

Rural utopia and social dystopia in Miguel Delibes' *Los santos inocentes*: from novel to film (1981-1984)

Renata Londero

Abstract

Taking advantage of the principles maintained by Thomas More in *Utopia* (1516) and by Erasmus of Rotterdam in *In Praise of Folly* (1511), the present essay analyzes some topics and stylistic features of one of the hardest and most pessimistic novels by the great Castilian writer Miguel Delibes (Valladolid, 1920-2010), that is to say, *Los santos inocentes* (1981). The text is set in the isolated and underdeveloped countryside of Extremadura during the middle 1960s, and deals with a harsh contrast: on the one hand, the positive protagonist, the madman, and animal-like Azarías, who lives in close contact with pristine nature (symbolized by birds), while on the other hand his masters, represented by the cynical «señorito Iván», exert a tyrannical, dystopic power on Azarías and his family, based on a medieval idea of property. The final part of the essay studies the significant influence that the novel's topics and structure have over the excellent film adaptation produced by Mario Camus in 1984.

Keywords

Utopia, Dystopia, Nature, Novel, Film, Spanish contemporary literature

Utopia agreste e distopia sociale in *Los santos inocentes* di Miguel Delibes: dal romanzo al film (1981-1984)

Renata Londero

Nel suo capolavoro, *Utopia* (1516), Tommaso Moro sottolinea i fondamenti etici e politici su cui poggia la società ideale che egli immagina, in equilibrio perfetto tra probabilità e inattuabilità. Essi sono la libertà, la giustizia, l'uguaglianza, la solidarietà, l'alto valore conferito alla ragione e al benessere di tutti. Così li illustra il grande umanista inglese:

i principi di questa repubblica han di mira anzitutto l'ideale di richiamar tutti i cittadini [...] dalla servitù del corpo alla libertà dello spirito [...]. In ciò infatti consiste [...] la felicità della vita. [...] lo Stato è regolato così bene e da così poche leggi, che non solo vi è onorato e ricompensato il merito, ma anche l'uguaglianza è stabilita in modo che ognuno ha in abbondanza di ogni cosa. [...] Tra i piaceri che accorda il corpo [gli utopiani] danno la palma alla salute (Moro 1993: 68, 50, 91).

Invece – asserisce Moro –, iniquità, egoismo e disaccordo regnano nell'Inghilterra del suo tempo, dove vige la proprietà privata, che oppone il duro lavoro dei braccianti all'«ozio dell'aristocrazia», relegando il popolo a una grave «condizione d'ingiustizia», in cui a quest'ultimo è «negato» perfino il diritto di appartenere al genere umano (Colombo 1993b: 142). Sulla scia del negativo modello inglese additato da Moro, e per contrasto con l'assoluta felicità collettiva imperante in *Utopia*, come sappiamo, nasceranno poi i romanzi distopici scritti a partire dal secondo Ottocento, pervasi dalle oscure logiche di un potere malvagio e prepotente, detenuto da una «minoranza oppressiva» (Colombo 1993a: 12), totalitaria, ai danni di una massa di sudditi, ignari o consenzienti, spesso diseredati (Trousson 1993). Ciò nonostante, nei cupi mondi distopici via via delineati da H. G. Wells, Evgeny Zamjatin, Aldous Huxley, George Orwell, Pierre Boulle o Anthony

Burgess, «si leva d'un tratto una sparuta pattuglia di ribelli, di 'diversi'» (Manferlotti 1993: 45): a loro, paladini dell'alterità e della disubbidienza, è assegnato il compito quantomeno di intaccare, se non di scardinare, i perversi meccanismi del sistema. Soccombono, ma in qualcosa lo scalfiscono.

Dunque, quegli anti-eroi delle distopie, tanto più arditi e pervicaci quanto più condannati alla sconfitta, nel più puro spirito utopico, non vogliono «arrendersi alle cose così come sono», poiché lottano «per le cose così come dovrebbero essere», sapendo che «il mondo» – come sostiene Claudio Magris, parafrasando Brecht – «ha bisogno di essere cambiato e riscattato». In tal modo, prosegue Magris, essi divengono gli alfieri delle «anonime vittime» sottomesse e silenti, dei «milioni periti [...] nell'oblio», di quelle «esistenze» schiacciate e «naufragate», cioè, che la scrittura stessa provvede a «ripescare» dall'immenso «fiume della Storia», nel tentativo, forse utopico ma lodevole e salvifico, di custodirne la memoria «su una precaria Arca di Noè di carta» (Magris 1999: 11).

Tutto ciò, e altro, palpita in *Los santos inocentes* (1981) di Miguel Delibes, uno dei suoi romanzi più belli e più forti, carico di pessimismo e, nel contempo, di quell'intenso afflato etico che anima la letteratura migliore, come rimarca Pier Vincenzo Mengaldo (1999: II). I più attenti lettori del romanziere castigliano, infatti, ricordano la dichiarazione che egli rende al riguardo, nell'importante testo metapoetico *Confidencia*: «come romanziere ho puntato alla moralità [...] perché le mie aspirazioni estetiche sono sempre andate di pari passo con un proposito etico: quello di perseguire il perfezionamento della società»¹. Come molte altre sue narrazioni, infatti, da *La hoja roja* (1959) a *Cinco horas con Mario* (1966), da *Las ratas* (1962) a *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), *Los santos inocentes* – composto nel 1981, ma già contenuto *in nuce* nel racconto “La milana”, pubblicato nel 1963 sulla rivista *Mundo hispánico* – ruota attorno al difficile rapporto fra uomo e società, denunciando con toni amari i soprusi dei potenti che i piccoli subiscono, rassegnati alla miseria, alla fatica, alla sudditanza. Nel 1984 al romanzo succedette l'omonimo, eccellente adattamento cinematografico², diretto da uno dei massimi registi spagnoli del secondo Novecento,

¹ «yo, como novelista, he adoptado una actitud moral, [...] puesto que a mi aspiración estética [...] ha ido siempre enlazada una actitud ética: procurar un perfeccionamiento social» (Delibes 2004: 166). La traduzione italiana è mia. In proposito, cfr. Medina-Bocos 2014.

² Cfr. González Herrán 2023: 194.

Mario Camus³. Alla pellicola, a varie riprese elogiata dallo stesso Delibes come la più riuscita fra le numerose rese filmiche delle proprie opere (García Domínguez 2010: 635), arrise una notevole fortuna di critica e pubblico, che culminò con la Palma d'oro assegnata per la migliore interpretazione maschile ai due attori protagonisti, Francisco Rabal e Alfredo Landa (nei panni, rispettivamente, di Azarías e Paco el Bajo), durante il 37° Festival di Cannes.

Ma partiamo dal romanzo. Com'è noto, la vicenda è ambientata a metà anni Sessanta nella campagna della zona più povera e arretrata della Spagna, l'Extremadura, ed è presentata attraverso un discorso diegetico e descrittivo dalle colorite tinte colloquiali e regionali, che senza soluzione di continuità alterna la voce del narratore onnisciente a quelle dei personaggi. A parere unanime degli studiosi che se ne sono occupati, *Los santos inocentes* scaglia un dolente grido di denuncia sulla condizione di semi-schiavitù in cui ancora durante il franchismo versavano i contadini del meridione spagnolo, asserviti a un'oligarchia terriera retriva e prepotente. Inoltre, come evidenzia Gregorio Torres Nebrera, qui Delibes sviluppa un altro suo tema prediletto, da *El camino* (1950) in avanti, ovvero «la violenta rottura della comunicazione fra l'uomo e la terra, l'individuo e l'ambiente»⁴, poiché entro l'«Arcadia impossibile» (Torres Nebrera 1992: 59, 32) delle terre della Marchesa e del suo figlio cinico e violento, il «signorino Iván»⁵, ogni armonia tra lo spazio e le persone (sia i ricchi della «Casa Grande» sia i poveri del «podere»⁶) diviene pura utopia. Se i padroni e la loro famiglia, infatti, provengono dalla città, come la Marchesa «assenteista» («absentista»), secondo l'efficace definizione di Ramón Buckley (2012: 239), e quindi ignorano con disprezzo tanto la campagna quanto i loro abitanti, i contadini – rappresentati soprattutto da Paco el Bajo, sua moglie Régula, e i loro quattro figli, Quirce, Rogelio, Nieves e Charito – patiscono un'esistenza piegata dalla stanchezza e dall'indigenza, al totale servizio dei proprietari, in un contesto rurale tutt'altro che idilliaco (Faro Forteza – Martín Espinosa 2011: 41).

Eppure, in un mondo così desolante e soggetto alla prevaricazione, insomma distopico, i minori e i perdenti, sovente al centro delle finzio-

³ La proiezione inaugurale si svolse a Madrid il 24 aprile 1984.

⁴ «la ruptura agresiva de la comunicación hombre-tierra, individuo y medio». La traduzione italiana è mia.

⁵ In spagnolo è il «señorito Iván».

⁶ L'originale «cortijo» è reso con «podere» dal traduttore italiano de *Los santos inocentes*, Giuliano Soria (Delibes 1994).

ni delibiane, godono (benché parzialmente) di due realtà, riconducibili al concetto di utopia, che li aiutano a risollevarsi dalle angherie e dalle pene quotidiane. Sono la solidarietà e il contatto rasserenante con la natura. Come dicevo in partenza, Tommaso Moro dipinge la sua isola come una società solidale e fiduciosa nell'avvenire. E ancora, cinque secoli dopo, nel saggio che Edgar Morin e Stéphane Hessel scrivono a quattro mani, *Le chemin de l'espérance* (2011), non troppo diversamente da Moro dichiarano che per assicurarsi il buon vivere l'umanità ha bisogno di rinverdire lo spirito di solidarietà (Hessel - Morin 2012: 39). Così, prima la spoglia capanna nella «Raya di Abendújar» (Delibes 1994: 29), e poi l'umile casa in cui si trasferiscono Paco el Bajo e i suoi, assurgono a emblema del nido confortante e protettivo. Fra quelle quattro mura, per esempio, Paco e Régula parlano liberamente dei sogni di emancipazione dei figli e trascorrono i loro pochi momenti di intimità (nel secondo capitolo, "Paco, il Basso"); accolgono il fratello di lei, Azarías, dopo che questi è stato licenziato dal padrone, perché ormai vecchio e inutile (nel terzo capitolo, "La milana"); e Régula si prende cura amorevolmente del marito dopo la sua rovinosa caduta dalla quercia (nel quinto capitolo, "L'incidente"). Nella modestissima dimora di Paco e Régula, in effetti, si ravvisa quel «luogo antropologico», che secondo Marc Augé costituisce un «principio di senso per coloro che l'abitano», poiché in essa si crea «un sociale organico» (Augé 2009: 59, 87-88), al contrario di quanto accade nei non-luoghi solitari, anonimi, alienanti, e pertanto anti-utopici, della contemporaneità (*ibid.*: 99)⁷.

Quanto alla relazione privilegiata, consolante e vivificante, con la sfera naturale, avulsa dall'abbrutente lavoro campestre, essa è appannaggio di una figura fondamentale del romanzo, quella di Azarías, fratello di Régula e cognato di Paco el Bajo, a cui si affianca un personaggio di assai inferiore presenza diegetica, ma parimenti rilevante dal punto di vista simbolico. È la figlia maggiore della coppia protagonista: la Charito, ribattezzata la «Niña Chica» dai congiunti per il suo ritardo psicofisico. Entrambi sono i "santi innocenti" del titolo, laddove la santità e l'innocenza rinviano a uno stato fisico e mentale primitivo, edenico, rousseauiano, contiguo all'elementarità degli animali e delle piante (Buckley, 2012: 247)⁸. Da un lato

⁷ «Il nonluogo è il contrario dell'utopia: esso esiste e non accoglie alcuna società organica» (Augé 2009: 99).

⁸ «[...] la inocencia la poseen sólo los hombres que no han dejado de ser animales» (Buckley 2012: 247). Traduzione mia: «[...] l'innocenza è appannaggio solo degli uomini che conservano la natura animale».

sta Azarías, minorato, anziano e noncurante del decoro e delle più basilari norme di convivenza, e dall'altro, la Niña Chica, una creatura cerebrolesa, la cui unica forma di espressione consiste in lamenti e in urla bestiali e disarticolate.

Ecco in quali termini il narratore ritrae Azarías nel corso dell'opera, mettendone in risalto l'indole selvatica e la corporalità, spesso ripugnante agli occhi dei suoi simili: «il suo tono di voce [era] brumoso, lievemente nasale»⁹; «girovagava di qua e di là, coi pantaloni di velluto rattoppati sopra il ginocchio, la chiusura senza bottoni, ruttando e scalzo»¹⁰ (capitolo primo, "Azarías"; Delibes 1994: 7); «in un angolo, si orinava sulle mani perché non gli si screpolassero»¹¹, «masticando saliva o ruttando soavemente, come un cucciolo ansioso di poppare»¹² (Delibes 1994: 12) o «bofonchiando parole incomprensibili»¹³ (Delibes 1994: 13). Dal canto suo, la Niña Chica ha la «testa reclinata»¹⁴, i suoi occhi «persi [...] si incrociavano, e fissavano il vuoto»¹⁵ (capitolo primo, Delibes 1994: 21), le sue grida inconsulte vengono paragonate a un «bramito» che «rompeva il silenzio della notte»¹⁶ (capitolo secondo, Delibes 1994: 29), e il suo «corpicino non era più grande di quello di una lepre», mentre le «gambine si piegavano inermi come quelle di una bambola di pezza»¹⁷ (capitolo terzo, Delibes 1994: 46).

Orbene: in *Elogio della pazzia* (1511), dedicato al caro amico Tommaso Moro, Erasmo da Rotterdam mette in bocca alla Follia queste cruciali riflessioni: «la prima età dell'uomo è di gran lunga la più lieta» e «quanto più ci si avvicina alla vecchiaia, tanto più si torna simili a bambini» (Erasmo da Rotterdam 1984, XIII: 21, 24). Più avanti, parlando del regno animale, il pensa-

⁹ «su tono de voz [era] brumoso, levemente nasal» (Delibes 2018: 63). Tutte le citazioni dal romanzo, in nota, provengono dall'edizione a cura di Javier Pérez Escohotado (Delibes 2018).

¹⁰ «vagaba de un lado a otro, los remendados pantalones de pana por las corvas, la bragueta sin botones, rutando y con los pies descalzos» (Delibes 2018: 63).

¹¹ «en un rincón se orinaba las manos para que no se le agrietasen» (Delibes 2018: 69).

¹² «mascando salivilla o rutando suavemente, como un cachorro ávido de mamar» (Delibes 2018: 69).

¹³ «mascullando palabras ininteligibles» (Delibes 2018: 71).

¹⁴ «cabeza [...] desarticulada» (Delibes 2018: 80).

¹⁵ «desleídos se entrecruzaban y miraban al vacío» (Delibes 2018: 80).

¹⁶ «rasgaba el silencio de la noche» (Delibes 2018: 94).

¹⁷ «cuerpo no abultaba lo que una liebre»; «piernecitas se doblaban como las de una muñeca de trapo» (Delibes 2018: 118).

tore olandese osserva che «fra tutte le [loro] specie [...] passano un'esistenza molto più felice quelli [gli animali] che si allontanano di più da ogni disciplina» (*ibid.*, XXXIV: 55), e infine, prorompe in una significativa domanda, cui segue una risposta altrettanto illuminante: «c'è nulla di più felice [...] di quella categoria di uomini che chiamano volgarmente scimuniti, deficienti, matti, zucconi? [...] sono liberi da tormenti della coscienza [...]. Insomma, non sono straziati dai mille affanni cui è esposta la vita» (*ibid.*, XXXV: 57). Non a caso, nel romanzo di Delibes, il vecchio-fanciullo Azarías¹⁸ e la Charito stabiliscono una straordinaria forma di comunicazione reciproca – a-verbale, animalesca –, come dimostrano i due frammenti che seguono:

[Azarías] la prese tra le braccia, si sedette ai piedi della scarpata, [...] la strinse contro di sé e mormorò, *milana bonita*, e con l'indice della mano destra iniziò a grattarle insistentemente i capelli della nuca, mentre la Niña Chica, indifferente, lo lasciava fare. (capitolo primo, Delibes 1994: 21)¹⁹

[...] Azarías prendeva amorevolmente la Niña Chica e, seduto sulla panca vicino alla porta, la cullava e ad ogni movimento le diceva, con voce rauca, addolcita dalla mancanza dei denti, *milana bonita, milana bonita*, finché entrambi, quasi contemporaneamente, si addormentavano all'ombra del pergolato, sorridendo come due angeli. (capitolo terzo; Delibes 1994: 52)²⁰

La piena consonanza dei due personaggi “alieni” con la natura incontaminata che li circonda si evince dal modo in cui Azarías culla e accudisce la piccola, e dall'epiteto che lui le assegna. «Milana bonita» è, infatti, l'affettuoso soprannome (che ha reso celebre *Los santos inocentes* di carta e di cel-

¹⁸ «Azarías es un niño encerrado en un cuerpo de hombre» (Ródenas de Moya 2011: 21). Traduzione mia: «Azarías è un bambino rinchiuso nel corpo di un uomo».

¹⁹ «[Azarías] la tomó en sus brazos, se sentó al borde del talud, [...] la oprimió contra sí y musitó, *milana bonita*, y empezó a rascarla insistentemente con el índice de la mano derecha los pelos del colodrillo, mientras la Niña Chica, indifferente, se dejaba hacer» (Delibes 2018: 80).

²⁰ «[...] el Azarías recogía amorosamente a la Niña Chica y, sentado en el poyo de la puerta, la arrullaba y le decía a cada paso, con voz brumosa, ablandada por la falta de dientes, *milana bonita, milana bonita*, hasta que los dos, casi simultáneamente, se quedaban dormidos a la solisombra del emparrado, sonriendo como dos ángeles» (capitolo terzo, Delibes 2018: 125).

luloide) con cui Azarías si rivolge agli uccelli, gli esseri che più ama, e che più lo amano, mentre li chiama imitandone il gracchiare, oppure quando dà loro il mangime e li accarezza con delicatezza fra le orecchie e gli occhi. Dal momento che in quest'opera le persone si animalizzano e gli animali si personificano, in un costante interscambio panteista²¹, il grande gufo dapprima e la cornacchietta (la «grajilla») in seguito, instaurano con il vecchio un rapporto silenzioso, simbiotico, fatto di voli dalle ampie volute che si concludono con dolci planate sulla spalla e leggeri becchettii sulla nuca di lui, come si racconta in questo passo: «il corvo [...] si lanciò nel vuoto, le ali aperte, planando, descrisse due cerchi intorno all'auto, si posò sulla spalla di Azarías, e si mise a frugare nella sua nuca»²² (capitolo quinto, Delibes 1994: 95). Attraverso gli adorati volatili, inoltre, Azarías entra in sintonia con la foresta e gli altri animali che la popolano:

il gufo [...] immobile, dritto sul suo avambraccio, scrutava il circondario e [...] si librava in un volo dolce e silenzioso [...] egli lo grattava tra gli orecchi, e ascoltava i palpiti della *sierra*, il latrato duro e triste della volpe in calore o il bramito dei cervi. (capitolo primo; Delibes 1994: 15)²³

Tale contatto ancestrale suscita nell'uomo reazioni talvolta intenerite, talaltra appassionante ed euforiche, come quando egli si lancia in una corsa sfrenata tra gli alberi, alla ricerca del gufo, non appena ne sente il bubolare:

all'udirlo Azarías perdeva la nozione del tempo, la coscienza di sé, e iniziava a correre come un pazzo, grugnendo, calpestando le citisi, graffiandosi il viso con i rami più bassi dei corbezzoli e dei sugheri. (Delibes 1994: 16)²⁴

²¹ Cfr. Prado Aragonés - Arriaga Flórez - Navarro Domínguez 2001.

²² «la grajeta [...] se lanzó al vacío, las alas abiertas, planeando, describió dos círculos en torno al automóvil, se posó sobre el hombro del Azarías, y se puso a escarbar en su cogote» (Delibes 2018: 185).

²³ «el búho [...] inmóvil, erguido sobre su antebrazo, oteaba los alrededores y [...] levantaba un vuelo blando y silencioso [...] él le rascaba entre las orejas, y escuchaba los latidos de la sierra, el ladrido áspero y triste de la zorra en celo o el bramido de los venados» (Delibes 2018: 73).

²⁴ «al oírlo, el Azarías perdía la noción del tiempo, la conciencia de sí mismo, y rompía a correr enloquecido, arruando, hollando los piornos, arañándose el rostro con las ramas más bajas de los madroños y los alcornoques» (Delibes 2018: 74).

Non a caso, con il galoppare sbrigliato e gioioso di Azarías nella quiete crepuscolare del bosco, rotta soltanto dalla sua risata fragorosa e dai versi degli uccelli in risposta a lui, esordisce pure la pellicola di Camus, che riprende sia la critica sociale sia le tonalità poetiche insite nel modello narrativo (Ródenas de Moya 2011: 45), come vedremo più avanti.

Con il rispetto e l'amore profondi che l'eroe ecologico Azarías (Buckley 2012: 252) – in linea con l'autore empirico²⁵ – prova per la natura, sfruttata dai possidenti terrieri e minacciata da un progresso industriale e tecnologico scriteriato, contrasta, in primo luogo, la supina obbedienza di Paco el Bajo, spesso paragonato a un segugio, per la sua eccessiva fedeltà ai signori, ma soprattutto per il suo fiuto prodigioso, utilissimo durante le battute di caccia che ne allietano le indolenti giornate: «lui, a quattro zampe ne seguiva le tracce con il suo naso schiacciato appiccicato al terreno senza esitare, come un bracco»²⁶ (capitolo quarto, "Il segretario"; Delibes 1994: 63).

Sul fronte opposto, si levano la volgare tracotanza e la crudeltà indifferente di Iván, padre-padrone di Paco, figlio della superba Marchesa, solo in apparenza magnanima con i suoi dipendenti, e amante di Purita, moglie avvenente e insoddisfatta del mezzadro Pedro el Périto. Nel regno animale, Iván e i suoi parenti trovano il proprio correlativo oggettivo nel «cáрабо», l'alocco: alle risate sarcastiche e sprezzanti dei primi il rapace replica con suoni simili a sghignazzi, che inquietano Azarías: «dietro di lui, inesorabile, [...] l'alocco, ululando e sghignazzando e, ogni volta che rideva, ad Azarías si dilatavano le pupille e gli veniva la pelle d'oca»²⁷ (Delibes 1994: 16). Illuminante in tal senso, infine, è l'avverbio – «ferozmente» –, che il narratore impiega per tratteggiare i baci furtivi, famelici e quasi ferini che

²⁵ Nota e consistente nella produzione romanzesca e saggistica delibiana è la preoccupazione per la difesa della natura, che dal discorso di ingresso dello scrittore nella Real Academia de la Lengua spagnola (25 maggio 1975), *El sentido del progreso desde mi obra*, fino alla fine dei suoi giorni, si trasforma in aperto ecologismo. Al riguardo, si pensi almeno alla rielaborazione del discorso stesso che trova posto in *Un mundo que agoniza* (1979) e alle allarmate riflessioni raccolte in *La tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?*, redatto assieme a suo figlio Miguel Delibes de Castro (Delibes – Delibes de Castro 2005). Cfr. infine l'intervista che Delibes concesse nel 1980 a Pilar Concejo (Concejo 1980).

²⁶ «él se ponía a cuatro patas y seguía el rastro con su chata nariz pegada al suelo sin una vacilación, como un braco» (Delibes 2018: 144).

²⁷ «tras él, implacable, [...] el cáрабо, aullando y carcajeándose y, cada vez que reía, al Azarías se le dilataban las pupilas y se le erizaba la piel» (Delibes 2018: 74-75).

Iván e Purita si scambiano sotto la pergola della casa di lui, scorti per caso da Nieves, e quasi colti in flagrante dal chiarore lunare (capitolo quinto, Delibes 2018: 198)²⁸.

Se, dunque, l'utopia aspira all'armonia e alla pace, mentre la distopia inneggia al dissidio e alla guerra, le simmetrie manicheiste di *Los santos inocentes* contrappongono la bontà e l'operosità domestica di Régula, la dedizione alla famiglia e alle fatiche agresti del mite Paco, l'assiduo concimare di Azarías, a un passatempo, che fu carissimo a Delibes²⁹, ma che qui assume decise connotazioni disforiche, distopiche, direi. Mi riferisco alla caccia, che fin dall'antichità ha preparato gli uomini allo scontro bellico (Buckley 2012: 239 e sgg.), ed è sempre stata un'occupazione tradizionale della nobiltà. Essa è coltivata con ossessiva perseveranza proprio da Iván, che incarna al meglio la gerarchia feudale di cui è a capo, tanto da trascinare in continue avventure venatorie il suo assistente, Paco, fino al punto da spingerlo a pericolose arrampicate di vedetta su querce e alberi da sughero. Così avviene nel quinto e penultimo capitolo del romanzo, "L'incidente": mentre avvista gli spostamenti degli uccelli dall'alto di una quercia gigantesca (Delibes 2018: 175), Paco cade rovinosamente, fratturandosi una gamba e indispettendo l'insensibile signorino, che, sordo alle suppliche del pover'uomo, lo fa, sì, ingessare dal medico Manuel, ma nei giorni successivi lo costringe ad accompagnarlo di nuovo a caccia, finché Paco inciampa un'ultima volta, compromettendo la propria mobilità in via definitiva. Entra, allora, in azione Azarías, il quale, su proposta stessa di Iván, sostituisce il cognato. Durante l'ennesima battuta, si consuma il «crimine» che dà il titolo all'ultima parte dell'opera: il termine rimanda, secondo il consueto gusto delibiano per l'ambiguità ironica, a un duplice assassinio, commesso, prima da Iván e poi da Azarías.

Nella sequenza che narra come Iván uccide la cornacchia di Azarías, un po' per capriccio, un po' per sfida, un po' per dispetto, la purezza primitiva e infantile dell'anziano folle collide con la proterva freddezza del

²⁸ Sulla presenza, reale e metaforica, della fauna nel romanzo, cfr. Barajas Salas 1990.

²⁹ La passione che Delibes sentiva per la caccia, attività che gli permetteva un diretto contatto con l'amatissima natura, è conosciuta e importante, ed emerge nel versante sia finzionale sia memorialistico della sua vasta produzione: nei romanzi, come, oltre a *Los santos inocentes*, *Diario de un cazador* (1955) e *Las ratas* (1962), e in una lunga serie di scritti autobiografici, dai titoli inequivocabili, quali *La caza de la perdiz roja* (1963), *El libro de la caza menor* (1964), *La caza en España* (1972), *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* (1977), *Las perdices del domingo* (1981).

signorotto, che dopo aver sparato e abbattuto l'uccellino, «rideva», per poi esclamare: «non preoccuparti Azarías, te ne regalerò un altro!»³⁰ (Delibes 1994: 121). Si legga, invece, con quanta dolente *pietas* viene descritta la reazione di Azarías alla morte della piccola creatura prediletta:

reggeva tra le grandi mani l'uccello agonizzante, il sangue caldo e spesso gli scorreva tra le dita e sentiva, nel fondo di quel corpicino spezzato, gli ultimi, rarefatti, battiti del cuore, e, piegato su di lui, singhiozzava sommessamente, *milana bonita, milana bonita* [...], ad Azarías grossi lacrimoni scivolavano lungo le guance. (Delibes 1994: 121-122)³¹

Tuttavia, come in ogni romanzo distopico che si rispetti – *1984 doctet*³² –, di fronte al disumano regime totalitario si staglia l'*outsider*, in una pretesa di giustizia tanto genuina quanto velleitaria. Sostenuto e sospinto dalla sua assoluta libertà nel dire e nell'agire, prerogativa precipua del pazzo erasmiano (Pérez Escohotado 2018: 49), al pari di Winston Smith e di John the Savage, Azarías si solleva contro il tiranno e la sua *hybris*. E gli infligge un castigo esemplare, coerente con un'implacabile legge del taglione. La scena della repentina impiccagione di Iván, vista dalla prospettiva di Azarías, da una parte mette a nudo la forza brutta e l'esultanza vindice di quest'ultimo, e dall'altra si focalizza su impressionanti dettagli meccanici e anatomici, che riducono il corpo moribondo del carnefice punito a un manichino ciondolante:

[...] intanto Azarías fece passare l'estremità della corda intorno al ramo che sporgeva sulla sua testa e tirò con tutte le sue forze, grugnendo e sbavando, al signorino Iván slittò il piede [...], si percepì chiaramente l'acuto rantolo che seguì, come un russare prolungato e

³⁰ «¡no te preocupes, Azarías, yo te regalaré otra milana!» (Delibes 2018: 220).

³¹ «sostenía el pájaro agonizante entre sus chatas manos, la sangre caliente y espesa escurriéndole entre los dedos, sintiendo, al fondo de aquel cuerpecillo roto, los postreros, espaciados latidos de su corazón, e, inclinado sobre él, sollozaba mansamente, milana bonita, milana bonita [...], le resbalaban los lagrimones por las mejillas» (Delibes 2018: 220, 222).

³² Per inciso, ne *El sentido del progreso desde mi obra*, Delibes sostiene: «los mundos de pesadilla imaginados por Huxley y Orwell han sido prácticamente alcanzados» (Delibes 2013: 48). Traduzione mia: «i mondi da incubo immaginati da Huxley e Orwell sono ormai alla nostra portata».

[...] tirò fuori la lingua, una lingua lunga, spessa e violacea, [...] le gambe [...] sperimentavano ancora strane convulsioni, una sorta di spasmi elettrici, [...] e il suo corpo oscillò un attimo nel vuoto finché s'immobilizzò, il mento contro la parte superiore del petto, gli occhi fuori dalle orbite, le braccia abbandonate lungo il corpo, mentre Azarías, in alto, masticava saliva e sorrideva tontamente verso il cielo, al nulla. (Delibes 1994: 124-125)³³

Con questo epilogo truculento termina il romanzo. Non è così nella trasposizione filmica, che certamente pone in rilievo i temi e gli stilemi salienti di *Los santos inocentes*, ma ne modifica gli equilibri narrativi, oscillando fra il presente e il passato con la tecnica del *flashback* e proiettando l'azione verso un futuro più positivo³⁴ rappresentato dai giovani Quirce e Nieves, che nell'originale delibiano interpretano un ruolo secondario. Attraverso quell'abile gioco di tagli, riduzioni ed espansioni cui di norma ricorre il libero adattamento filmico tratto da un testo romanzesco, Mario Camus porta da sei a quattro le sezioni dell'opera, che ora passano a intitolarsi "Quirce", "Nieves", "Paco, el Bajo" e "Azarías", con i nomi, cioè, dei quattro protagonisti della finzione cinematografica. La *fabula* originaria si mantiene, però il regista santanderino immagina una prosecuzione della trama che coinvolge i due figli di Paco e Régula, affrancati dall'ardua vita rurale dei genitori, poiché si sono trasferiti lontano dal podere, in città: lei lavora in fabbrica, lui è in procinto di impiegarsi in un'officina meccanica di Madrid.

Di conseguenza, se l'attenzione della telecamera si è spostata sui due ragazzi e sulle loro storie in speranzoso divenire, qui i "santi innocenti", Azarías e la Niña Chica, pur serbando la propria centralità semantica, sono vittime della loro stessa diversità e fragilità, soverchiati da un contesto osti-

³³«[...] y así que el Azarías pasó el cabo de la sogá por el camal de encima de su cabeza y tiró de él con todas sus fuerzas, gruñendo y babeando, el señorito Iván perdió pie [...], fue claramente perceptible el áspero estertor que le siguió, como un prolongado ronquido y [...] sacó la lengua, una lengua larga, gruesa y cárdena, [...] las piernas [...] experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, [...] y su cuerpo penduló 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 el Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada» (Delibes 2018: 224-225).

³⁴ Cfr. Montes-Huidobro 1994: 299. Sulle modalità del passaggio dal romanzo al film, cfr. Santoro 1996: 129-188, Sánchez de la Calle 1997, Gutiérrez Carbajo 2000.

le. Infatti, quando nella seconda parte del film Quirce torna in campagna a trovare i genitori, apprende da loro che la Charito è morta nel sonno. Poi, congedatosi dal padre e della madre, prima di ripartire Quirce passa a salutare lo zio Azarías, e lo spettatore scopre che questi è internato in manicomio, dove trascorre i suoi giorni in uno stato di inebetita prostrazione, quasi vegetativo.

Comunque, al di là di questa audace scelta del regista riguardo al destino dei personaggi, la pellicola non trascurava il valore psicologico della vicenda, servendosi con maestria degli strumenti tipici del linguaggio filmico. Si pensi, in particolare, alle inquadrature, alle luci e al sottofondo sonoro e musicale (Manzoli 2003: *passim*). Per esempio, di grande efficacia risultano i primi piani che indugiano sulle espressioni dei volti, specialmente di Azarías, quando si prende cura dei suoi uccelli e della Niña Chica, o quando urina e defeca nella proprietà degli odiati padroni. Oppure quello di Iván, penzolante senza vita dall'albero, o, infine, quello che mostra la spenta tristezza di Paco e Régula alla partenza definitiva di Quirce. Risalta soprattutto l'uso sapiente della luce e del colore: la bicromia bianco/nero nella fotografia della famiglia di Paco, all'inizio e a metà del film; la penombra dominante negli interni della loro casupola; i toni sfumati dei paesaggi, spesso immersi nella nebbia.

L'effetto visivo è ulteriormente evidenziato dai rumori e dalla musica: spiccano, ad esempio, taluni *fortissimo* sonori, quali le ripetute grida della Niña Chica, e l'insistere degli spari, assordanti, che punteggiano le varie battute di caccia. Il suono e il silenzio, raffrontati, contribuiscono a rafforzare il netto contrasto fra le due classi sociali, i contadini e i nobili, nella sequenza del banchetto per la comunione di un nipote della Marchesa. Tutta la scena manca nel romanzo ed è inserita volutamente da Camus come un elemento di distinzione in più fra i due gruppi. Mentre i poveri cucinano, mangiano, danzano, parlano, ridono e cantano all'aperto, all'interno della Casa Grande, in un salone, i invitati siedono al tavolo, seri e silenziosi, e l'unico rumore che si percepisce è il tintinnio delle posate. Per quanto attiene alla colonna sonora, due sono gli strumenti musicali prevalenti: il violino e il tamburello. Il primo, con le sue note monotone e lamentose, accompagna i passaggi più intimi o sofferti, come i lamenti di Paco dopo la caduta, la morte del gufo e della cornacchia, l'incontro di Quirce con Azarías nell'ospedale psichiatrico. I tamburelli, invece, imprimono il ritmo alle scene di movimento, come quando Azarías corre dietro ai suoi uccelli, li coccola o li richiama.

Torniamo adesso al romanzo: nella pagina conclusiva, Delibes offre al lettore un finale aperto che riconduce al motivo ispiratore dell'opera, cioè

la natura vista come materializzazione dell'utopia. Eliminato l'oppressore, in vetta alla quercia, Azarías contempla il volo di uno stormo di tortore che ricopre il cielo: «*milana bonita, milana bonita*, ripeteva meccanicamente, e, in quel momento, un folto stormo di tortore attraversò il cielo rasentando la chioma della quercia nella quale si nascondeva» (Delibes 1994: 125)³⁵. Con la medesima immagine si chiude il film, a ribadire il senso della sequenza precedente, in cui Quirce si avvia verso la stazione, segno di una nuova vita, di una nuova speranza.

A commento della gravidanza filosofica de *Los santos inocentes*, fondato, come molti altri scritti di Delibes, sul rapporto, utopico o distopico, dell'uomo con la natura, vorrei citare ancora una volta Claudio Magris. Nel suo saggio "Utopia e disincanto", lo scrittore triestino si esprime così:

nel disincanto [...] c'è la malinconica consapevolezza che [...] l'uomo non è innocente. [...] Ma c'è anche la consapevolezza che il mondo ogni tanto è incantevole come l'Eden. [...] Il disincanto, che corregge l'utopia, rafforza il suo elemento fondamentale, la Speranza. (Magris 1999: 13-15)

E Delibes, che ben potremmo chiamare "scrittore del disincanto", pur consapevole della sostanza dolorosa che intride il mondo, non rinuncia mai ad abbandonarsi alla «seduzione di vivere» (*ibid.*).

³⁵ «*milana bonita, milana bonita, repetía mecánicamente, y, en ese instante, un apretado bando de zuritas batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba*» (Delibes 2018: 225).

Bibliografia

- Augé, Marc, *Non-lieux*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, it. tr. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, Ed. Dominique Rolland, Milano, elèuthera, 2009.
- Barajas Salas, Eduardo, "El mundo animal en *Los santos inocentes*. Contribución al bestiario de Miguel Delibes", *Revista de estudios extremeños*, 46.3 (1990): 711-731.
- Buckley, Ramón, *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo. La biografía intelectual del gran clásico popular*, Barcelona, Destino, 2012.
- Colombo, Arrigo, "Utopia e distopia. La riprova di questi anni difficili", *Utopia e distopia*, Ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo, 1993a: 5-10.
- Colombo, Arrigo, "L'utopia, il suo senso, la sua genesi come progetto storico", *Utopia e distopia*, Ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo, 1993b: 129-162.
- Concejo, Pilar, "Realismo y utopía", *Hispanic Journal*, 2.1 (1980): 101-107.
- Delibes, Miguel, *Los santos inocentes*, Barcelona, Destino, 1981, it. tr. *I santi innocenti*, Ed. Giuliano Soria, Casale Monferrato, Piemme, 1994.
- Delibes, Miguel, "Confidencia", ora in Id, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004: 157-166.
- Delibes, Miguel, *El sentido del progreso desde mi obra*, Madrid, Real Academia Española-Biblioteca Nueva, 2013.
- Delibes, Miguel, *Los santos inocentes* (1981), Ed. Javier Pérez Escohotado, Barcelona, Destino, 2018.
- Delibes, Miguel - Delibes de Castro, Miguel, *La tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?*, Barcelona, Destino, 2005.
- Erasmus da Rotterdam, *Moriae encomium* (1511), it. tr. *Elogio della pazzia*, Ed. Tommaso Fiore, Pref. Delio Cantimori, Torino, Einaudi, 1984.
- Faro Forteza, Agustín - Martín Espinosa, Francisco, *Estudio crítico de Los santos inocentes*, Zaragoza, Mira, 2011.
- García Domínguez, Ramón, *Miguel Delibes de cerca. La biografía*, Barcelona, Destino, 2010.
- González Herrán, José Manuel, "Miguel Delibes y el guion de la película *Los santos inocentes* (1984), de Mario Camus", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIX.1 (2023): 193-230.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, "Ritmo novelístico y ritmo filmico: *Los santos inocentes*", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1998), Eds. Florencio Sevilla – Carlos Alvar, vol. IV, *Historia y sociedad comparada y otros estudios*, Madrid, Castalia, 2000: 357-365.

- Hessel, Stéphane - Morin, Edgar, *Le chemin de l'espérance*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2011, sp. tr. *El camino de la esperanza. Una llamada a la movilización cívica*, Ed. Rosa Alapont, Barcelona, Destino, 2012.
- Magris, Claudio, "Utopia e disincanto" (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Pref. Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Garzanti, 1999: 7-16.
- Manferlotti, Stefano, "Distopie contemporanee: Zamjatin, Huxley, Orwell", *Utopia e distopia*, Ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo, 1993: 35-48.
- Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- Medina-Bocos, Amparo, "Teoría y práctica de la novela en Miguel Delibes", *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Eds. Renata Londero - Maria-Teresa de Pieri, Valladolid-New York, Cátedra Miguel Delibes, 2014: 31-46.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, "Saggi contro i demoni", Claudio Magris, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti, 1999: I-V.
- Montes-Huidobro, Matías, "Análisis fílmico-literario de *Los santos inocentes*", *Letras peninsulares*, VII.1 (1994): 293-311.
- Moro, Tommaso, *Utopia* (1516), it. tr. *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*, Ed. Tommaso Fiore, Pref. Margherita Isnardi Parente, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Pérez Escohotado, Javier, "Justicia ecológica y revuelta humanística en *Los santos inocentes* de Miguel Delibes", Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, Ed. Javier Pérez Escohotado, Barcelona, Destino, 2018: 11-56.
- Prado Aragonés, Josefina - Arriaga Flórez, Mercedes - Navarro Domínguez, Eloy, "Procesos simbólicos de humanización y animalización en *Los santos inocentes* de Miguel Delibes", *Más allá de un milenio. Globalización, identidades y universos simbólicos. Actas del VIII Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica celebrado en La Rábida en 1999*, Sevilla, Alfar, 2001: 391-400.
- Ródenas de Moya, Domingo, "Solidaridad y justicia poética: *Los santos inocentes*", M. Delibes, *Los santos inocentes*, Ed. Domingo Ródenas de Moya, Barcelona, Crítica, 2011: 7-61.
- Sánchez de la Calle, Eufemia, "*Los santos inocentes* ¿Reivindicación social o ecológica?", *De texto a contexto: prácticas discursivas en la literatura española e hispanoamericana*, Ed. Silvia Nagy-Zekmi, Barcelona, Puvill Libros, 1997: 111-119.
- Santoro, Patricia J., *Novel into Film. The Case of La familia de Pascual Duarte and Los santos inocentes*, Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1996.

Torres Nebrera, Gregorio, "Arcadia amenazada: modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes", *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Coord. Enrique Baena, Ed. Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos, 1992: 31-60.

Trousseau, Raymond, "La distopia e la sua storia", *Utopia e distopia*, Ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo, 1993: 19-34.

Filmografia

Los santos inocentes, Dir. Mario Camus, Spagna, 1984, 105'.

The Author

Renata Londero

Renata Londero is Full Professor of Spanish Literature at the University of Udine. She has published bilingual editions of works by Azorín (2006), L. Cernuda (2008), M. Delibes (2017), J. Sanchis Sinisterra (2018). In 2024 she has edited the seventeenth-century comedy *La corona del agravio* by Á. Cubillo de Aragón (Reichenberger). She participates in national and international research projects and in advisory boards of academic reviews and editorial series on Hispanic literary topics. Since 1st January 2022 she has been editor-in-chief of "Cuadernos AISPI", the review (category "A") of AISPI (Associazione ispanisti italiani).

Email: renata.londero@uniud.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Londero, Renata, "Utopia agreste e distopia sociale in *Los santos inocentes* di Miguel Delibes: dal romanzo al film (1981-1984)", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 181-198, <http://www.between-journal.it/>