “Revista interuniversitaria de formación del profesorado”, 28, 1997, pp. 189–205.
- GARCÍA CUETO, Pedro, *‘La sombra de Delibes es alargada’*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 71–76.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Miguel Delibes, ‘A la llana’*, in “Ínsula”, 528, 1990, pp. 23–25.
- _____, *Prólogo a Miguel Delibes, Obras Completas, III. El novelista (1966-1978)*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2008, pp. IX–XLII.
- GARCÍA DE LEÓN ALVAREZ, María Antonia, *Miguel Delibes, un escritor del campo*, in *El campo y la ciudad*, a cura di María Antonia García de León Alvarez, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996, pp. 239–246.
- GARCÍA DINI, Encarnación, *Ideario de Miguel Delibes*, in “Miscellanea di Studi Ispanici”, 16, 1968, pp. 289–330.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, *Delibes, fe y desesperanza en el progreso*, Introducción a Miguel Delibes, *Un mundo que agoniza*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, pp. 11–17.
- _____, *Miguel Delibes viajero*, saggio introduttivo a *Europa: parada y fonda*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.
- _____, *Miguel Delibes: vida y obra al unísono*, in AA.VV., *Miguel Delibes, homenaje académico y literario*, cit., pp. 31–42.

- _____, *Cronología de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes, homenaje académico y literario*, cit., pp. 117–118.
- _____, *El mundo y yo*, in AA.VV., *El autor y su obra, Miguel Delibes*, cit., pp. 167–176.
- _____, *De mis encuentros con Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 11–27.
- _____, *Datos biográficos de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 29–51.
- _____, *Nuestros paseos por Valladolid*, in “Urogallo”, 73, 1992, pp. 46–47.
- _____, *Introducción a Miguel Delibes, Un cazador que escribe*, Universidad de Alcalá-Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 7–13.
- _____, *Delibes y el cine: historia de una mutua fascinación*, in “República de las Letras”, 54, 1997, pp. 161–170.
- _____, *Origen, escritura, vicisitudes y crónica de la novela ‘El camino’*, saggio introduttivo all’edizione facsimile del manoscritto de *El camino*, Barcelona, Destino, 2000.
- _____, *‘Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso’, novela epistolar*, in “El Norte de Castilla”, 5/12/2003.
- _____, *Miguel Delibes: vida y obra al unísono*, in AA.VV., *Nuestros premios Cervantes. Miguel Delibes*, cit., pp. 31–42.
- _____, *Miguel Delibes, cronista de viajes*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 171–178.
- _____, *Ellos son, en buena parte, mi biografía. Introducción a Miguel Delibes, Obras Completas, I. El novelista (1948-1954)*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2007, pp. XIX–LVIII.
- _____, *Al aire libre: el espacio en la literatura periodística y ensayística de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 171–186.
- _____, *Miguel Delibes: del lenguaje al compromiso*, in “Letras Libres”, 111, 2010, pp. 30–33.
- GARCÍA GARCÍA, Pascual, *La eficacia narrativa en ‘Diario de un cazador’*, in AA.VV., *El diario como forma narrativa. Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2002, pp. 169–176.
- _____, *La ironía del Demiurgo en ‘Cinco horas con Mario’*, in AA.VV., *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2003, pp. 179–188.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, *Miguel Delibes, el heterodoxo*, in “Cálamo Faspe”, 56, 2010, pp. 48–49.
- GARCÍA MATEOS, Ramón, *Presencia y uso del romance de ciego en ‘El príncipe destronado’ de Miguel Delibes*, in “Universitas Tarraconensis. Filología”, 9, 1985, pp. 19–28.

- GARCÍA PÉREZ, Miguel Angel, *Un intento de aproximación a la problemática que engloba a la novela histórica: el caso de 'El hereje' de Miguel Delibes*, in *En el umbral del siglo XXI: un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*, a cura di María José Porro Herrera e Blas Sánchez Dueñas, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 119–130.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, 'Cinco horas con Mario': una revisión, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 115–129.
- GARCÍA-SABELL, Domingo, *Un relato aleccionador: sobre 'El hereje' de Miguel Delibes*, in "Saber leer", 121, 1999, p. 12.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Javier, *Miguel Delibes*, in AA.VV., *Retratos literarios. Escritores españoles del siglo XX evocados por sus contemporáneos*, Laura Freixas (ed.). Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 281–285.
- GARCÍA VELASCO, Antonio, 'El disputado voto del señor Cayo': técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad, in Cuevas García, Cristóbal (ed.), *Miguel Delibes, El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 247–255.
- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Miguel Delibes. Entre la primera y la segunda naturaleza*, in *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967, pp. 17–46 (anche in *Punta Europa*, 95, 1964, pp. 26–41).
- GARCÍA YELO, Marina, 'Viejas historias de Castilla la vieja (1969), inserción de las paremias en el texto literario de Miguel Delibes', in "Verba Hispanica", XIX, Universidad de Ljubljana, 2011, pp. 101–110.
- _____, *Las paremias en la traducción al francés de la obra de Miguel Delibes 'Viejas historias de Castilla la Vieja'*, in "Paginas de Guarda" (in corso di stampa).
- GARRIDO, Antonio, *Teoría narrativa delibesiana*, in Cuevas García, Cristóbal (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 337–345.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel, *Investigaciones temáticas: las novelas de Delibes y la cultura católica*, in *Homenaje al profesor A. Roldán Pérez*, vol. 2, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1997, pp. 727–738.
- GERSE, María, *El espacio en el discurso abstracto de Miguel Delibes: 'El hereje'*, in AA.VV., *El espacio en la narrativa moderna en lengua española. Coloquio internacional*, Gabriella Menczel y László Scholz (eds.). Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, pp. 118–126.
- GIL, Alberto, "La reproducción literaria del coloquio en la novelística de Miguel Delibes", in AA. VV., *Aspekte der Hispania im 19. Und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit., pp. 175–187.
- _____, *Experimentos lingüísticos de Miguel Delibes*, in *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983*, a cura di Miguel Angel Garrido Gallardo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 631–640.

- GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana, *El aprendizaje en la narrativa de Miguel Delibes: de la experiencia creadora al género literario*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 269–275.
- GIL HERNÁNDEZ, Antonio, *La obra literaria como integración dinámica: ‘Cinco horas con Mario’*, in María del Carmen BOVES NAVES et al., *Crítica semiológica*, Universidad de Oviedo, 1977 (2ª ed.), pp. 163–203.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis, *La auténtica disputa en torno al señor Cayo, Introducción a Miguel Delibes, El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995, pp. 11–19.
- GIMÉNEZ-RICO, Antonio, *En zona nacional*, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, Miguel *Delibes. La imagen escrita*, cit., pp. 115–119.
- _____, *Diez años después*, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, Miguel *Delibes. La imagen escrita*, cit., pp. 188–191.
- _____, *Mi experiencia personal con Miguel Delibes*, in “República de las Letras”, 54, 1997, pp. 171–176.
- GIMFERRER, Pere, *Prólogo a Miguel Delibes, La hoja roja (versión teatral)*, Barcelona, Destino, 1987, pp. 17–36.
- _____, *Nota sobre ‘El hereje’*, in Miguel Delibes, *Obras Completas, IV. El novelista (1981-1998)*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2009, pp. 1037–1040.
- _____, *Miguel Delibes y la infancia*, in “Destino”, 1901, 1974, p. 37.
- GLENN, M. Kathleen, *Seducción epistolar y telefónica en ‘Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso’ y ‘El cazador de Leones’*, in *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, dir. da Juan Villegas, vol. 5, 1994, pp. 379–385.
- GODOY GALLARDO, Eduardo, *‘El camino’ o la infancia como autenticidad*, in *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor, 1979, pp. 81–107.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A., *Retrato de la mujer ideal: ‘Señora de rojo sobre fondo gris’*, in Cuevas García, Cristóbal (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 325–336.
- _____, *‘Los santos inocentes’: crónica de una múltiple degradación*, in “Letras de Deusto”, 26, 70, 1996, pp. 75–87.
- _____, *Cuatro mujeres para un príncipe destronado*, in *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 269–280.
- _____, *Introducción a Miguel Delibes*, in *El príncipe destronado*, Barcelona, Destino, 2002, Col. Clásicos Contemporáneos Comentados, pp. VII–LXVII.
- GONZÁLEZ, Bernardo Antonio, *Segunda parte: Miguel Delibes*, in *Parábolas de identidad: Realidad interior y estrategia narrativa en tres novelistas de posguerra*, Potomac-Maryland, Scripta Humanística, 1985, pp. 95–145.
- GONZÁLEZ, Josefina, *Miguel Delibes y la autobiografía ecológica de ‘un cazador que escribe: ‘Mi vida al aire libre’*, in “Monographic Review”, IX, 1993, pp. 83–92.

- GONZÁLEZ, José Ramón, *Miguel Delibes: los caminos de un novelista*, in AA.VV., *Nuestros premios Cervantes. Miguel Delibes*, cit., pp. 43–60.
- GONZÁLEZ, Juan Manuel, *Delibes, su mundo y el mundo*, in “República de las Letras”, 57, 1998, pp. 69–88.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Claudio Felipe, *Aspectos del narrador en ‘Señora de rojo sobre fondo gris’*, in “Cálamo Faspe”, 56, 2010, pp. 40–47.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis, *Semejanzas en dos novelas de Miguel Delibes*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 270, 1972, pp. 545–551.
- _____, *‘El loco’: Novela compleja y representativa de Miguel Delibes*, in *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1978, pp. 49–63.
- _____, *La intransigencia del ser y su fracaso: el mundo maniqueísta de ‘Cinco horas con Mario’*, in *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980, pp. 225–228.
- _____, *‘Las guerras de nuestros antepasados’: un estudio de sus puntos de vista y ambigüedad*, in *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*, cit., pp. 80–95.
- _____, *Sobre el punto de vista en ‘El príncipe destronado’*, in *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*, cit., pp. 64–71.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo, *Historia de la literatura española*, coordinada por José Carlos Mainer, 7, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Barcelona, Crítica, 2011 (*Miguel Delibes o la poética de la austeridad*, pp. 432–434; *La Castilla narrada de Miguel Delibes*, pp. 520–525; *Continuidades literarias*, pp. 668–670).
- GRIJELMO, Álex, *Dentro de poco se leerá con diccionario*, entrevista a Miguel Delibes, in “El País”, 2 agosto 1990.
- GUEREÑA, Jacinto Luis, *Un año de la vida de Delibes*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 262, 1972, pp. 176–187.
- GUERRA GARRIDO, Raúl, *Las voces del cazador*, in AA.VV., *Luces, trazos y palabras*, cit., pp. 49–50. Anche in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 89–90.
- GUERRERO, Obdulia, *Miguel Delibes y su novela ‘Cinco horas con Mario’*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 210, 1967, pp. 614–621.
- GUERRERO MARTÍNEZ, J., *Encuentros: con Miguel Delibes sobre literatura: el hombre, como percepción máxima*, in “Camp de l’Arpa”, 81, 1980, pp. 57–67.
- GUERRERO RUIZ, Pedro, *Aproximación textual a la literatura infantil en Miguel Delibes*, in “Lenguaje y textos”, 8, 1996, pp. 173–178.
- GUILLERMO, Edenia e HERNÁNDEZ, Juana Amelia, *Novelística española de los sesenta*, New York, Eliseo Torres, 1971 (*Introducción*, pp. 7–41; *Miguel Delibes. ‘Cinco horas con Mario’*, pp. 91–108).

- GULLÓN, Germán, *El discurso literario: entre el monólogo y el diálogo (Cela, Masip, Delibes)*, in AA.VV., *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 223–234.
- GULLÓN, Ricardo, *El naufragio como metáfora*, in Cardona, Rodolfo (ed.), *Novelistas españoles de postguerra*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 195–203.
- _____, *Una educación sentimental*, in “Revista de Occidente”, 37, 1976, pp. 80–87.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Ritmo novelesco y ritmo fílmico. ‘Los santos inocentes’*, in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. IV, pp. 357–365.
- GUTIERREZ PEQUEÑO, Jezabel, *Génétique, cohérence textuelle et style. À propos de ‘377A, madera de héroe’, de Miguel Delibes*, in “Hispanística XX”, 11, 1994, pp. 99–112.
- HANDELSMAN, Michael H., *Environmental Concerns in Miguel Delibes*, in “South Atlantic Bulletin”, 40, IV, 1975, pp. 61–66.
- HART, Stephen, *Ideology and Narrative Form in Ramón Sender’s ‘Réquiem por un campesino español’ and Miguel Delibes’s ‘El disputado voto del señor Cayo’*, in “Quinquereme”, 10, 1987, pp. 207–216.
- _____, *La mort, la prédestination et le symbolisme des images dans La sombra del ciprés es alargada de Miguel Delibes*, in “Imprévue”, 2, 1990, pp. 7–26.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César, *Comentario de un texto coloquial*, in “Hispanic Journal”, 2, 4, 1980, pp. 89–103.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Carmela, *Dos acercamientos a la fábula de ‘Los santos inocentes’*, in “Letras Peninsulares”, 2-3, 1996, pp. 239–254.
- HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto, *El español de América a través de Valle Inclán, Cela y Delibes*, in “Anales de Literatura Hispanoamericana”, 15, 1986, pp. 11–21.
- HERRERO, Fernando, *Leer a Delibes*, in AA.VV., *Las constantes de Delibes*, cit., pp. 25–28.
- HERZBERGER, David K., *Automatization and Defamiliarization in Delibes’s ‘Parábola del naufrago’*, in “Modern Language Notes”, 95, 1980, pp. 357–375.
- _____, *377A, madera de héroe*, in “Hispania”, 72, 1989, pp. 306–307.
- HICKEY, Leo, *Introduction a Miguel Delibes, Las ratas*, London, Harrap, 1969, pp. 7–20. Include “Notas” (pp. 135–147) e “Vocabulario” (pp. 149–196).
- _____, *Un auténtico dilema del novelista español*, in “Hispanofila”, 45, 1972, pp. 59–72.
- _____, *Introduction a Miguel Delibes, Cinco horas con Mario*, Londres, Harrap, 1977, pp. VII–XLI. Include “Notas” (pp. 297–382).
- _____, *‘Parábola del naufrago’, de Miguel Delibes*, in *Realidad y experiencia de la novela*, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, pp. 196–212.

- _____, *Foregrounding as a Performative Device in 'Las ratas'*, in "Hispanófila", 92, 1988, pp. 27–39.
- _____, *Pragmstylistic connections – but in Miguel Delibes*, Inaugural Lecture, Salford, University of Salford, 1988.
- _____, *Pragmática y estilo en 'Diario de un cazador'*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 45–48.
- HIGGINBOTHAM, Virginia, *Literature and Anthropology: Miguel Delibes's 'Las ratas'*, in "Ometeca", 3-4, 1996, pp. 521–530.
- HIGHFILL, Juli, *Reading at Variance: Icon, Index and Symbol in 'Cinco horas con Mario'*, in "Anales de la Literatura Española Contemporánea", 21, 1-2, 1996, pp. 59–84.
- _____, *Character Defects: Miguel Delibes's 'Cinco horas con Mario'*, in *Portraits of Excess: Reading Character in the Modern Spanish Novel*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999, pp. 105–141.
- HIGUERO, Francisco Javier, *Asimetría y subversión en 'Señora de rojo sobre fondo gris' de Miguel Delibes*, in "Montearabí", 31, 2000, pp. 99–123.
- _____, *La praxis del ocultamiento en 'Diario de un jubilado' de Miguel Delibes*, in "Revista de estudios hispánicos", vol. 28, 1-2, 2001, pp. 347–362.
- _____, *Indagación intertextual de '377A, Madera de héroe'*, in García Domínguez, Ramón e Santoja, Gonzalo (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 135–149.
- HORIA, Vintila, *La sombra del mal en Ernst Jünger y Miguel Delibes*, in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 47–56.
- _____, *La novela utópica europea: de Huxley a Miguel Delibes*, in "Cuadernos de pensamiento", 4, 1989, pp. 25–38.
- _____, *El mal mayor, en Ernst Jünger y Miguel Delibes*, in "La Estafeta Literaria", 451, 1 settembre 1970, pp. 4–6.
- HOYOS DE, Antonio, *Estudio literario y estilo creador de Miguel Delibes*, in *Ocho escritores actuales*, Murcia, Aula de Cultura, 1954, pp. 187–219.
- HUERGA DE LA, José Manuel, *Dos lecturas y pico de 'Las ratas'*, in AA.VV., *Luces, trazos y palabras*, cit., pp. 63–64.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio, *Miguel Delibes, el doloroso afán de comunicación*, in *Treinta años de novela española. 1938-1968*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 273–281.
- _____, *'Con la escopeta al hombro'. Miguel Delibes*, in *Literatura de España día a día (1970-1971)*, Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 477–482.
- ILIOPOULOS, Kriton, *La traducción y presentación de 'El hereje' en Grecia*, in AA.VV., *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, cit., pp. 177–180.
- INTXAUSTI, Aurora, *Miguel Delibes descubre el mundo en su literatura de viajes*, in "El País", 15 aprile 2003.

- ISASI, Angulo, Amando Carlos, *La narrativa de Miguel Delibes. Entrevista con el autor*, in “Papeles de Son Armadans”, diciembre 1973, pp. XLIII–LIV.
- ISSOREL, Jacques, *Cinco horas con Mario. Notas sobre personajes*, in “Ventanal”, 8, Especial Miguel Delibes, Universidad de Perpignan, 1984, pp. 53–64.
- JELINSKI, Jack B., *Mario as Biblical Analogue in Miguel Delibes's ‘Cinco horas con Mario’*, in “CLA Journal”, XXXVIII, 4, 1995, pp. 480–489.
- JERÉZ FARRÁN, Carlos, *Las bodas de Doña Carnal y Don Cuaresma en ‘Cinco horas con Mario’*, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (coord.), vol. III, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 3–18.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, Mercedes, ‘377A, madera de héroe’: *la guerra civil española según Miguel Delibes*, in “Cuadernos de Aldeu”, 6, 1, 1990, pp. 29–36.
- JIMÉNEZ LOZANO, José, *Algunos incordios sobre Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 171–182.
- _____, *La habitación del dibujante*, in “Urogallo”, 73, 1992, pp. 47–49.
- _____, *Lectura privada de Miguel Delibes*, in AA.VV., *El autor y su obra, Miguel Delibes*, cit., pp. 19–30.
- _____, *Respirando el mundo*, in *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 164–170.
- JIMÉNEZ NUÑEZ, Alfredo, *La novela como etnografía del comisario Maigret a ‘Los santos inocentes’*, in *Etnoliteratura: una antropología de ¿lo imaginario?*, Manuel de la Fuente (coord.), Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997, pp. 105–122.
- JOHNSON, Ernest A. Jr., *Miguel Delibes, ‘El camino’. A Way of Life*, in “Hispania”, 46, 4, 1963, pp. 748–752.
- JOHNSON, Roberta, *William Faulkner and Miguel Delibes: ‘The Art of the Story Teller’*, in “ES”, 2, 1972, pp. 93–112.
- KENWOOD, Alun, *Estructura, temas y técnicas de ‘El tesoro’ de Miguel Delibes*, in “Antípodas”, 3, 1991, pp. 99–111.
- KLOEPFER, Rolf, *El poder curativo del arte, ejemplificado a partir de Delibes y Calderón*, in *Encuentros y desencuentros de culturas. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine-92, Juan Villegas (coord.), 3, 1994, pp. 301–307.
- KOHUT, Karl, *La naturaleza en la obra de Delibes*, in AA. VV., *Aspekte der Hispania in 19. und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit., pp. 210–212.
- KÖRNER, Karl-Hermann, *Feminismo gramatical: preliminares al estudio del laísmo de Miguel Delibes*, in *España, Teatro y Mujeres: Estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Gosman, Martin y Hub. Hermans (eds.), Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 163–179.

- KRONIK, John W., *Language and Communication in Delibes's 'Parábola del naufrago'*, in "The American Hispanist", I, 1, 1975, pp. 7–10.
- KUT, Inci, *Dos obras de Miguel Delibes en turco*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 181–186.
- LAGO ALONSO, Julio, 'Los santos inocentes', *Miguel Delibes*, in "Les Langues Néo-Latines", 243, 1982, pp. 158–164.
- LARA, Fernando y MOLINA, Josefina, GIMÉNEZ-RICO, Antonio, FERRANDIS, Antonio y LANDA, Alfredo, *La imagen y la palabra*, in *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 243–257.
- LARRAZ, Fernando, *Aspectos ideológicos en 'Cinco horas con Mario' de Miguel Delibes*, in "Revista chilena de literatura", 74, 2009, pp. 213–223.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Cuarenta y cinco minutos con Mario*, in García Domínguez, Ramón e Santoja, Gonzalo (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 151–165.
- LEGUINECHE, Manuel, *Entrevista con Delibes: 'El príncipe destronado'*, in "Cuadernos para el diálogo", 128, 1974, pp. 48–50.
- _____, *De caza con Delibes*, in "El País Semanal", 10 settembre 1978, pp. 10–15.
- _____, *A la búsqueda del "otro"*, in García Domínguez, Ramón e Santoja, Gonzalo (eds.), *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 73–78.
- _____, *Fuego y humo*, in "Urogallo", 73, 1992, pp. 50–51.
- _____, 'Por esos mundos': *un encuentro más que un simple viaje*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 179–186.
- LEÓN LÓPEZ, Alfonso, *Tres carpetas para dar vida a un 'heterodoxo'. Documentación para una novela no histórica*, in *El Viaje de los libros prohibidos. Miguel Delibes. 'El Hereje'*, Valladolid, Fundación Miguel Delibes, Valladolid, 2014.
- LIÉBANA, Cayo, *Imagen y lengua en 'Castilla, lo castellano y los castellanos'*, in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 57–86.
- LONDERO, Renata, *De Castilla a Chile, y vuelta: tierras, hombres y costumbres en 'Un novelista descubre América' (1956) y 'Diario de un emigrante' (1958) de Miguel Delibes*, in *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*, Silvana SERAFIN (ed.), Venezia, La Toletta, 2014, pp. 25–40.
- LONG, María Luz, *Miguel Delibes, testigo de su tiempo y de su espacio: en búsqueda del equilibrio*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 49–54.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta, *Pasado de un porvenir: para una caracterización de Cipriano Salcedo, protagonista de 'El hereje', de Miguel Delibes*, in "Siglo XXI, literatura y cultura españolas", 2, 2004, pp. 195–218.
- _____, PÉREZ ESCOHOTADO, Javier, *La historia de la ficción y la ficción de la historia en 'El hereje' de Miguel Delibes*, in "Studi Ispanici", 1, 2005, pp. 179–208.

- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano e GODINO LÓPEZ, Araceli, *Algunos dialectalismos espigados en la obra de Delibes*, in “Revista de Dialectología y Tradiciones populares”, 52, 2, 1997, pp. 261–268.
- LOWE, Jennifer, *Ironía e inversión en un relato de ‘Miguel Delibes*, in “Rilce”, 7, 1991, pp. 62–68.
- _____, *Yo no me desdigo: saying, not saying and unsaying in Miguel Delibes's ‘Cinco horas con Mario’*, in “Neophilologus”, 78, 4, 1994, pp. 579–584.
- _____, *La ironía como recurso narrativo en ‘Los santos inocentes’ de Miguel Delibes*, in “Analecta Malacitana”, XVIII, 2, 1995, pp. 439–445.
- _____, *Five Hours and Ten Commandments: Carmen and the Decalogue*, in “Crítica Hispánica”, 18, 2, 1996, pp. 324–330.
- _____, *¿Cómo quieres que te lo diga? Devalued Words in Miguel Delibes's ‘Cinco horas con Mario’*, in “Neophilologus”, 83, 4, 1999, pp. 543–557.
- LLOPESA, Ricardo, *Leer o releer ‘La hoja roja’ de Delibes*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 59–64.
- MAINER, José Carlos, *Miguel Delibes: los años difíciles (1968-1978)*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 55–66.
- MCMAHON, Dorothy, *Humor in Nadal-Award Spanish Novels*, in “Kentucky Foreign Language Quarterly”, vol. VIII, 2, 1961, pp. 75–84.
- MANZO ROBLEDO, Francisco, *Aspectos formales e ideológicos en la exploración de la conciencia femenina de ‘Cinco horas con Mario’ (1966), de Miguel Delibes*, in “Espéculo”, 14, 2000.
- MARCO, Joaquín, *Crítica social y estilo en ‘Cinco horas con Mario’*, in *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, 1969, pp. 251–256.
- _____, *El experimentalismo en Miguel Delibes*, in *Nueva literatura en España y América*. Barcelona, Lumen, 1972, pp. 122–126.
- _____, *La hora de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Las constantes de Delibes*, cit., pp. 37–40.
- MARCO, José María, “Liberalismo y estilo en Miguel Delibes” (entrevista), in “Quimera”, 77, 1988, pp. 13–19.
- MARÍAS, Julián, “Contestación” al discurso de Miguel Delibes en el acto de su recepción en la Real Academia Española, Valladolid, Miñón, 1975, pp. 61–78.
- MARIGÓMEZ, Luis, *Escuchar la tierra*, in AA.VV., *Luces, trazos y palabras*, cit., pp. 73–74.
- MARÍN MARTÍNEZ, Juan María, *Delibes: una elegía a la muerte de la cultura rural*, in “Arbor”, 415, 1980, pp. 101–110.
- _____, *Miguel Delibes, el testimonio lúcido de la circunstancia española*, in “Arbor”, 421, 1981, pp. 79–92.
- _____, *Técnicas de composición y de relato en ‘El disputado voto del señor Cayo’*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 379, 1982, pp. 211–217.
- MARISCAL, Ana, *Mi cine de Delibes*, in AA.VV., *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 83–87.

- _____, *El camino hacia Delibes*, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes. La imagen escrita*, cit., pp. 72–76.
- MARRA-LÓPEZ, José R., *Miguel Delibes: 'Diario de un emigrante'*, in “Ínsula”, 149, 1959, p. 6.
- _____, *Miguel Delibes: 'La hoja roja'*, in “Ínsula”, 160, 1960, p. 10.
- _____, *Novelas y cuentos*, in “Ínsula”, 186, 1962, p. 4.
- _____, *Una nueva colección: Palabra e imagen*, in “Ínsula”, 204, 1963, p. 4.
- _____, *Miguel Delibes: 'El libro de la caza menor' y 'Viejas historias de Castilla la Vieja'*, in “Ínsula”, 221, 1965, p. 9.
- _____, *Miguel Delibes y su última novela, 'Las ratas'*, in “Diario Madrid”, 9 agosto 1969.
- MARTÍN BAZ, Marina, *'De Valladolid'*, in “Cálamo Faspe”, 56, 2010, pp. 53–54.
- MARTÍN FUENTES, Sabas, *Tres manifestaciones teatrales: Delibes, Cervantes-Nieva y Alfonso Vallejo*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 363, 1980, pp. 604–614.
- MARTÍN GARZO, Gustavo, *Los niños muertos*, in *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 202–209.
- _____, *El vuelo de la perdiz roja*, *Prólogo a Miguel Delibes, Viejas historias y cuentos completos*, Palencia, Menoscuarto, 2006, pp. 7–11.
- _____, *La lealtad a las cosas*, in AA.VV., *Luces, trazos y palabras*, cit., pp. 75–76. Anche in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 91–92.
- _____, *El hilo de oro*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 221–224.
- MARTÍN GIJÓN, Mario, *Un puente de Valladolid a Rennes. La correspondencia entre Miguel Delibes y Antonio Otero Seco (1967-1970)*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 277–283.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan L., *The Spectacle of Life: Ana Mariscal's Vision of Miguel Delibes's 'El camino'*, in “Romance Languages Annual”, 2, 1990, pp. 469–473.
- _____, *La óptica del optimismo en 'Los santos inocentes' de Mario Camus*, in “Romance Languages Annual”, 3, 1991, pp. 500–504.
- _____, *La literatura proyectada por una lente feminista: Josefina Molina y la adaptación cinematográfica*, in “Letras Peninsulares”, 7, 1, 1994, pp. 351–368.
- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia, *La estructura narrativa y el diálogo en 'Las Ratas' de Miguel Delibes*, in *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, a cura di José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Antonio Narbona Jiménez, vol. 2, Universidad Complutense Madrid, Servicio de Publicaciones, 2003, pp. 1381–1406.
- MARTÍNEZ, Antonio H., *Los códigos de la ironía en 'Cinco horas con Mario' de Miguel Delibes*, in “Confluencia”, 7, 1, 1992, pp. 29–35.

- MARTÍNEZ, Jesús Felipe, *Miguel Delibes, un cazador que escribe*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 31–47.
- MARTÍNEZ ALBARRACÍN, Carmen Araceli, *Los apelativos coloquiales en cuatro novelas españolas de posguerra* (C.J.Cela, ‘La Colmena’; M.Delibes, ‘Cinco horas con Mario’; C.M.Gaite, ‘Entre visillos’; R. Sánchez Ferlosio, ‘El Jarama’), in *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, Madrid, Pabellón de España, 1992, pp. 739–752.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María, *El tema de la guerra en Miguel Delibes*, in *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, 1974, pp. 251–264.
- _____, *Denuncia, sumisión y naturaleza en la novela de Miguel Delibes ‘Los santos inocentes’*, in “Montearabí”, XXI, 1995, pp. 37–52.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987 (*Miguel Delibes: la sencillez de un maestro*, pp. 346–350; *El naturismo de Miguel Delibes*, pp. 351–374. Anche in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 87–115).
- _____, *Naturaleza y hombre en tres novelas de Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 293–302.
- MARTÍNEZ, María Luisa, ‘Los santos inocentes’ como novela del devenir, in “Acta Literaria”, 27, 2002, pp. 109–126.
- MARTÍN-GAITE, Carmen, *Sexo y dinero en Cinco horas con Mario*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 131–154.
- MARZOCH, Malgorzata, *El hereje cuando vacila. La dimensión ideológica de la elección en ‘El hereje’ de Miguel Delibes*, in *El viento espira desencanto*, Roma, Aracne, 2013, pp. 237–246.
- MASCIA, Mark J., *Spatiality and Psychology in Miguel Delibes ‘La sombra del ciprés es alargada’*, in “Letras peninsulares”, vol. 15, 3, 2002, pp. 615–628.
- MATA INDURÁIN, Carlos, *Delibes describe Chile: a propósito de ‘Un novelista descubre América’ (Chile en el ojo ajeno)*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 285–293.
- MATILLA RIVAS, Alfredo, *La toma de conciencia de Miguel Delibes*, in “La Torre”, 65, 1969, pp. 83–95.
- MAURO, Teresita, *Miguel Delibes: la novela como reflexión*, in “Ensayos”, 3, 1989, pp. 9–26.
- MC INTYRE, John C., *Laísmo in Miguel Delibes’ ‘Cinco horas con Mario’ (1966). Background for foreign students trained in ‘correct’ Spanish*, in “Tejuelo”, 5, 2009, pp. 8–24.
- MEDINA-BOCOS MONTARELO, Amparo, *Formas de ruego y mandato en ‘Cinco horas con Mario’*, Universidad y Sociedad, Revista del Centro Asociado Madrid-UNED, 1, 1981, pp. 121–132.

- _____, *Introducción a Miguel Delibes*, in *Mi mundo y el mundom León*, Edilesa-Junta de Castilla y León, 1999, pp. 11–31. Include anche “Cuaderno didáctico”, pp. 127–164.
- _____, *Introducción a Miguel Delibes*, *Las ratas*, Barcelona, Destino, 1996, Col. Clásicos Contemporáneos Comentados, pp. V–LXIV.
- _____, *Introducción a Miguel Delibes*, *Diario de un emigrante*, Barcelona, Destino, 1997, Col. Clásicos Contemporáneos Comentados, pp. I–LXV.
- _____, *Introducción a Miguel Delibes*, *Siestas con viento sur*, Barcelona, Destino, 1998, Col. Clásicos Contemporáneos Comentados, pp. V–CX.
- _____, *Todos los hombres somos víctimas de la Historia*, entrevista con Miguel Delibes, *ABC Cultural*, 24 settembre 1998, pp. 6–8.
- _____, *Introducción a Miguel Delibes: ‘Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados’*, Barcelona, RqueR Editorial, 2003, pp. 11–17.
- _____, *Claves para leer a Miguel Delibes*, in “Siglo XXI, literatura y cultura españolas”, 3, 2005, pp. 165–184.
- _____, *‘Viejas historias de Castilla la Vieja’: historia de un libro*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 67–74.
- _____, *Entre ‘acá’ y ‘allá’. El espacio en ‘Diario de un emigrante’*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 47–69.
- _____, *Introducción a Miguel Delibes: La risa del Nini y otros textos*, Madrid, Bruño, 2011, pp. 9–43. Include anche “Glosario” (pp. 235–244) e “Actividades didácticas” (pp. 247–267).
- _____, *Miguel Delibes o el arte de contar historias. Notas sobre ‘El hereje’*, in *El Viaje de los libros prohibidos. Miguel Delibes. ‘El Hereje’*, Valladolid, Fundación Miguel Delibes, Valladolid, 2014.
- MEDINA VICARIO, Miguel, *Homenaje a Miguel Delibes*, in “Primer acto: Cuadernos de investigación teatral”, 1986, 1986, p. 15.
- MENDELOFF, Henry, *The Syntax of Miguel Delibes and his Contemporaries*, in “Romanistisches Jahrbuch”, Hamburg, XVIII, 1967, pp. 340–345.
- MERCERO, Antonio, *Todo un milagro*, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes. La imagen escrita*, cit., pp. 156–159.
- _____, *Un western testimonial*, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes. La imagen escrita*, cit., pp. 204–207.
- MEYERS, Glenn G., *Delibes's Origins and Development as a Writer*, in *Miguel Delibes. An Annotated Critical Bibliography*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 1999, pp. 1–26.
- _____, *Major Trends in Delibes Criticism*, in *Miguel Delibes. An Annotated Critical Bibliography*, cit., pp. 305–315.
- MEREGALLI, Franco, rec. a *El hereje*, in “Rassegna Iberistica”, 68, 2000, pp. 68–71.
- MERINO, José María, *Mis encuentros con Sisí*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 142–149.
- MIÑAMBRES, Nicolás, *La estela literaria de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes, homenaje académico y literario*, cit., pp. 87–116.

- MOLINA, Josefina, *Apresar lo esencial*, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, Miguel *Delibes. La imagen escrita*, cit., pp. 135–137.
- MOLINARO, Nina, *Confessions of Guilt and Power in ‘Cinco horas con Mario’*, in “Letras Peninsulares”, 7, 3, 1995, pp. 599–612.
- MOLLÁ, Juan, ‘Cinco horas con Mario’, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 53–54.
- MOLPECERES, Sara, *Laoconte (sic) y sus hijos devorados por las serpientes: figuras de naturaleza, razón y animalidad en ‘Parábola del naufragio’*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 295–302.
- MONCADA, Gastao, *La fatalidad del amor tardío en Eckhard Henscheid y Miguel Delibes*, in “Estudios filológicos alemanes”, 8, 2005, pp. 273–280.
- MONCY, Agnes, *Introduction a Miguel Delibes, The War of our Ancestors*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1992, pp. VII–XIII.
- _____, *Estilo y figura en ‘Mi vida al aire libre’*, in AA.VV., *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 123–129.
- _____, *Las traducciones de Delibes al inglés y mi experiencia como traductora de ‘Las guerras de nuestros antepasados’*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 149–157.
- _____, *‘USA y yo’: el primer verde español ante los espacios verdes, las ciudades y la sociedad norteamericana de 1965*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 195–206.
- MONTERO, Isaac, ‘Cinco horas con Mario’: *el lenguaje del limbo*, in “Revista de Occidente”, 61, 1968, pp. 101–117.
- MONTERO PADILLA, José, *Notas sobre ‘Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso’*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 207–213.
- MONTES, Santiago, *El lenguaje periodístico de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 117–133.
- MONTES-HUIDOBRO, Matías, *Cinco horas con Carmen*, in “Kañina”, Universidad de Costa Rica, IV, 2, 1980, pp. 67–80.
- _____, *Análisis fílmico-literario de ‘Los santos inocentes’*, in “Letras Peninsulares”, 71, 1994, pp. 293–311.
- MORÁN, Fernando, *Adiós a los viejos temas: ‘Cinco horas con Mario’*, in *Novela y semidesarrollo: una interpretación de la novela hispanoamericana y española*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 395–405.
- _____, *Delibes: de ‘Un nombre, un destino, una manía’ a ‘Cinco horas con Mario’*, in *Novela y semidesarrollo: una interpretación de la novela hispanoamericana y española*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 389–395.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, *Notas acerca del espacio histórico en ‘El hereje’*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 147–170.
- MORENO MARTÍNEZ, Matilde, *Análisis de ‘El sol’ (cuento de Miguel Delibes) según la lingüística del hablar*, in AA.VV., *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 225–234.

- MORO, Sue Ellen, *Viaje al Valladolid de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 303–309.
- MOSTAZA, Bartolomé, *Aldea en carne viva*, in “Ya”, 20 luglio 1962.
- _____, *Una profunda interpretación de Castilla*, in “Ya”, 16 settembre 1964, p. 18.
- MOURELLE DE LEMA, Manuel, *Delibes, a través de la estructura del ‘S.O.S.’*, in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 135–162.
- _____, *El reflejo de la naturaleza en el lenguaje de Miguel Delibes*, in “República de las Letras”, 63, 1999, pp. 21–32.
- MOZOS, Santiago de los, *Consideraciones lingüísticas sobre Miguel Delibes*, in *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 89–99.
- _____, *Miguel Delibes: la mirada irónica*, in AA.VV., *Las constantes de Delibes*, cit., pp. 83–90.
- _____, *La expresión poética de Miguel Delibes*, in “El Norte de Castilla”, 6 de septiembre de 1986, p. XIX.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel, *El tema de la muerte en la obra de Delibes*, in AA. VV., *Aspekte der Hispania in 19. und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit., pp. 213–215.
- NÁÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio, *El proceso de creación de Miguel Delibes*, in “Anuario de estudios filológicos”, vol. 13, 1990, pp. 277–310.
- NASCIMENTO, Magnólia, *Liberdade, tolerancia, autoritarismo: ‘El hereje’, de Miguel Delibes*, in *Hispanismo 2000*, A. Trouche e L. Reis (eds.), Niterói, EdUFF, 2000, pp. 433–438.
- _____, *La Inquisición revisitada: Delibes y Pérez-Reverte*, in *20 años de APEERJ: El español, un idioma universal*, M. Guberman (ed.), Río de Janeiro, APEERJ, 2002, pp. 256–261.
- _____, *‘El hereje’: una mirada sobre el autoritarismo y el silencio en el siglo XVI*, in *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectiva*, C. Ruiz Barrionuevo y otros (eds.), Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 1631–1638.
- _____, *El arte narrativo de Miguel Delibes*, in “Revista Mosaicum”, Teixeira de Freitas, 5, 9, 2009, pp. 93–102.
- _____, *El lenguaje en la obra de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 75–82.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Sobre el aspecto político-social en la obra de Delibes*, in AA. VV., *Aspekte der Hispania in 19. und 20. Jahrhundert. Akten des Deutschen Hispanistentages*, cit., pp. 207–209.
- _____, *Miguel Delibes: ‘Cinco horas con Mario’*, in AA.VV., *Der Spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Roloff, Volker e Harald Wenzlaff Eggebert (eds.), Düsseldorf, Schwann Bagel, 1986, pp. 365–378.
- _____, *Die Parodie des Briefromans. Miguel Delibes, ‘Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso’*, in *Sur la plume des vents. Mélanges de littérature épistolaire offerts à Bernard Bray*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 311–324.

- _____, *Prólogo a Miguel Delibes, Dos mujeres: ‘Cinco horas con Mario’ y ‘Señora de rojo sobre fondo gris’*, Barcelona, Destino, 2000. Col. Mis libros preferidos, II, pp. 9–25.
- _____, *La recepción de Delibes en Alemania*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 127–135.
- _____, ‘*Cualquier desahogo intimista me repugna*’. *Delibes en sus escritos autobiográficos y en sus libros de viajes*, *Prólogo a Miguel Delibes, Obras Completas, VII. Recuerdos y viajes*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2007, pp. XIII–XXXI.
- _____, *Miguel Delibes y las dos Españas: relejendo ‘Madera de héroe’*, in *Una de las dos Españas: representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas: estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, a cura di Gero Arnscheidt, Pere Joan i Tous, 2007, pp. 99–102 (publicato anche ne “El Norte de Castilla”, 19 marzo 2005)
- _____, ‘*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*’. *Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 61–77.
- _____, *Delibes en Alemania*, in AA.VV., *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 119–122.
- _____, *Delibes crítico ante el cambio del mundo mediático*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 83–87.
- _____, *Miguel Delibes: ‘El hereje’*, in AA.VV., *Spanische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*, Ralf Junkerjünger (ed.), Berlin, Erich Schmidt, 2010, pp. 276–287.
- NIETO LÓPEZ, José María, *Introducción a Miguel Delibes, Artículos de ABC (Naturaleza, pueblos, campo, caza...)*, Madrid, Edición de J.M. Nieto López, 2011, pp. 13–53.
- NORA DE, Eugenio G., *Miguel Delibes*, in *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 112–116. Anche in *Historia y crítica de la literatura española*, VIII, *Época contemporánea: 1939-1989*, Barcelona, Grijalbo, 1981, pp. 401–404.
- ORTEGA, Esperanza, *Una milana más o menos*, in AA.VV., *Luces, trazos y palabras*, cit., pp. 87–89.
- ORTEGA, José, *Dialéctica y violencia en tres novelas de Delibes*, in “The American Hispanist”, 1, 9, 1976, pp. 10–14.
- _____, *Aspectos de la novela histórica en tres narradores españoles contemporáneos (J.A. Gabriel y Galán, M. Vázquez Montalbán y M. Delibes)*, in “Cahiers du GRIAS”, 7, 2000, pp. 85–94.
- ORTIZ Bordallo, María Concepción, ‘*Castilla habla*’: *léxico no recogido en el DRAE*, in “Español Actual. Revista de español vivo”, 50, 1988, pp. 49–60.
- OSTHERR, Kirsten, *Margins of Vision. Azarías and Nieves in ‘Los santos inocentes’*, in *Cine-Literature: Essays on Hispanic Film and Fiction*, George Cabello Castellet y otros (eds.), Oregon State University, Reed Collage, 1992, pp. 60–67.

- PADILLA GARCÍA, Xosé A., *El análisis conversacional en la obra de Miguel Delibes 'Cinco horas con Mario'*, in *Panorama de la investigación lingüística a l'Estat espanyol: Actes del I congrés de lingüística general*, a cura di Beatriz Gallardo Paúls, Daniel Jorques Jiménez, María Amparo Alcina Caudet, Montserrat Veyrat Rigat, Enrique N. Serra Alegre, vol. 4, Universitat de València, 1997, pp. 155–158.
- PALOMO, M^a del Pilar, *El casticismo antitremendista de Miguel Delibes*, in Díaz-Plaja, Guillermo (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 6, Barcelona, Vergara, 1967, pp. 715–717.
- _____, *'Las ratas', entre testimonio y símbolo*, in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 163–202.
- _____, *Palabras preliminares* (Miguel Delibes), in “Espéculo”, 39, luglio-ottobre 2008.
- PALOU BRETONS, Antonio, *'Cinco horas con Mario' de Miguel Delibes*, in “Cuadernos del Seminario de Literatura Española”, 1970-1971, Palma de Mallorca, pp. 42–43.
- PANIZZA, Emilietta, rec. a *Los santos inocentes*, in “Rassegna Iberistica”, 14, 1982, pp. 58–60.
- _____, rec. a *Dos viajes en automóvil*, in “Rassegna Iberistica”, 19, 1984, pp. 41–44.
- _____, rec. a *337A, madera de héroe*, in “Rassegna Iberistica”, 34, 1996, pp. 43–45.
- PARAÍSO, Isabel, *Miguel Delibes*, in *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, Ateneo de Valladolid, 1990, pp. 287–296.
- PÁRAMO, José Antonio, *La amarga apoteosis de la muerte*, in GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes. La imagen escrita*, cit., pp. 96–100.
- PARRA, Fernando, *Delibes al aire libre: un ecologista de primera hora*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 74–93.
- PASTOR, Miguel Ángel, *Una aproximación a Miguel Delibes*, Prólogo a *'La mortaja'*, Madrid, Alianza, 1970, pp. 7–31.
- _____, *Castilla en la obra de Miguel Delibes*, in “Nueva Estafeta”, 15, 1980, pp. 75–77.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, *'Los santos inocentes': Novel to Film. A Sharper Image of Evil*, in *Cine-Literature: Essays on Hispanic Film and Fiction*, George Cabello Castellet y otros (eds.), Oregon State University, Reed College, 1992, pp. 68–74.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Narradores de los años cincuenta: Miguel Delibes*, in *Manual de literatura española, XIII. Posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2000, pp. 427–469.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel, *Pan de adárgama y vino de sorgo: 'Las mil y una noches' (noche 580), el 'Sendeban' (cuento 4), 'Sorgo rojo de Mo Yan' y una 'Vieja historia de Miguel Delibes'*, in “Revista de poética medieval”, 10, 2003, pp. 101–110.

- PÉREZ, Janet, *Delibes y el interlocutor ausente*, in *Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature (1984)*, Luis T. González del Valle e Catherine Nickel (eds.), Lincoln, Society for Spanish and Spanish-American Studies, 1986, pp. 81–91.
- _____, ‘377A, madera de héroe’: guerra, ética y heroísmo en la novelística de Miguel Delibes, in “Crítica Hispánica”, XIV, 1-2, 1992, pp. 91–100.
- _____, *Ekphrasis and Memory: Delibes's Portrait of a Lady*, in “Revista Hispánica Moderna”, XLVII, 1, 1994, pp. 123–133.
- _____, *Miguel Delibes presenta la tercera salida de Don Lorenzo, cazador andante*, in “Confluencia”, 13, 1997, pp. 52–62.
- _____, *Presencia y funciones del interlocutor en la narrativa de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 89–98.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, *Irenismo y libertad de conciencia en ‘El hereje’ de Miguel Delibes*, in “Versants”, 52, 2006, pp. 177–206.
- PERUGINI, Carla, *Narrazione e/o rappresentazione in ‘Cinco horas con Mario’ (con una coda afgana)*, in *Atti del XXVIII Convegno AISPI: Le ragioni del narrare: nel tempo e tra i generi* (Pisa, 27-30 novembre 2013), in corso di stampa.
- PFLEGER, Sabina, *Literatura y cine: la perspectiva del narrador desde un punto de vista lingüístico-psicológico*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 235–246.
- PIEDRA, Antonio, *La emoción frenada de un escéptico*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 213–219.
- PINO, Francisco, *Reverso*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., p. 274.
- _____, *Señales líricas de un narrador distinto*, in AA.VV., *Las constantes de Delibes*, cit., pp. 61–69.
- PIÑA, Begoña, *Entrevista a Miguel Delibes*, in “Qué leer”, 89, 2004, pp. 58–59.
- PIÑA-ROSALES, Gerardo, *La recepción de Miguel Delibes en los Estados Unidos*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 187–207.
- POBLACIÓN, Félix, *Delibes nunca ganó el Premio Planeta*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 65–66.
- POLACK, M. A., Philip, *Introduction a Miguel Delibes*, *El camino*, London, Harrap, 1963, pp. 9–24.
- PONCE DE LEÓN, Luis, rec. a *Siestas con viento sur*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 94, octubre 1957, pp. 115–116.
- POPE, Randolph D., *La alegoría en ‘La mortaja’ de Miguel Delibes*, in “Ojáncano”, 3, 1990, pp. 44–50.
- _____, *Miguel Delibes y el genio de una realidad imaginada*, in “Siglo XXI, literatura y cultura españolas”, 1, 2003, pp. 203–214.
- PORTAL, Marta, *‘Diario de un emigrante’, una lectura sobre falsilla*, in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 203–213.

- POSTMAN, Sheryl Lynn, *El mundo sagrado en 'El Camino' de Miguel Delibes*, in "Analecta malacitana", vol. 12, 2, 1989, pp. 223–232.
- _____, *Jane, la mujer providencial de Pedro en 'La sombra del ciprés es alargada', de Miguel Delibes*, in "Epos", 5, 1989, pp. 237–244.
- _____, *Un viaje del alma por la primera novela de Miguel Delibes*, in "Castilla", 20, 1995, pp. 159–166.
- _____, *El imperfecto y el pretérito en 'El camino' de Miguel Delibes*, in "Annali Istituto Universitario Orientale", XXXVIII, 1, 1996, pp. 163–171.
- _____, *Un destello repentino en 'La sombra del ciprés es alargada' de Miguel Delibes*, in "Spagna contemporanea", 10, 1996, pp. 55–64.
- _____, *Reverberaciones literarias en 'La hoja roja' de Miguel Delibes*, in "Analecta Malacitana", XX, 2, 1997, pp. 591–602.
- _____, *La donna angelicata en 'Diario de un cazador' de Miguel Delibes*, in "Nemla Italian Studies", XXIII-XXIV, 1999-2000, pp. 147–170.
- _____, *Una odisea anímica: trascendiendo la historia contemporánea en 'Cinco horas con Mario' de Miguel Delibes*, in "Spagna contemporanea", 21, 2002, pp. 179–194.
- _____, *En la encrucijada del camino: el viaje anímico en 'La Partida' de Miguel Delibes*, in "Analecta malacitana", vol. 26, 1, 2003, pp. 131–145.
- _____, *El convidado del pasado o la voz inesperada en 'Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso' de Miguel Delibes*, in "Quaderni ibero americani", 93, 2003, pp. 54–74.
- _____, *El dominio del orbe de Caína en la contemporaneidad de 'El disputado voto del señor Cayo' de Miguel Delibes*, in "Castilla", 28-29, 2003-2004, pp. 219–240.
- _____, *El camino de lo universal a través de lo típico: el viaje de Lorenzo en los 'Diarios' de Miguel Delibes*, in "Crítica hispánica", 26, 1-2, 2004, pp. 153–172.
- _____, *Las reliquias de un pasado innoble en 'El tesoro' de Miguel Delibes*, in "Letras de Deusto", vol. 36, 112, 2006, pp. 133–158.
- _____, *Un camino fuera de las tinieblas en 'Las ratas'*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 99–111.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Homenaje a Miguel Delibes*, in "Revista de humanidades", 21, 2010, pp. 209–235.
- PRADA, Juan Manuel de, *'Parábola del naufrago': Delibes vanguardista*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 191–197.
- PUERTO, José Luis, *Miguel Delibes: una fiel compañía*, in AA.VV., *Luces, trazos y palabras*, cit., pp. 99–101.
- QUANCE, Roberta Ann, *Language Manipulation and Social order in Delibes's 'Parábola del naufrago'*, in "Essays in Literature", 3, 1976, pp. 119–130.
- QUIROGA CLÉRIGO, Manuel, rec. a *Las guerras de nuestros antepasados*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", 320-321, 1977, pp. 532–537.

- REGAZZONI, Susanna, rec. a *El disputado voto del señor Cayo*, in “Rassegna Iberistica”, 5, 1979, pp. 57–58.
- _____, *Encuentro con Miguel Delibes*, in “Annali della facoltà di Lingue e letterature Straniere di Ca' Foscari”, vol. XIX, 1980, pp. 181–189.
- _____, *L'America nel 'Diario de un emigrante' di Miguel Delibes*, in “Studi di Letteratura ispano-americana”, vol. X, 1980, pp. 129–133.
- REGUEIRO, Marisa, *Miguel Delibes, de Valladolid al cielo*, in “Razón y fe”, 261, 1338, 2010, pp. 251–269.
- REY, Alfonso, *Perspectiva narrativa y sentido de 'El camino' de Miguel Delibes*, in “Miscellanea di Studi Ispanici (1971-1973)”, Università di Pisa, pp. 371–386.
- _____, *Tradición y originalidad en Delibes*, in AA.VV., *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 101–109.
- _____, *Forma y sentido de 'Cinco horas con Mario'*, in D. Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española*, a cura di Francisco Rico Manrique, vol. 8, Barcelona, Crítica, 1980, (*Época contemporánea, 1939-1980 primer suplemento*) pp. 448–454.
- RIEN, Horst, *Zu Diensten, don Pedro, dafür sin wir da... 'Das Romanwerk des Spaniers Miguel Delibes*, in “Tranvía”, 23, 1991, pp. 12–16.
- _____, *Miguel Delibes, 'El hereje': Individualisierung und Disziplinierung*, in *Archiv für das Studium der Neueren Sprache und Literaturen*, 1, 2005, pp. 91–104.
- RIERA, Carme, *Miguel Delibes, punto de referencia*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 225–228.
- RÍOS SÁNCHEZ, Patrocinio, *Aproximación a 'El hereje' de Miguel Delibes: discurso e historia*, in *Clarines de pluma: homenaje a Antonio Regalado*, a cura di Vicent T. Martín, Madrid, Síntesis, 2004, pp. 275–290.
- ROBERTS, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1978 (*'La sombra del ciprés es alargada'*, de Miguel Delibes, pp. 211–235; *Lenguaje y gesto inauténticos en el preámbulo de 'Cinco horas con Mario'*, pp. 267–280).
- RODICIO, Maribel, *'Os debo todo lo que soy'*, in “El Norte de Castilla”, 8 maggio 2000.
- RODRÍGUEZ, Jesús, *La deshumanización de la novela: 'Parábola del naufrago'*, in “Crítica Hispánica”, X, 1988, pp. 115–124.
- _____, *Estudio comparativo: 'Nada' y 'La sombra del ciprés es alargada'*, in “The Language Quarterly”, 27, 1-2, 1988, pp. 12–14.
- _____, *Delibes ante la Guerra Civil*, in “Cuadernos de Aldeu”, 5, 1, 1989, pp. 109–127.
- _____, *'Diario de un jubilado': crónica de la España contemporánea*, in “Hispanic Journal”, 22, 1, 2001, pp. 365–373.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo, *El novelista Miguel Delibes*, in “El Libro español”, IX, 97, 1966, pp. 8–15.

- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando, *La reiteración oracional como procedimiento estilístico (Consideración sobre las últimas obras de Cela y Delibes)*, in “Prohemio”, V, 2-3, pp. 285–299.
- RODRÍGUEZ OQUENDO, Francisco, *Una experiencia en el Aula de Secundaria: ‘La Mortaja’, de Miguel Delibes*, in *El niño, la Literatura y la cultura de la imagen*, a cura di Pedro César Cerrillo Torremocha, Jaime García Padrino, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 91–96.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier, *Leer el tiempo en el espacio: la narrativa de Miguel Delibes y Francisco Umbral*, in “Tonos”, 20, 2010.
- _____, *El conflicto rural/urbano en el funcionamiento del espacio y en la configuración de los personajes en la narrativa de Miguel Delibes. Análisis de ‘El tesoro’*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 113–127.
- ROGERS, Elisabeth, *An Archetypal Interpretation of ‘La hoja roja’*, in “University of Dayton Review”, 15, 1, 1981, pp. 91–98.
- _____, *Eliade’s Concept of the Sacred in Miguel Delibes’s ‘Las ratas’*, in Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa’ 81: Selected Proceedings*, Tulane University, febrero 26-28 (1981), pp. 287–296.
- ROLANDO VILLANUEVA, Nery, *‘Los santos inocentes’*, in *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica*, Madrid, Pliegos, 2001, pp. 55–92.
- ROMEO, Félix, *A diario con ‘La sombra del ciprés es alargada’*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 229–238.
- ROMERA CASTILLO, José, *Escritura autobiográfica de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 267–276.
- _____, *Algo más sobre la escritura autobiográfica de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 113–131.
- ROMERO, Héctor R., *‘El camino’ de Delibes bajo una nueva luz*, in “Romance Notes”, XIX, 1, 1978, pp. 10–15.
- ROSARIO CANDELIER, Bruno, *Ética y estética de un paradigma novelístico: en torno a la narrativa de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 209–216.
- RUBIO MARTÍN, María, *Travesía literaria por los mundos de Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes, pintor de espacios*, cit., pp. 71–96.
- RUIZ-FORNELLS, Enrique, *Miguel Delibes y los Estados Unidos: una perspectiva*, in “Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español”, 28, 1983, pp. 99–110.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Miguel Delibes: ‘Mi idolatrado hijo Sisí’*, in “Panorama Literario”, vol. 20, col. “El Grifón”, 1954, pp. 97–100.
- SALADRIGAS, Robert, *Monólogo con Miguel Delibes*, in “Destino”, 1803, 1972, pp. 47–48.
- SALCEDO, Emilio, *El camino de un novelista*, in *Escritores contemporáneos en Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, 1982, pp. 77–80.

- SALVADOR, Gregorio, *Las Américas de Delibes*, in *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 189–204.
- SAMPEDRO, José Luis, *Miguel Delibes: 'Las ratas'*, in “Revista de Occidente”, 6, 1963, pp. 382–385.
- SÁNCHEZ, José Francisco, *Los temas periodísticos de Miguel Delibes*, in “Comunicación y Sociedad”, Universidad de Navarra, I, 1, 1988, pp. 135–148.
- _____, *El periodismo de Miguel Delibes*, in *Miguel Delibes, homenaje académico y literario*, pp. 61–85.
- _____, *La configuración de las audiencias periodísticas de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 133–140.
- _____, *Prólogo a Miguel Delibes, Obras Completas, VI. El periodista. El ensayista*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2010, pp. XV–XLIX.
- _____, *Delibes: querido escritor incómodo*, in “Cálamo Faspe”, 56, 2010, pp. 51–52.
- SÁNCHEZ DE LA CALLE, Eufemia, ‘*Los santos inocentes*’: ¿*Reivindicación social o ecológica?*’, in *De texto a contexto: prácticas discursivas en la literatura española e hispanoamericana*, Silvia Nagy-Zekmi (ed.), Barcelona, Puvill Libros (s.a.), pp. 111–119.
- SÁNCHEZ GARRIDO, Roberto, *El cazador-escritor. Una reflexión desde la antropología sobre aspectos de la producción literaria cinegética de Miguel Delibes*, in “Revista de antropología experimental”, 8, 1, 2008, pp. 160–175.
- _____, *La construcción del dato etnográfico a partir de una fuente literaria: la temática de la caza menor en Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 311–321.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Antonio, *Naturaleza y existencialismo en Miguel Delibes*, in García de la Concha, Víctor et al. (eds.), *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 393–397.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás, *Boca a boca de Azorín a Delibes*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 55–58.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, *Crítica de la deshumanización: hombre y mundo en la obra de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 323–329.
- SANTIAGO, Elena, *Historia de amor y sombra*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 223–231.
- SANTOJA, Gonzalo, ‘*El hereje*’: *por la señal de la lengua*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 207–214.
- SANTORO, Patricia, *The Cinematic Adaptation: The Case of 'Los santos inocentes'*, in *Literature and Film in the Historical Dimension, Selected Papers from the Fifteenth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*, John D. Simon (ed.), vol. 3, University Press of Florida, 1994, pp. 173–181.

- SANTOS SÁNCHEZ-BARBUDO, Adolfo de los, ‘*El príncipe destronado*’: aportaciones de Miguel Delibes al campo de la psicología y psicopatología oro-alimentaria de la infancia, in “Trastornos de la conducta alimentaria”, 1, 2005, pp. 39–54.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Ironía paródica*, in *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, pp. 127–130.
- _____, *Memorias de un cazador, Introducción a Miguel Delibes, El último coto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, pp. 9–21.
- _____, *Un decir próximo y entrañable*, in AA.VV., *Las constantes de Delibes*, cit., pp. 41–44.
- _____, *Prólogo a Miguel Delibes, Los santos inocentes*, Madrid, Bibliotex, 1999, pp. 5–8.
- _____, *En torno a Miguel Delibes*, in *El último Delibes y otras notas de lectura*, Valladolid, Ámbito, 2001, pp. 17–89.
- _____, *Aspectos del mundo editorial*, in “Revista de libros”, 73, 2003, pp. 13–14.
- _____, *Miguel Delibes*, in “Boletín Informativo Fundación Juan March”, 332, 2003, pp. 3–14.
- _____, *Hora actual de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 79–113.
- _____, *Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cien escritores del siglo XX*, Domingo Ródenas (coord.), Barcelona, Ariel, 2008, pp. 406–413.
- _____, *Delibes en su camino*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 141–146.
- _____, *Cuatro novelistas destacados. Cela, Laforet, Delibes, Torrente Ballester*, in *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010, pp. 123–140.
- _____, *Miguel Delibes, periodista*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 729, 2011, pp. 77–81.
- SCELFO MICCI, Maria Grazia, *Miguel Delibes e ‘Las guerras de nuestros antepasados’*, in “Annali dell’ Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza”, XIX, 2, 1977, pp. 523–538.
- _____, *Aspetti della traduzione letteraria: riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes*, Napoli, Istituto Universitario Studi Orientali, 1984, pp. 249–274.
- _____, *Entre mito y realidad en ‘Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso’ de M. Delibes*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1986, pp. 337–359.
- _____, *Al margen de ‘377A, madera de héroe’ de Miguel Delibes*, in “Annali dell’ Istituto Universitario Orientale di Napoli”, XXXI, 1, 1989, pp. 245–249.

- _____, *Tradurre l' 'altro': tra ideologia e manipolazione*, in “Quaderni sulla traduzione letteraria”, XXXV, 135 (supplemento n. 10), 2002, pp. 5–14.
- SCHMIDELY, Jack, *Los subjuntivos –ra y –se en ‘Cinco horas con Mario’*, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (coord.), vol. 4, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1301–1312.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, *Conjuros de espíritus: metáforas de la memoria en Miguel Delibes (‘Cinco horas con Mario’)*, Antonio Tabucchi (‘Sostiene Pereira’), Peter Härtling (‘Finden und erfinden’) y Marcel Beyer (‘Spione’), in *Una de las dos Españas: representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas: estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, a cura di Gero Arnscheidt, Pere Joan i Tous, 2007, pp. 127–146.
- SCHÖNBERGER, Axel, *Miguel Delibes: El hereje (1998)*, in *Biblioteca Romanica Latina*, Vol. IV, Thomas Bodenmüller y otros (eds.), *Romane in Spanien*, Band I, 1975-2000, Valentia, Frankfurt am Main, 2004, pp. 263–285.
- SEGURA, Florencio, *La contracultura de Miguel Delibes*, in “Razón y Fe”, 208, 1983, pp. 130–146.
- SERNA, Ricardo, *Miguel Delibes, un modelo de escritura. Remembranza distendida de ‘Parábola del naufragio’*, in “Cuadernos de Aragón”, 28, 2004, pp. 499–529.
- SILIÓ DELIBES, Elisa, *Mi abuelo Miguel Delibes*, in “El País” (suplemento domenicale), 20 ottobre 2002.
- _____, *En familia*, in “República de las Letras”, 117, 2010, pp. 28–30.
- SILVA, Lorenzo, *Delibes recorre Europa. ‘Europa, parada y fonda’. ‘Dos viajes en automóvil’*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*, cit., pp. 187–194.
- SMITH, J.C., *Los versículos bíblicos y la estructura binaria de ‘Cinco horas con Mario’*, in “Hispanic Journal”, 3, 2, 1982, pp. 21–40.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Miguel Delibes: la busca de la autenticidad*, in *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1975, pp. 161–217.
- _____, “Introducción” alla versione teatrale di *Cinco horas con Mario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- _____, *La novela epistolar en ‘La isla de los jacintos cortados’, de Gonzalo Torrente Ballester, y ‘Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso’, de Miguel Delibes*, in “Les Cahiers du C.R.I.A.R.”, 8, Publications de l’Université de Rouen, 1988, pp. 9–29.
- _____, *Del relato a la novela*, in AA.VV., *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 41–53.
- _____, *De la primera a la última novela*, in “Urogallo”, 73, 1992, pp. 22–26.

- _____, *Prólogo a Miguel Delibes, Castilla como problema: Las ratas, El tesoro, El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino, 2001, Col. Mis libros preferidos, III, pp. 9–25.
- _____, *El lugar de Miguel Delibes en la narrativa de su tiempo*, in “Siglo XXI, literatura y cultura españolas”, 1, 2003, pp. 174–188.
- _____, *El ritmo de la compasión, Prólogo a Miguel Delibes, Obras Completas, II. El novelista (1955-1962)*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2008, pp. IX–XXIII.
- _____, *Situación de la obra de Delibes en la novela española*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- _____, *Los poderes de Antonia Quijana (sobre ‘Cinco horas con Mario’ de Miguel Delibes)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- _____, *Lectura de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 147–155.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio, *Dramatis personae y manipulación narrativa en ‘Cinco horas con Mario’ y ‘La cólera de Aquiles’*, in “Crítica Hispánica”, 16, 1994, pp. 387–393.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La novela desde 1936. Historia de la Literatura española actual*, vol. II, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 127–133.
- _____, *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 445–455.
- SOLÓRZANO, José Antonio y BRAVO-VILLASANTE, Carmen; MATUTE, Ana María y MARTÍN GARZO, Gustavo, *La infancia, una constante en la narrativa delibiana*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 225–241.
- SOREL, Andrés, *Miguel Delibes, entre lo local y lo universal*, in AA.VV., *Luces, trazos y palabras. Homenaje artístico-literario a Miguel Delibes*, p. 121 (anche in “República de las Letras”, 117, 2010, p. 12).
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, *La guerra civil en la narrativa de Miguel Delibes de ‘La sombra del ciprés alargada’ (1947) a ‘377A, madera de héroe’ (1987)*, in “Letras de Deusto”, vol. 22, 55, 1992, pp. 75–90.
- _____, *‘377A, madera de héroe’: la ambigüedad del heroísmo*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 303–314.
- _____, *La pedagogía del paisaje en las novelas de ambiente rural de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 331–338.
- SOUBEYROUX, Jacques, *Histoire et fabulation dans ‘El hereje’ de Miguel Delibes*, in “Cahiers du GRIAS”, 7, 2000, pp. 121–142.
- SPIRES, Robert C., *El perspectivismo dinámico de ‘El camino’*, in *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 78–93.
- STURNIOLO, Norma, *Miguel Delibes y la función de la literatura*, in “Nueva Estafeta”, 48-49, 1982, pp. 55–63.
- SUÑÉN, Luis, *Lección menor de Miguel Delibes*, in “Ínsula”, 447, 1984, p. 5.
- SUZ RUIZ, María Ángeles, *La mirada de Miguel Delibes sobre los niños en sus relatos*, in *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a*

- Gonzalo Hidalgo Bayal, Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón, María del Carmen Ruiz de la Cierva (eds.), Madrid, CEU, 2011, pp. 113–117.
- TALAVERA MUÑOZ, María José, *El concepto de desasimiento en La sombra del ciprés es alargada*, in “Garoza”, 7, 2007, pp. 315–337.
- _____, *Delibes, creador de cuentos*, in “Garoza”, 10, 2010, pp. 215–229.
- TANARRO, Angélica, *Narración y memoria*, in “El Norte de Castilla”, 17 octubre 2007.
- TEJADA ROMERO, Félix e H. WOOD, Guy, *La naturaleza en la prosa delibiana*, in “Anales de la Universidad de Cádiz”, 2, 1985, pp. 455–472.
- TELLERÍA JORGE, José Luis, *Conservación de la biodiversidad*, in “Revista de libros”, 105, 2005, p. 28.
- TENA, Jean, *La parabole et le miroir (Une lecture de Parábola del naufrago, de Miguel Delibes)*, in “Imprévue”, Études Sociocritiques, Universidad de Montpellier, 1, 2, 1979, pp. 179–194.
- _____, *Le manuscrit de ‘Parábola del naufrago’ (quelques notes)*, in BERCHENKO, Tena e VANDERLYNDEN, *Miguel Delibes*, Co-Textes, 15, Montpellier, Centre d’études et recherches sociocritiques, 1988, pp. 11–23.
- _____, *La milana / Los santos inocentes*, in BERCHENKO, Tena e VANDERLYNDEN, *Miguel Delibes*, cit., pp. 25–39.
- _____, *Les ‘anciens’: Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Ana María Matute*, in *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives, 1975-2000*, vol. I, Annie Bussière-Perrin (coord.), Perpignan, Éditions du CERS, 1998, pp. 43–50.
- _____, “Prólogo” a *Miguel Delibes. Nuevas formas narrativas: ‘Parábola del naufrago’ y ‘Las guerras de nuestros antepasados’*, Barcelona, Destino, 2003 (Col. Mis libros preferidos), V, pp. 9–24.
- TIJERAS, Eduardo, rec. a *La partida*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 214, octubre 1967, pp. 224–226.
- TORO, Suso de, *Un lugar llamado Miguel Delibes*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 239–240.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, *Arcadia amenazada: modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 31–60.
- TOVAR LLORENTE, Antonio, *Acerca de Miguel Delibes*, in *Novela española e hispanoamericana*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1972, pp. 152–156.
- _____, *Miguel Delibes*, in *Ancha es Castilla*, Valladolid, Ámbito, 1983, pp. 126–139.
- TRAPIELLO, Andrés, *Nubes, lectores (para Miguel Delibes)*, in “Turia”, 28-29, 1994, pp. 7–10.
- _____, *Cadencia de un apaño*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 154–160.

- _____, *Supervivientes. Sobre el último Delibes*, “Prólogo” a Miguel Delibes, *Obras Completas, IV. El novelista (1981-1998)*, Barcelona, Destino-Círculo de Lectores, 2009, pp. IX–XXIII.
- TUCKER, Donald D., *The Emergence of Women in the Novels of Miguel Delibes*, in “Hispania”, vol. 71, 1, 1988, pp. 38–42.
- UMBRAL, Francisco, “Prólogo” a Miguel Delibes, *La hoja roja*, Biblioteca Básica Salvat, Libros RTV, s.a., pp. 5–10.
- _____, *Miguel Delibes en la novela tradicional*, in “Punta Europa”, 57-58, 1960, pp. 29–35.
- _____, *Las ratas*, in “Punta Europa”, 74, 1962, pp. 117–118.
- _____, *Castilla y los escritores*, in “La Estafeta Literaria”, 244, 1, 1962, p. 11.
- _____, *Vivir al día*, in “La Estafeta Literaria”, 396, 18 maggio 1968.
- _____, *Contra los snobismos*, in AA.VV., *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 79–81.
- _____, *Drama rural, crónica urbana*, in AA.VV., *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, cit., pp. 63–72.
- _____, *Mis queridos monstruos. Entrevista a Miguel Delibes*, in “El País”, 7 maggio 1984.
- _____, *Lectura de ‘Viejas historias de Castilla la Vieja’*, in AA.VV., *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, cit., pp. 171–175.
- URDIALES YUSTE, Jorge, ‘*El camino*’, de Miguel Delibes: la ‘circunstancia’ rural de Daniel, el Mochuelo, in “Espéculo”, 31, 2005.
- _____, *La palabra y la imagen en el discurso popular-rural de Miguel Delibes*, in “Revista de folklore”, 308, 2006, pp. 39–49.
- _____, *Ruralismo, vocablos y expresiones en ‘Cinco horas con Mario’*, in “Revista de folklore”, 312, 2006, pp. 202–208.
- _____, ‘*Un año de mi vida*’: el libro en el que Miguel Delibes reflexiona sobre sí mismo y su circunstancia, in “Revista de folklore”, 320, 2007, pp. 49–51.
- _____, *El tío Ratero*, in “Espéculo”, 36, 2007.
- _____, *La provincia de Valladolid que ha pateado Miguel Delibes*, in “Revista de folklore”, 327, 2008, pp. 89–91.
- _____, *Refranes, sentencias, modismos y dichos estereotipados en ‘Cinco horas con Mario’*, de Miguel Delibes, in “Revista de folklore”, 334, 2008, pp. 141–144.
- _____, *Miguel Delibes y el mar*, in AA.VV., *Cruzando fronteras*, cit., pp. 339–344.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Un diálogo de imágenes bíblicas en la narrativa de Delibes*, in *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*, Delia W. Galván, Anita K. Stoll e Phillippa Brown (eds.). Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1995, pp. 203–214.

- _____, *El tópic del jardín del paraíso en 'El camino'*, in *Semiotica del Testo Mistico*, Giuseppe de Gennaro (ed.), L'Aquila, Edizioni del Gallo Cedrone, 1995, pp. 178–184.
- VALLS, Fernando, *Los efectos de la historia: '377A, madera de héroe'*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 315–323.
- _____, *La soledad del heterodoxo. Miguel Delibes, El hereje, 1998*, in *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 279–282.
- VALLES CALATRAVA, José R., *Del papel a las tablas: el proceso transductivo de 'Cinco horas con Mario' (novela, versiones, representaciones teatrales)*, in “Revista de Literatura”, LXVI, 132, 2004, pp. 485–502.
- VALVERDE, José A., *Los animales a través de seis libros*, in *El autor y su obra: Miguel Delibes*, cit., pp. 177–182.
- VANDERYNDEN, Anne-Marie, *'Cinco horas con Mario': quelques remarques, une lecture*, in “Les Langues Néol-Latines”, 215, 1975, pp. 74–93.
- _____, *'Los santos inocentes': la petite musique du coeur*, in *Miguel Delibes*, Co-Textes, 15, Montpellier, Centre d'études et recherches sociocritiques, 1988, pp. 41–62.
- VARELA, Antonio, *Reading and Viewing 'Los santos inocentes'*, in “Romance Languages Annual”, 1, 1989, pp. 639–644.
- VARELA JÁCOME, Benito, *Los novelistas del Nadal. 'La sombra del ciprés es alargada'*, in “Destino”, 1291, 1962, p. 38.
- _____, *Evolución de la narrativa de Delibes*, in “Destino”, 1292, 1962, p. 39.
- _____, *Los novelistas del Nadal. Lorenzo cazador y emigrante*, in “Destino”, 1295, 1962, p. 46.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel, *El personaje del anciano en la novela de Miguel Delibes*, in *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso Internacional Literatura y Sociedad*, Universidade da Coruña, 2001, pp. 135–144.
- _____, *'Madera de héroe', de Miguel Delibes. Un nuevo sentido de la heroicidad*, in AA.VV., *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*, Vicente Granados (ed.), Madrid, UNED, 2003, pp. 239–245.
- _____, *Miguel Delibes, novelista de personajes*, in AA.VV., *El personaje en la narrativa actual: XI Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2004, pp. 229–241.
- _____, *Miguel Delibes: 'El hereje', novela total*, in AA.VV., *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, a cura di Antonio Rey Hazas, Madrid, Eneida, 2004, pp. 233–254.
- _____, *Lo biográfico en Miguel Delibes: diferentes soportes, modalidades y grados de ficción*, in *La novela disgresiva en España: I Simposio*

- Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2005, pp. 103–112.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael, *Miguel Delibes. 'La hoja roja'*, in “Destino”, 1145, 1959, p. 37.
- _____, *Delibes charla y caza con 'el Barbas' un filósofo con escopeta prehistórica*, in “Destino”, 1337, 1963, pp. 54–55.
- VEGA MARTÍN, Cecilia, *La figura de Miguel Delibes en la cultura europea finisecular: proyección y análisis*, in “Aldaba”, 28, 1996, pp. 511–528.
- VELASCO KINDELÁN, Magdalena, *'Aún es de día', de Miguel Delibes*, in “Cálamo Faspé”, 56, 2010, pp. 50–51.
- _____, *Miguel Delibes de cerca. La biografía*, in “Cálamo Faspé”, 56, 2010, pp. 52–53.
- VERHOEVEN, Arnold, *La muerte de Mario, ¿infarto o suicidio? La ambigüedad intencionada de Delibes*, in “Neophilologus”, LXX, 1, 1986, pp. 61–74.
- VILANOVA, Antonio, *El camino*, in “Destino”, 705, 1951, pp. 14–15.
- _____, *El camino de Delibes en la novela española actual*, in “Destino”, 1065, 1958, pp. 34–35.
- _____, *Panorama de artes y letras: 'Diario de un emigrante'*, in “Destino”, 1088, 1958, p. 38.
- _____, *'Las ratas' de Miguel Delibes*, in “Destino”, 1299, 1962, pp. 40–41.
- _____, *La caza de la perdiz roja*, in “Destino”, 1350, 1963, p. 45.
- _____, *Miguel Delibes y su imagen de Castilla*, in “Destino”, 1404, 1964, p. 46.
- _____, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, in “Destino”, 1405, 1964, pp. 50–51.
- _____, *Todo amor es fantasía*, “Introducción” a Miguel Delibes, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, pp. 11–33.
- _____, *Inocencia natural y conciencia moral en la obra de Miguel Delibes*, in AA.VV., *El autor y su obra, Miguel Delibes*, cit., pp. 31–40.
- _____, *'Cinco horas con Mario' o el arte de entender las razones del otro*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 131–193.
- _____, *Miguel Delibes: la tradición y el progreso en tierras de Castilla*, in *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995, pp. 186–259.
- _____, “Prólogo” a Miguel Delibes, *La caza de la perdiz roja*, Barcelona, Lumen, 1996, pp. 7–13.
- _____, “Introducción” a *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1996.
- VILLALBA ALVAREZ, Marina, *El espacio narrativo en el relato corto de Miguel Delibes*, in “Lucanor”, 16, 1999, pp. 43–52.
- VILLANUEVA, Darío, *Miguel Delibes: de 'El camino' a 'Cinco horas con Mario'*, in *Estructura y tiempo reducido en la novela*, cit., pp. 294–303.

- _____, *‘El príncipe destronado’: las constantes de la historia*, in *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Vello, 1977, pp. 197–206.
- _____, *Seis claves para Delibes*, “Siglo XXI. Literatura y cultura españolas”, 1, 2003, pp. 151–173.
- VILLAR DÉGANO, Juan Felipe, *Miguel Delibes y su ‘querida bicicleta’*, in “Cálamo Faspe”, 56, 2010, pp. 31–39.
- VIÑES, Hortensia, *Visualizaciones lingüísticas de ‘Cinco horas con Mario’*, in AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, cit., pp. 215–228.
- VIVANCO, José Manuel, rec. a *‘La sombra del ciprés es alargada’*. *El premio Nadal 1947*, Madrid, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 7, 1949, pp. 222–224.
- VIZCAÍNO MACERO, Candela, *Miguel Delibes, la escritura fiel*, in “Hibris”, 24, 2004, pp. 4–16.
- VOLKMANN, Gesina, *La doble deixis como recurso de relativización epistémica en ‘Cinco horas con Mario’ de Miguel Delibes*, in AA.VV., *Deixis y modalidad en textos narrativos*, Gerda Hassler, Gesina Volkmann (eds.), Münster, Nodus, 2009, pp. 123–140.
- WOGATZKE-LUCKOW, Gudrun, *La evolución de las posiciones ideológicas en el repertorio de personajes en la obra narrativa de Miguel Delibes (1947-1987)*, in AA.VV., *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, cit., pp. 183–192.
- _____, *‘Los santos inocentes’: reflexiones acerca del ‘éxito’ de adaptaciones cinematográficas*, in AA.VV., *Intermedialidad e hispanística*, Angelika Rieger (ed.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, pp. 207–222.
- WOOD, Guy Harland, *Miguel Delibes, ‘El tesoro’*, in “Anales de la Literatura Española Contemporánea”, 1, 1986, pp. 415–418.
- _____, *Book Reviews: Creative*, in “Anales de la Literatura Española contemporánea”, 13, 3, 1988, pp. 407–409 (*Castilla habla*); pp. 409–412 (*377A, madera de héroe*).
- _____, *‘Las ratas’ y ‘El mundo de Juan Lobón’: dos novelas cinegéticas*, in “Anales de la Universidad de Cádiz”, 5-6, 1988-1989, pp. 143–151.
- YNDURÁIN, Francisco, *A la espera de la última hora: sobre ‘La hoja roja (versión teatral)’ de Miguel Delibes*, in “Saber leer”, 9, 1987, pp. 8–9.
- _____, *Delibes al aire: sobre ‘Mi vida al aire libre’ de Miguel Delibes*, in “Saber leer”, 33, 1990, p. 3.
- _____, *Resumen*, in AA.VV., *El autor y su obra*, cit., pp. 187–191.
- ZATLING BORING, Phyllis, *The World of Childhood in the Contemporary Spanish Novel*, in “Kentucky Romance Quarterly”, 23, 1976, pp. 467–481.
- _____, *Delibes's Two Views of the Spanish Mother*, in “Hispanófila”, 63, 1978, pp. 79–87.

TESI DOTTORATO

- ABOU LOULA, Andel Mounim, *El español coloquial en la obra literaria de Miguel Delibes*, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
- ALCALÁ VIQUE, Antonio José, *La idea de progreso en la novela de Miguel Delibes*, Navarra, Universidad, 1997.
- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Elvira, *El sistema de unidades modulares de aprendizaje –S.U.M.A.– y la enseñanza de la literatura española contemporánea –Método de tipos: Miguel Delibes–, como alternativa metodológica en el marco L.O.G.S.E.*, Madrid, UNED, 1992.
- AVILA ALONSO, Teresita de Jesús, *Fórmulas de tratamiento en la narrativa de Miguel Delibes*, Valladolid, Universidad, 1995.
- CORDERO VERDUGO, Raquel Rebeca, *El uso de la autocensura literaria, como medio para transmitir ideas contrarias al régimen franquista, en el marco de la ley de prensa de 1966. Estudio del caso: la dictadura, Miguel Delibes y ‘Cinco horas con Mario’*, Madrid, Universidad Europea, 2011.
- DECAU SERRANO, Lucie, *L’enfant dans l’oeuvre de Miguel Delibes*, Toulouse, Universidad de Toulouse-le-Mirail, 1977.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, M. Pilar, *El léxico venatorio en la obra de Miguel Delibes*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- FERNÁNDEZ ROMERO, M. Josefa, *Estudio sociolingüístico de la lengua coloquial y jergal en la narrativa de Miguel Delibes*, Granada, Universidad, 1997.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Laureano, *Discurso narrativo y punto de vista en cuatro novelas de Delibes. ‘Cinco horas con Mario’, ‘Parábola del naufrago’, ‘Los santos inocentes’, ‘El hereje’*, Valencia, Universitat de València, 2001.
- GARCÍA OSMA, Ana, *El humanismo de Miguel Delibes a través de su lenguaje literal*, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
- KIM SANG, Yu, *La producción narrativa de Miguel Delibes posterior a 1975*, Madrid, Universidad Alcalá de Henares, 2002.
- MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal, *El demostrativo en Miguel Delibes*, Madrid, UNED, 2000.
- MARTÍN OLMOS, María Teresa, *Miguel Delibes y el cine*, Madrid, Universidad Complutense, 1997.
- POSTMAN, Sheryl Lynn, *Los ‘Diarios’ de Miguel Delibes*, Madrid, Libertarias, 2010.
- RODRIGO CASTRILLO, Francisco Javier, *Creencia y lenguaje en Miguel Delibes*, Salamanca, Universidad, 1997.
- SANABRIA MARTÍNEZ, Gloria Inés, *Presencia de América en la novelística de Camilo José Cela, Miguel Delibes y Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, UNED, 1998.

- SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco Javier, *Hombre, sociedad y educación en la novelística de Miguel Delibes*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1983.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José Francisco, *Vida y obra periodística de Miguel Delibes*, Navarra, Universidad, 1987.
- URDIALES YUSTE, Jorge, *El discurso de carácter popular-rural en la narrativa de Delibes*, Madrid, Universidad Complutense, 2004.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel, *Lo específico del personaje novelístico de Miguel Delibes*, Madrid, Universidad Autónoma, 1999.
- VEGA MARTÍN, Cecilia, *Novela y teatro en Miguel Delibes: un estudio comparativo (La hoja roja, Cinco horas con Mario y Las guerras de nuestros antepasados)*, Universidad de Málaga, 1996.
- YANG, Lingling, *El concepto y el proceso de apropiación de una tecnología móvil aplicada a la práctica formativa: estudio de caso en el C.E.O. Miguel Delibes en Salamanca*, Universidad de Salamanca, 2013.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ADAGIO, Carmelo, BOTTI, Alfonso, *Storia della Spagna democratica: da Franco a Zapatero*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- ALBORG, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958.
- ALONSO, Santos, *La novela en la transición (1976-1981)*, Madrid, Libros de Dante, 1983.
- AMORÓS, Andrés, SENABRE, Ricardo, *Notas para el estudio de la novela española actual (1939-1968)*, in “Vida Hispánica”, vol XVI, 1968, pp. 7–13.
- AA.VV., *Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, 1997³.
- BACHTIN, Michail, *Epos e romanzo (1941)*, in *Estetica e romanzo (1975)*, Torino, Einaudi, 1979.
- _____, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, a cura di Mili Romano, Torino, Einaudi, 2001.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Realismo y fantasía en la novela española actual*, in “Estafeta literaria”, 185, 15 gennaio 1960, pp. 1, 2, 10-11, 22–23.
- BARRERO LÓPEZ, Oscar, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987.
- BENNASSAR, Bartolomé, *La guerra di Spagna: una tragedia nazionale*, Torino, Einaudi, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *Avanguardia e rivoluzione: saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- BERNARDELLI, Andrea, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968, 1973².
- _____, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península, 1982.
- BUCKLEY, Ramón, DE NORA, Eugenio G., GIL CASADO, Pablo, SOBEJANO, Gonzalo, *Caracteres de la novela de los cincuenta*, in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. VIII, pp. 410–427.
- BUTOR, Michel, *El espacio de la novela*, in *Sobre literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- CABOT, José Tomás, *La narración behaviorista*, in “Índice”, 147, maggio 1961, pp. 8–9.
- CABRERA, Vicente, GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1978.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

- CASTELLET, José María, *De la objetividad al objeto*, in “Papeles de Son Armadans”, XV, giugno 1957, pp. 309–332.
- CELA, Camilo José, *Dos tendencias de la nueva literatura española*, in “Papeles de Son Armadans”, LXXIX, ottobre 1962, pp. 3–20.
- CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Boringhieri, 1997.
- CIRRE, Francisco José, *El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española*, in “Papeles de Son Armadans”, XCVIII, maggio 1964, pp. 159–170.
- CORTELAZZO, Manlio e ZOLLI, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.
- DE RÍO, Ángel, *Historia de la literatura española*, New York, Rinehart & Winston, 1963, vol. II, pp. 374–375.
- ECO, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Milano, Bompiani, 2006.
- FALCETTO, Bruno, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El acercamiento humanitario a la realidad: un aspecto del neorrealismo*, in “Anales de la literatura española contemporánea”, vol. XVI, 3, 1991, pp. 225–274.
- _____, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de publicación e intercambio científico de la Universidad, 1992.
- FORNASIERO, Serena e TAMIOZZO GOLDMANN, Silvana, *Scrivere l'italiano. Galateo della comunicazione scritta*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- FORSTER, Edward M., *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1927; trad. sp. *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1985; trad. it. *Aspetti del romanzo*, Milano, Mondadori, 1963.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Princeton University Press, 1971 (trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 2000).
- GARCÍA LÓPEZ, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 1990.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Novela española actual*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1965.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972; trad. it. Torino, Einaudi, 1976.
- _____, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- _____, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), trad. it.: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- GOYTISOLO, Juan, *Para una literatura nacional popular*, in “Ínsula”, 146, gennaio 1959, pp. 6–11.
- _____, *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- GRACIA, Jordi, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, en F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2000, vol. IX/I.
- _____, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____, *El valor de la disidencia*, Barcelona, Planeta, 2007.
- GROSSER, Hermann, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Principato, 1985.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GULLÓN, Ricardo, *La novela española contemporánea: ensayos críticos*, Madrid, Alianza, 1994.
- LÈRMONTOV, Michail Jùre’vič, *Prefazione a Un eroe del nostro tempo (1840)*, traduzione di Elsa Mastrocicco, Milano, Fabbri, 1969.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979 (trad. it., *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981).
- MAINER, José-Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971.
- _____, *Literatura española contemporánea*, Madrid, Santillana, 1992.
- _____, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.
- _____, *Las revistas de la Falange*, in *Época contemporánea: 1914-1939*, in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1995, vol. VII, pp. 792–799.
- MANGINI Shirley, *Rojos y rebeldes: La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- MARTÍNEZ-CACHERO, José María, *Los años cuarenta*, in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. VIII, pp. 321–331.
- _____, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.
- _____, SANZ VILLANUEVA, Santos, YNDURÁIN, Domingo, *La novela*, in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. VIII, pp. 318–352.
- MIGNOLO, Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- MONTANELLI, Indro, *Le stanze. Dialoghi con gli italiani*, Milano, Rizzoli, 1998.
- MORELLI, Gabriele, MANERA, Danilo, *Letteratura spagnola del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

- NAVALES, Ana María, *Cuatro novelistas españoles*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- NORA, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Madrid, Gredos, 1968.
- ONG, Walter, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- PALLEY, Julian, *Existentialist Trend in the Modern Spanish Novel*, in "Hispania", vol. XLIV, 1, 1961, p. 24.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- _____, *Manual de literatura española. XIII. Posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit, 2000.
- PITTARELLO, Elide, *Il romanzo*, in *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, a cura di M. G. Profeti, Milano, La Nuova Italia, 2001, pp. 531–659.
- PRESTON, Paul, *Franco, Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo, 1994.
- _____, *La guerra civile spagnola. 1936-1939*, Milano, Mondadori, 1999 (original title: *A Concise History of the Spanish Civil War*).
- PRINCE, Gerald, *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni, 1990.
- RANZATO, Gabriele, *La guerra di Spagna*, Firenze, Giunti, 1995.
- ROBERTS, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1978.
- SAMONÀ, Carmelo, MANCINI, Guido, GUAZZELLI, Francesco, MARTINENGO, Alessandro, *La letteratura spagnola. I secoli d'oro*, Milano, Rizzoli, 1993 (2006).
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Entre pureza y revolución: la novela*, in *Época contemporánea: 1914-1939: Primer suplemento*, in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1991, vol. VIII, pp. 427–440.
- _____, *La literatura de la guerra civil. Época contemporánea: 1914-1939*, in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1995, vol. VII, pp. 754–781.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- _____, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980.
- _____, *La generación del medio siglo*, in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. VIII, pp. 331–339.
- _____, *Los nuevos nombres: 1939-1975. Primer suplemento* (1999), in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1999, vol. IX.
- _____, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010.

- SOBEJANO, Gonzalo, *Notas sobre lenguaje y novela actual*, in “Papeles de Son Armadans”, CXIX, febbraio 1966, pp. 125–140.
- _____, *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Prensa española, 1975.
- _____, *Testimonio y poema en la novela española contemporánea*, in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, 1983, vol. I, pp. 89–115.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La ‘novela social’ y su significación durante la segunda dictadura*, in *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Alan M. Gordon e Evelyn Rugg, 1977 (http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_vi.htm)
- _____, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.
- _____, *Historia de la novela española: 1936-2000*, Madrid, Cátedra, 2001.
- SULLÀ, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- VALLS, Fernando, *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.
- VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977 (1994).
- _____, *Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1992, vol. VIII/I. In particolare: *Hacia los años cincuenta de Randolph D. Pope et alii*, pp. 449–459.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, *Neorrealismo no ha muerto. Escribo*, in “Ínsula”, 180, novembre 1961, p. 14.
- YERRO VILLANUEVA, Tomás, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977.
- YNDURÁIN, Domingo, VALLS, Fernando, *Época contemporánea: 1939-1980* (1980), in F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1992, vol. VIII.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SULL'IRONIA

- AA. VV., *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, a cura di Franco Cambi e Epifania Giambalvo, Palermo, Sellerio, 2008.
- AA. VV., *La voz y el ingenio: el humor, el chiste, la ironía, el gesto intencionado*, Simposio sobre Patrimonio Inmaterial, Urueña, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 2008.
- AA.VV., *Les relations esthétiques entre ironie et humor en Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.
- ACCETTO, Torquato, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, 1997.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, *Retórica, comunicación, interdiscursividad*, in "Revista de Investigación Lingüística", 8, 7–33, 2005.
- ALMANZI, Guido, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984.
- _____, *L'affaire mystérieuse de l'abominable 'tongue-in-cheek'*, in "Poétique", 36, 1978, pp. 413–425.
- ALVARADO ORTEGA, María Belén, *La ironía y la cortesía: una aproximación desde sus efectos*, in "Estudios de lingüística", 19, 2005, pp. 33–46.
- _____, *Las marcas de la ironía*, in "Interlingüística", 16, 2006, pp. 1–11.
- ÁLVAREZ SAN AGUSTÍN, María Belén, *Enunciación e ironía*, in "Archivum", 36, 1986, pp. 77–87.
- ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di Marco Dorati, Milano, Mondadori, 1996 (2010).
- _____, *Etica nicomachea*, trad. di Armando Plebe, Bari, Laterza, 1998⁷.
- _____, *Poetica*, a cura di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 1999 (2009).
- ATTARDO, Salvatore, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York, Mouton De Gruyter, 1994.
- BABCOCK GOVE, Philip, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*, Chicago, Encyclopedia Britannica, 1981, vol. II, p. 1195.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- BARA, Bruno G. – CHIAMBRETTO, Paola, *I segreti dell'ironia*, in "Psicologia Contemporanea", 151, 1999, pp. 25–35.
- BARBE, Katharina, *Irony in context*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.
- BERGSON, Henri, *Il riso*, Milano, BUR, 1996.
- BLOK, Alexander, *La ironía y otros ensayos*, México, Verdehalago, (1998) 2008.
- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974; trad. sp. *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961; trad. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- BOTTIROLI, Giovanni, *Forme dell'ironia*, in "Strumenti critici", vol. VIII, 2, 1993.
- BOURNE, Randolph S., *The life of Irony*, in "Atlantic Monthly", 111, 1913, pp. 357–367 (ristampato anche in *Youth and Life*, Boston and New York, Houghton Mifflin, (1913) 1971).
- BRANDT PER, Aage, *Ironie et subjectivité*, in "Revue Roman", 16, 1981, pp. 36–48.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona, Ariel, 1998.
- CICERONE, *Dell'oratore*, a cura di Amedeo Pacitti, Zanichelli, Bologna, 1982.
- CROCE, Benedetto, *Ironia e poesia nell'arte*, in "Quaderni della critica", 10, 1948, p. 125.
- DEBYSER, Francis *Les mécanismes de l'ironie*, St. Nazaire, BELC, 1980.
- DE MAN, Paul, *El concepto de ironía*, Valencia, Episteme, 1996.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- ECO, Umberto, *Postille a Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 1993.
- _____, *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998.
- ESCOBAR, Roberto, *Ironia e paura del quotidiano*, con una postfazione di Massimo Mussini, Milano, UNICOPLI, 1989.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *El humor en la literatura española*, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1945, pp. 987–1017.
- FERRATER MORA, José, *Ironía*, in *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, t. 1, pp. 993–994.
- FLORIS, Stefano, *L'ironia, ovvero La filosofia del buonumore*, Torino, M. Valerio, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Opere. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1972.
- GARCÍA-MEDALL, Joaquín (ed.), *Fraseología e ironía. Descripción y contraste*, Lugo, Axac, 2006.
- GIORA, Rachel, *Irony: Context and Salience*, in "Metaphor and Symbol", 14, 4, 1999, pp. 541–257.
- GRICE, Herbert Paul, *Lógica y conversación*, in Luís M. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, Murcia, Tecnos, (1975) 1991, pp. 511–530.
- GUGLIELMI, Guido, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
- HAVERKATE, Henk, *La ironía verbal: análisis pragmalingüístico*, in "Revista Española de Lingüística", 15, 2, 1985, pp. 343–391.

- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo, *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- HIGHET, Gilbert, *The anatomy of satire*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1962.
- HUTCHEON, Linda, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, in “Poétique”, 36, 1978, pp. 467–477.
- _____, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie*, in “Poétique”, 46, 1981, pp. 140–155.
- _____, *A Theory of Parody*, New York-London, Methuen, 1985.
- _____, *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York, Routledge, 1994.
- _____, *L’estensione pragmatica della parodia*, in *Dialettiche della Parodia*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1997, pp. 75–96 (tit. originale: *The Pragmatic Range of Parody*, in Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985, pp. 50–68).
- HUTCHEON, Eleanor N., *The identification of Irony*, in “Journal of English Literary History”, 27, 1960, pp. 352–363.
- INFANTINO, Maria Giaele, *L’ironia: l’arte di comunicare con astuzia*, Milano, Xenia, 2000.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *L’ironie*, Paris, Alcan, 1936 (trad. italiana *L’ironia*, Genova, Il melangolo, 1987).
- JOLLES, André, *I travestimenti della letteratura*, Milano, Mondadori, 2003.
- KIERKEGAARD, Soren, *Sul concetto di ironia: in riferimento costante a Socrate*, Milano, Guerini, 1989.
- KNOX, Norman, *Irony*, in *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, Ph. E. Wiener (ed.), New York, Charles Scribner’s Sons, 1973, t. II, pp. 626–634.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979; trad. It. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- MCMAHON, Dorothy, *Humor in Nadal-Award Spanish Novels*, in “Kentucky Foreign Romance Quarterly”, vol. 8, 2, 1961, pp. 75–84.
- MARCHESE, Angelo, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978 (1989).
- MAYANS Y SÍSCAR, Gregorio, *Retórica*, in *Obras completas*, vol. III, ed. di A. Mestre Sanchís, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1984.
- MIZZAU, Marina, *L’ironia: la contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- MORIER, Henri, *Ironie*, in *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Parigi, PUF, 1981, pp. 557–617.
- MORRIELLO, Vincenzo, *Scherzando col vero*, Salerno, Edizione Cronache italiane, 2001.

- MYERS ROY, Alice, *Towards a Definition of Irony*, in *Studies in Language Variation*, Washington D.C., Georgetown University Press, 1977, pp. 171–183.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Il parlar figurato*, Bari, Laterza, 2010.
- MUECKE, Douglas C., *The Compass of Irony*, Londra, Methuen, 1969.
- _____, *Irony*, Londra, Methuen, 1970.
- _____, *The Communication of Verbal Irony*, in “Journal of Literary Semantics”, 2, 1973, pp. 35–41.
- _____, *Analyses de l’ironie*, in “Poétique”, 36, 1978, pp. 478–494.
- _____, *Irony Markers*, in “Poetics”, 7, 4, 1978, pp. 363–375.
- _____, *Irony and the Ironic*, Londra, Methuen, 1982.
- _____, *Images of Irony*, in “Poetics Today”, 4, 3, 1983, pp. 399–414.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- PESSOA, Fernando, *Libro de desasosiego de Bernardo Soares*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 41 (tit. orig. *Livro do Desassossego*).
- PIRANDELLO, Luigi, *L’umorismo* (1908), Milano, Mondadori, 1992.
- PITTALUGA, Gustavo, *El vicio, la voluntad, la ironía*, Madrid, Clásica española, 1928.
- PLATONE, *Repubblica*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi, 1991.
- QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, a cura di Orazio Frilli, Bologna, Zanichelli, 1983.
- RAGUSA, Silvia, *La ironía como manifestación sutil de la argumentación en ‘Vidas imaginarias’ y en ‘Historia universal de la infamia’*, in “Espéculo”, 39, 2008.
- RAVAZZOLI, Flavio, *Morire dal ridere in un mare di lacrime: l’iperbole. Ovvero il meccanismo linguistico dell’esagerazione*, in *Retorica e Scienze del Linguaggio*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 153–165.
- RELLA, Franco, *L’estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli, 1997.
- RICHTER, David H., *The Reader as Ironic Victim*, in “Novel”, vol. 14, 2, 1981, pp. 135–151.
- ROGERS, Mara, *La ironía como forma de evasión de compromiso político: ‘Flores robadas en los jardines de Quilmes’, de Jorge Asís (1980)*, in “Espéculo”, 39, 2008.
- RUIZ GURILLO, Leonor, *La ironía verbal*, in E-excellence, 2006, pp. 1–12, (www.liceus.com).
- _____, Xosé A. PADILLA GARCÍA (eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009.
- _____, *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco Libros, 2012.
- RUSSO CARDONA, Tommaso, *Le peripezie dell’ironia: sull’arte del rovesciamento discorsivo*, Roma, Meltemi, 2009.

- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Ed. du Seuil, 2001; trad. sp. *La poética de la ironía*, di Dolores Mascarell, Madrid, Cátedra, 2003.
- SEMPlici, Stefano, *Il soggetto dell'ironia*, Padova, CEDAM, 2002.
- SOPEIÑA BALORDÍ, Emma A., *El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa*, in "Thélème", 12, 1997, pp. 451–460.
- _____, OLIVARES PARDO, M. Amparo, *Los indicios de la ironía en el texto*, in *Les Chemins du texte: VI Coloquio da APFUE*, Santiago, 1997, coord. María Dolores Olivares Vaquero, Teresa García-Sabell Tormo, vol. 2, 1998, pp. 205–214.
- SERPER, Arié, *Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge*, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", 38, 1986, pp. 7–25.
- SPERBER, Dan e WILSON, Deidre, *Les ironies comme mentions*, in "Poétique", 36, 1978, pp. 398–412.
- _____, *On Verbal Irony*, in "Lingua", 87, 1992, pp. 53–76.
- STAROBINSKI, Jean, *Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in AA.VV., *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 423–462.
- TITTLER, Johnathan, *Narrative irony in the contemporary Spanish-American novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1984; trad. sp. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá, Banco de la Republica, 1990.
- TORRES SÁNCHEZ, María Ángeles, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.
- WILDE, Alan, *Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981.

MIGUEL DELIBES IN INTERNET

<http://www.fundacionmigueldelibes.es/>

<http://www.catedramdelibes.com/>

<http://www.cvc.cervantes.es/actcult/delibes/>

[http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?f\[cg\]=1&q=delibes&x=0&y=0](http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?f[cg]=1&q=delibes&x=0&y=0)

<http://servicios.nortecastilla.es/delibes/present/presentacion.htm> (con un catalogo completo degli articoli dell'autore e sull'autore, dal 1945 ai giorni nostri)

<http://www.elpais.com/especial/miguel-delibes/vida/>

<http://www.angelfire.com/pe/delibes/>

<http://usuarios.lycos.es/migueldelibes/bea/>

Delibes y el cinematógrafo, Guzmán Urrero Peña

http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/delibes/acerca/acerca_07.htm

Léxico cinegético en la obra de Miguel Delibes: términos no recogidos por el DRAE, Pilar Fernández Martínez

<http://elvira.illf.uam.es/clg8/actas/pdf/paperCLG36.pdf>

Aspectos formales e ideológicos en la exploración de la conciencia femenina de 'Cinco horas con Mario', de Miguel Delibes, F. Manzo-Robledo

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/5mariob.html>

'Castilla habla' (Comentarios a un libro de Delibes), M. Alvar

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl1/02122952/articulos/DICE8888110507A.PDF>

Delibes y el cine, una aproximación sin polémicas, G. Arbona Abascal

<http://www.ucm.es/info/especulo/delibes/cine.html>

Diccionario de voces y expresiones populares y rurales en la obra de Miguel Delibes, J. Urdiales Yuste

<http://www.catedramdelibes.com/glosario.html>

‘El camino’, de Miguel Delibes: la "circunstancia" rural de Daniel, el Mochuelo», J. Urdiales Yuste

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/danielmo.html>

El demostrativo en Miguel Delibes, C. Macías Villalobos

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17999> (Tesis doctoral).

Estudios sobre Delibes, AA.VV.

<http://www.ucm.es/info/especulo/delibes/indicea.html>

La ironía como recurso narrativo en ‘Los santos inocentes’ de Miguel Delibes, J. Lowe

<http://www.anmal.uma.es/numero2/Lowe.htm>

La labor periodística de Miguel Delibes, P. Concejo Álvarez

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35706177547804839644424/p0000004.htm#I_7_

‘Las ratas’, entre testimonio y símbolo, M.^a P. Palomo

<http://www.ucm.es/info/especulo/delibes/ratas.html>

Lengua y habla en las novelas de Miguel Delibes, M. Alvar

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=20808>

‘Los santos inocentes’ como novela del devenir, M.^a L. Martínez

<http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n27/art09.pdf>

Miguel Delibes: la escritura fiel, Candela Vizcaíno

<http://www.hibris.com/articulos/024revista/delibes/delibes.asp>

***Movimientos narrativos, ritmo y significación en ‘Los santos inocentes’,
G. Martínez***

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/santosin.html>

Novelistas españoles del siglo XX: Miguel Delibes, S. Sanz Villanueva

<http://www.march.es/publicaciones/pasadas/ensayos/pdf/delibes.pdf>

***Reverberaciones literarias en ‘La hoja roja’ de Miguel Delibes, S. L.
Postman***

<http://www.anmal.uma.es/numero4/Postman.htm>

Trasposizioni cinematografiche e televisive

Cinema

El camino (1962), diretto da Ana Mariscal.

Retrato de familia (1976), trasposizione di *Mi idolatrado hijo Sisí*, diretto da Antonio Giménez-Rico.

La guerra de papá (1977), trasposizione di *El príncipe destronado*, diretto da Antonio Mercero.

Los santos inocentes (1984), diretto da Mario Camus.

El disputado voto del señor Cayo (1986), diretto da Antonio Giménez-Rico.

El tesoro (1988), diretto da Antonio Mercero.

La sombra del ciprés es alargada (1990), diretto da Luis Alcoriza.

Las ratas (1996), diretto da Antonio Giménez-Rico.

Una pareja perfecta (1998), trasposizione di *Diario de un jubilado*, diretto da Francesc Betriú.

Televisione

En una noche así (1968), trasposizione di *La partida*, diretto da Cayetano Luca de Tena (TVE).

La mortaja (1974), diretto da Antonio Páramo (TVE).

El camino (1977), serie di cinque puntate dirette da Josefina Molina (TVE).

Delibes ha curato, inoltre, e in prima persona, la sceneggiatura e il testo di due documentari televisivi:

Tierras de Valladolid (1966), diretto da César Ardavin e presentato da Concha Velasco.

Valladolid y Castilla (1981), diretto da Adolfo Dofour e presentato dallo stesso Delibes.