

Il linguaggio poetico nel teatro di Nieva: strumento di ribellione e liberazione¹

Daniela Cesarini

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"



Revista de lenguas y literaturas
latinoamericanas

Si también la palabra es instrumento de dominio, igualmente lo es de rebeldía y liberación.

[Francisco Nieva, 1991: 108]

1. INTRODUZIONE

L'idea di Francisco Nieva che traspare dalla sua autobiografia o, più indirettamente, dalle sue opere, è quella di un uomo dalla personalità sfaccettata: al tempo stesso scrittore, pittore, scenografo; spagnolo ma cittadino del mondo, sempre in bilico tra l'amore per la patria e la tensione verso l'Europa liberale; amante della trasgressione e della novità, ma animato da un profondo desiderio di riaprire gli impolverati cassetti della memoria popolare. Sebbene chiuso tra le impenetrabili e solitarie montagne della Sierra Morena, Nieva annusa il fermento che agita l'aria e, per respirare a pieni polmoni le molecole di assurdità e provocazione di cui questa si compone, fugge verso i più importanti centri culturali della sua epoca, Parigi, Venezia, Berlino. Lontano dalla terra natale, Nieva può sfogare nella scrittura la collera e la protesta verso un mondo che si fa la guerra e che mette a tacere ogni impulso di libertà. La scrittura diventa il suo unico rifugio e la sua sola consolazione, il mezzo con cui dà voce alla rabbia e all'angustia che prova. Il risultato è un'opera complessa, apparentemente divertente ma profondamente tragica, un'opera che racchiude il conflitto e il dramma di chi (personaggio nell'opera, uomo in carne ed ossa nella realtà) deve lottare per cercare di percorrere la via di fuga che conduce alla salvezza, perché un cammino possibile, per quanto impervio e nascosto, c'è sempre.

Stretto dalla dittatura di Franco che lavora con ogni mezzo a tarpare le ali della libertà, Nieva si sente fuori luogo e avverte l'anacronismo di una Spagna "nera" contro un mondo colorato che fuori pulsa di vita. La Spagna di Franco, dogmatica e controriformista, chiusa e in contrasto con il suo tempo, si scontra con la formazione liberale dell'autore. E anche quando la dittatura cade e nel 1976 viene formalmente abolita la censura, al pubblico e alla critica le sue opere possono ancora apparire

¹ Riprendo in questo articolo le considerazioni contenute nella mia tesi di laurea specialistica *Traduzione della Trilogia Italiana di Francisco Nieva. Studio del linguaggio e dello stile letterario*, discussa il 3 novembre 2008, ma inedita. Alcune osservazioni sono state ampliate o riesaminate alla luce dell'intervista rilasciata da Francisco Nieva il 7 marzo 2009 a Madrid, alla presenza di Jesús Barrajón e di José Pedreira (d'ora in avanti citata semplicemente come *Intervista*).

“indecenti, amorali, assurde”, come con disgusto le aveva definite Matilde Pomés (Becker, 1971: 261).

Il valore più importante di cui la dittatura priva l'uomo è certo la libertà ma più questa è minacciata e minata più cresce l'aspirazione ad ottenerla. La dittatura e la censura, il soffocamento delle libertà e la repressione delle nuove idee accrescono il desiderio di evasione, di anticonformismo, di ribellione. Tale desiderio pervade le opere della *Trilogía Italiana*: in *Salvator Rosa* è l'arte che deve liberarsi dei canoni del realismo, in *El baile de los ardientes* è l'uomo a doversi liberare degli stereotipi ed in particolare dall'abitudine alle unioni eterosessuali e in *Los españoles bajo tierra* è la Spagna che deve liberarsi del suo fardello conservatore. Il desiderio di libertà viene portato all'estremo, la critica si fa cinica e pungente, colpisce tutti indistintamente, dal clero alla classe dirigente; i personaggi mostrano nella finzione ciò che sono costretti a frenare nella realtà, ovvero un furioso desiderio di passione, una smisurata sessualità. Ma la libertà non è meramente tema delle opere di Nieva, è anche perno delle personalità dei personaggi. Questi sulla scena sono liberi e se, come nel caso di *Cambicio*, non lo sono all'inizio dell'opera perché costretti a soffocare i propri desideri, finiranno per esserlo poi, quando, spogliati dal pregiudizio e guidati dall'istinto e dal desiderio, scopriranno che trasgredire è il solo mezzo per raggiungere la libertà. Come i suoi personaggi, anche Nieva nell'opera si sente libero: nella scrittura abbandona la sua immaginazione, ritrae scene di vita allucinata e proibita, contesti assurdi e situazioni surreali.

La più grande trasgressione risiede nel linguaggio: l'autore rifiuta sia il lessico sia la sintassi stereotipati, scontati, inariditi e logorati dall'automatismo dell'uso ordinario, favorendo invece soluzioni insolite. Ecco allora gli accostamenti inauditi, l'uso di termini arcaici, l'invenzione di nuove parole, le costruzioni sintattiche inusuali, le espressioni colloquiali: una lingua manipolata come fosse un esperimento da un autore che agisce come uno scienziato². Il presupposto è che la parola si muove e che lo scrittore può forgiarla a suo piacimento. Il risultato è un linguaggio tagliente e libero, che genera nel lettore ilarità, sorpresa, straniamento; una lingua “diversa” rispetto alla lingua “normale” (quella della conversazione e della scrittura non artistica); uno stile che il più delle volte si avvale della figura dell'*aprosdoketon* (dal greco “inatteso”), grazie a cui Nieva suscita nel fruitore del testo un'attesa che viene poi delusa o sovvertita da una chiusa inaspettata.

Si comincia dalle convenzioni linguistiche per attaccare quelle morali, si sorprende il lettore con le parole e con i gesti, si lasciano trapelare i sentimenti di chi scrive e vorrebbe dirigere la scena. Come prodotto, un teatro vissuto ma soprattutto vivo.

² Nella *Breve Poética Teatral* (1991: 107) Nieva afferma: “No hay para mí gran diferencia entre un científico que se ve precisado a nombrar por primera vez un hecho, una materia, un concepto que antes no se había presentado a su percepción y un individuo que precisa nombrar a los garbanzos con mayor saturación expresiva que la simple palabra «garbanzo»” (“Non c'è, a mio avviso, grande differenza tra uno scienziato costretto ad attribuire il nome a un fatto, a un argomento o a un concetto che prima di allora non si era presentato alla sua percezione e un individuo che sente il bisogno di chiamare i ceci con maggiore saturazione espressiva che la mera parola «ceci»”).

2. DIETRO LE QUINTE DELLA TRILOGÍA ITALIANA

Le storie che l'autore racconta nella *Trilogía Italiana* si svolgono nell'Italia del Sud (a Napoli e in Sicilia) tra il Seicento e il Settecento, quando tali territori sono governati dalla corona spagnola. La scelta di ambientare le opere in posti soggetti alla dominazione non è casuale: Nieva vive l'oppressione della dittatura franchista e per esprimere la sua contrarietà al potere sceglie un periodo storico passato, ma che ha in comune con quello a lui contemporaneo la dominazione di terzi, viceré o dittatori.

La tecnica è ricorrente in letteratura e ben nota al lettore italiano, abituato già da Manzoni ad un'ambientazione lontana nel tempo, che serve all'autore per denunciare la situazione storica a lui contemporanea: la dominazione spagnola del Seicento che fa da cornice a *I Promessi Sposi* consente infatti all'autore di esprimersi, nemmeno troppo indirettamente, sul dominio austriaco dell'Ottocento.

Nieva sfrutta la stessa tecnica e, descrivendo l'Italia del Sud, deformata dal governo dei viceré spagnoli, altro non fa che descrivere la Spagna della sua epoca, deformata dal governo di Franco. Per di più, la critica è apparentemente contro la Spagna e i viceré spagnoli in Italia, ma in realtà è una critica più ampia: critica alla classe dirigente, critica alle istituzioni politiche ed ecclesiastiche, critica alla repressione degli impulsi umani, siano essi di libertà o di passione.

Sia *El baile de los ardientes* che *Los españoles bajo tierra* sono scritti durante il regime di Franco. Nieva ricorda di aver composto *El baile de los ardientes* durante l'agonia del dittatore, mentre i giornali annunciavano la sua prima flebite e di aver redatto *Los españoles bajo tierra* come reazione alla censura. Dice Nieva:

*¿Sabes por qué yo escribí Los españoles bajo tierra? Porque me acababan de prohibir Pelo de tormenta y de la rabia que me dio, dije "me voy a escribir una obra terrible". Era como una venganza porque era la tercera vez que presentaba Pelo de tormenta a censura y me la censuraban completa, completa, no trozos sino completa*³.

Il fittizio distacco nell'ambientazione possiede anche un altro vantaggio: permette a Nieva di guardare la Spagna a distanza, gli consente di farsi spettatore dall'alto. A questo proposito Nieva dichiara:

Los españoles bajo tierra es como un panfleto antiespañol, sobre la decadencia de España. Aquí tuvo mucho éxito de público pero la crítica estuvo muy dura porque decían que eso era muy exagerado... que históricamente eso no era así... sí que era así... sabes, en el fondo, era una España muy deformada, pero sí liberística en cierto modo. Era en contra de esa España⁴.

³ "Sai perché ho scritto *Los españoles bajo tierra*? Perché mi avevano appena proibito *Pelo de tormenta* e per la rabbia che provavo mi sono detto «scriverò un'opera terribile». Era una sorta di vendetta: era la terza volta che sottoponevo *Pelo de tormenta* alla censura e me la censuravano integralmente, integralmente, non parti, ma integralmente" (*Intervista*).

⁴ "*Los españoles bajo tierra* è un po' come un pamphlet anti-spagnolo, sulla decadenza della Spagna. Qui ha avuto un grande successo di pubblico, ma la critica è stata molto dura, dicevano che era molto esagerato, che storicamente le

Bisogna tuttavia essere cauti nel giudicare la posizione di Nieva verso il franchismo e tenere ben presente quanto sostiene Komla Aggor nel suo recente lavoro dal titolo *Francisco Nieva y el teatro posmodernista: l'obiettivo politico di Nieva non è tanto agitare le masse contro un bersaglio concreto quale il franchismo, quanto piuttosto criticare le fonti di dominazione culturale repressiva, avvalendosi della parodia e del gioco*⁵.

L'ambientazione in Italia trova anche un'altra giustificazione, non storica né letteraria, ma personale: il profondo rapporto che lega l'autore all'Italia. Nel corso dell'*Intervista* Nieva non esita a definire tale legame "apasionado, apasionadísimo" e il ricordo di questa terra "verdaderamente maravilloso" o "fastuoso" fino a confessare che l'Italia lo ha sedotto e che quel mondo era per lui "puro lujo, lujo espiritual".

Non da meno è il ricordo della gente:

¡Cómo son los italianos! ¡Qué gente más extraordinaria..! Tan loca como los españoles, pero más artistas, porque son mucho más artistas... ellos dicen *che bello!* tan a menudo... y aquí no, aquí ya es otra cosa... es otra cosa. Yo ahí me sentí verdaderamente feliz⁶.

Anche dal punto di vista intellettuale Nieva si sente debitore all'Italia:

Tengo la impresión de que Italia me ha aportado mucho, sobre todo por la literatura, por Giovanni Verga, por Marinetti, por Pirandello, por D'Annunzio (*La figlia di Iorio, i Canti, Il Fuoco*). Para mí era como descubrir un mundo. Yo aprendí italiano por contaminación, nada de gramática, sino hablando con la gente y sobre todo leyendo. Yo leía a Pirandello y decía "¡qué lástima no saber italiano! Yo tengo que aprender italiano porque esto en italiano tiene que saber maravillosamente"⁷.

E se ci si interroga sul perché Nieva scelga il sud Italia pur avendo soggiornato a lungo a Venezia e a Roma, ancora una volta le sue parole sono rivelatrici: "mi experiencia más profunda de Italia ha sido de trabajo, por trabajar tanto en el *Massimo* de Palermo"⁸. Lavorando al montaggio di alcune opere teatrali messe in scena al

cose non erano andate così... sì che erano andate così... in fondo era una Spagna molto deformata, ma in un certo senso liberistica. Io ero contrario a questa Spagna" (*Intervista*).

⁵ Scrive Komla Aggor: "El objetivo político de Nieva no es agitar al público contra un objetivo concreto como podría ser el franquismo, sino criticar y rebatir las fuentes de dominación cultural represiva en su sociedad mediante un mecanismo paródico y juguetón a la vez" (Aggor, 2009: 99).

⁶ "Ma come sono gli italiani! Che gente davvero straordinaria! Pazzi quanto gli spagnoli, ma più artisti, perché sono molto più artisti... dicono «che bello!» così spesso e qui no... qui è diverso... è diverso. Lì mi sono sentito veramente felice" (*Intervista*).

⁷ "Ho l'impressione che l'Italia mi abbia dato molto, soprattutto grazie alla letteratura, a Giovanni Verga, a Marinetti, a Pirandello, a D'Annunzio (*La figlia di Iorio, i Canti, Il Fuoco*). Per me era come scoprire un mondo. Ho imparato l'italiano per contaminazione, niente grammatica: ho imparato dalla gente e dai libri. Leggevo Pirandello e pensavo «che peccato non conoscere l'italiano! Devo imparare l'italiano perché questo in italiano deve suonare meravigliosamente»" (*Intervista*).

⁸ "La mia esperienza più profonda dell'Italia è stata di lavoro, poiché ho lavorato tanto al *Massimo* di Palermo" (*Intervista*).

Massimo di Palermo, Nieva ha inoltre l'occasione di conoscere Franco Zeffirelli, Luchino Visconti e Roberto Rossellini. Non meno importanti sono le amicizie romane, tra cui spiccano i nomi di Pier Paolo Pasolini e Benedetta Craveri, nipote di Benedetto Croce. Anche la parentesi romana, durante la quale Nieva si circonda di "amigos estupendos" (cfr. *Intervista*) si rivelerà fortemente positiva: durante la lunga estate trascorsa nella capitale l'autore compone *La carroza de plomo candente* e *La señora Tártara* e termina *Pelo de tormenta*.

Una personalità come quella di Nieva, che si è nutrita dell'indipendenza e della trasgressione che animavano l'Europa negli stessi anni in cui la Spagna obbediva al potere di Franco, non si piega a reprimere i suoi sentimenti. Nieva resta a lungo in silenzio, o meglio "durante once largos años, escribí sin trabas cuanto me pasaba por la cabeza y para un público imaginario⁹", lontano dalla terra natale, senza la minima certezza della messa in scena del suo teatro.

Il fatto di non scrivere con il fine della rappresentazione né della pubblicazione sarà in fondo un grande vantaggio: Nieva può creare il suo teatro in piena libertà, senza condizionamenti, guidato solo dalla fantasia e dall'immaginazione. Per molti anni, confessa nella sua autobiografia *Las cosas como fueron*, la sua vita sarà quella di un potente e distante signore che si divertiva a concepire nei suoi gabinetti privati opere e commedie, a progettare montaggi scenici e scenografie, come un re ozioso che, con assoluto disinteresse e solo per capriccio reale, si dedica all'orologeria¹⁰.

Soltanto raggiunto un certo grado di maturità, forte delle esperienze vissute e incurante della popolarità, Nieva è pronto a tornare in Spagna: "Arrostré el malestar de vivir en España y bajo una dictadura culturalmente emasculante, porque ya me sentía íntimamente liberado de ella y de sus fatalidades políticas y sociales¹¹".

In entrambi i casi, in patria o all'estero, quello che Nieva cerca è una via d'uscita, non solo per salvarsi ma per ricominciare: "He escrito tanto, una barbaridad... ¿cómo he podido escribir tanto? Es para huir de la vida, es una huida, un huir hacia adelante¹²". Nella sua fuga, nel suo allontanarsi dalla realtà verso un mondo sconosciuto e immaginario, Nieva non esita a disseminare nelle opere della *Trilogía* situazioni irreali e contesti assurdi. Il tema dell'assurdo era già stato toccato, anzi sviscerato, da altri autori, tra cui Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Bertold Brecht, o ancora, in Spagna, Ramón María del Valle-Inclán e Federico García Lorca, tanto da dare luogo al genere teatrale del teatro dell'assurdo¹³. Lo stesso Nieva si meraviglia di trovare coincidenze tra le sue intenzioni teatrali e quelle di Ionesco e Beckett, considerando che molti dei suoi scritti erano già stati abbozzati in età

⁹ "Per undici lunghi anni ho scritto quello che mi passava per la testa senza impedimenti, per un pubblico immaginario" (Nieva, 2007:192).

¹⁰ Nieva, 2002: 379.

¹¹ "Ho sopportato il malessere di vivere in Spagna e sotto una dittatura culturalmente evirante, perché ormai mi sentivo intimamente liberato da essa e dalle sue ripercussioni politiche e sociali" (*Intervista*).

¹² "Ho scritto molto, un'infinità... come ho potuto scrivere tanto? Per fuggire dalla vita, è una fuga, un fuggire in avanti" (*Intervista*).

¹³ Delle analogie e differenze tra vari autori del teatro dell'assurdo e Nieva si sono occupati: J. M. Barrajon (1987): "La concepción teatral de Francisco Nieva" in *Primer Acto*, n. 219, pp. 71-73; A. González (1991): "Biografía y otras consideraciones" in F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas y Delirio del amor hostil*, Madrid, Cátedra, pp. 11-44; A. Becker (1971): "Sorpresa en el teatro español: un nuevo autor antiguo", in *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 253-254, pp. 260-269.

adolescenziale, nell'impenetrabile Sierra Morena. Ma, come sottolinea Angelica Becker, "l'assurdo era nell'aria" (Becker, 1971: 261) e come correttamente intuisce Jesús Barrajón "todo lo que hay en Nieva surge antes de los quince años¹⁴".

A ragione Bousoño (1991: 261-288) fa notare che mentre la narrativa del XIX secolo e in parte anche quella del XVIII si erano sforzate di dare un'impressione di realtà, nella letteratura contemporanea molto spesso si pretende esattamente il contrario: pertanto mentre durante il realismo le opere erano arricchite di particolari che suggerissero la realtà del contesto, il teatro di Nieva è gravido di elementi che impediscono l'impressione di realtà. Gli spettatori del teatro, secondo Nieva, devono essere coscienti di assistere alla materializzazione di un poema scenico (di un sogno) e non all'imitazione della realtà oggettiva. A partire da questi presupposti, Nieva realizza un teatro consapevole della sua condizione fittizia, che mostra non più la vita quotidiana e tangibile, anzi si fa ritratto di quella allucinata e proibita, in un gioco di rappresentazione nella rappresentazione, di fusione e confusione tra realtà e finzione: il "metateatro". Nella *Trilogía*, arte e realtà si fondono, i quadri sembrano paesaggi e situazioni vere. In *Salvator Rosa* la scena iniziale mostra dei personaggi che commentano ciò che vedono, ma ciò che vedono non è la realtà, bensì un quadro di brillante realismo. La stessa confusione tra quadro e realtà si realizza anche in *Los españoles bajo tierra*: *Locosueño* e *Cariciana* confondono il quadro del pittore Kean Rosengarten con la realtà al punto che cercano di entrarci.

Secondo Bousoño, la necessità per l'arte di dimostrare l'indole irreal dell'opera scaturisce dal fatto che il mondo pratico e l'esperienza di esso non sono accessibili né attraverso la ragione né attraverso il linguaggio. Se il mondo è pura finzione, l'opera d'arte che aspira a rappresentarlo deve necessariamente rappresentare la finzione. Ecco allora che:

las novelas o las piezas teatrales, por ejemplo, se pondrán a narrar, en efecto, *cosas imposibles* (Italo Calvino, Günter Grass, García Márquez, Francisco Nieva, Gonzalo Torrente Balleste, etc., etc.). Los escenógrafos acentuarán la *visibilidad* del artificio de que se sirven, haciendo, entre otras cosas, por ejemplo, que los propios actores sean los encargados de poner y quitar a la vista del público el decorado y los objetos escénicos¹⁵.

E conclude: "el arte no tiene por misión [...] representar el mundo real [...] sino *representar*, desenmascarándolo, *el acto mismo de representar*"¹⁶.

Le opere della *Trilogía* sono tradizionalmente definite commedie, ma ciò che Nieva porta sulla scena non è mera comicità. L'umorismo nasce piuttosto da una

¹⁴ "Tutto quello che c'è in Nieva sorge prima dei quindici anni" (*Intervista*).

¹⁵ "I romanzi o le opere teatrali, ad esempio, si metteranno a narrare, effettivamente, cose impossibili (Italo Calvino, Günter Grass, García Márquez, Francisco Nieva, Gonzalo Torrente Balleste, etc., etc.). Gli scenografi accentueranno la visibilità dell'artificio di cui si servono facendo sì, tra l'altro, che per esempio gli stessi attori siano incaricati di mettere o togliere dalla vista del pubblico lo scenario e gli oggetti scenici" (Bousoño, 1970: 554).

¹⁶ "L'arte non ha come missione [...] rappresentare il mondo reale [...] ma rappresentare, smascherandolo, l'atto stesso di rappresentare" (Bousoño, 1970: 555).

profonda esigenza tragica ed è il mezzo più complesso per affrontare e accettare la “colpa” umana, che, ridotta all’assurdo, fa ridere. In effetti, tutte e tre le opere qui analizzate potrebbero essere definite tragicommedie: leggendole o assistendovi sicuramente ci si diverte, ma se le guardiamo con occhio critico e distante distinguiamo nettamente la loro tragicità, il conflitto e il dramma che racchiudono.

I temi fondamentali della *Trilogía* sono tre: l’erotismo, la cosiddetta “España negra” e la religione.

Nelle opere di Nieva costanti sono i riferimenti sessuali, diretti o sotto forma di allusioni, e tutti i personaggi manifestano un furioso desiderio di passione. Senza dubbio si tratta di una delle tante provocazioni dell’autore, ma non solo. È una reazione al perbenismo che ancora sommerge la Spagna, un forte tentativo di vincerlo partendo dalla provocazione. In una società in cui ancora regna la repressione sessuale, specialmente se omosessuale, Nieva porta alla luce un mondo sfrenato e lussurioso, quel mondo nascosto dietro la censura e le imposizioni di Franco. Ma non possiamo fermarci qui: l’erotismo è anche salvezza, un “miracolo salvatore della vita”, è qualcosa di diabolico e divino al tempo stesso. Come per Artaud, anche per Nieva solo attraverso il mondo delle soddisfazioni, ovvero solo tramite la sessualità estrema (il crimine), può esistere un altro paradiso¹⁷.

La fissazione erotica proviene dall’aver vissuto fino in fondo l’amore; perciò le unioni di cui racconta non sono soltanto quelle convenzionali, ma anche quelle omosessuali e perfino quelle tra creature mostruose e uomini.

In tutte e tre le opere si descrivono infatti unioni inusuali: l’amore incestuoso tra Salvator e le due sorelle e l’amore insolito tra un nano e un uomo in *Salvator Rosa*; l’amore omosessuale e mitico che in *El baile de los ardientes* unisce un giovane bello e forte a un essere mitico, con un corno sulla fronte; l’amore cieco che fa cedere delle persone benestanti alla corte di due prostitute in *Los españoles bajo tierra*. Ovunque sono le passioni a determinare le azioni, sono l’amore e il desiderio a muovere ogni singolo personaggio.

La passione è il mezzo per raggiungere la libertà: libertà di agire senza pensare alla morale, libertà di scegliere senza preoccuparsi dei pregiudizi, libertà per Cambicio di spogliarsi della camicia da notte (metaforicamente delle catene che lo vincolano ancora al mondo cui apparteneva) e concedersi a un’esperienza nuova, per appagare un desiderio soffocato.

La critica a quella che Nieva definisce “España negra” (con tutte le evidenti connotazioni negative che l’aggettivo introduce) non va intesa come odio assoluto verso la patria bensì come odio per la Spagna del suo tempo: come già accennato precedentemente, uno spirito libero e una mente creatrice come quelli di Nieva non possono certo sottostare alle imposizioni dittatoriali e a una censura a suo dire “torpe” (Nieva, 2007: 191) e “castrante” (García Delgado, 1975: 4).

Afferma Nieva: “de nada me valdría escribir con sobreentendidos más o menos

¹⁷ Dice Nieva: “[...] En mi teatro yo le doy al erotismo esa sensación, ese sentimiento de algo divino, demoníaco, que el español ha sentido siempre y que el extranjero, no. Hay en mi obra una exaltación de lo sexual [...] Yo lo siento como salvación, con un gusto de milagro salvador de la vida. [...] A mí las teorías de Artaud me deslumbraron en cierto momento. [...] Tras el mundo de las últimas satisfacciones, es decir la sexualidad más extrema, puede existir otro paraíso” (García Delgado, Fernando, 1975: “Francisco Nieva, un dramaturgo español en silencio”, in *Ínsula*, n. 343, pag. 4).

crípticos, concesiones al mercado y trampitas para la censura. Esto lo hubiera desvirtuado todo¹⁸".

Ironicamente, allora, ritrae un mondo insolito, fatto di una classe dirigente pigra e svogliata, di vecchi aggrappati alla religione che rimpiangono tempi lontani, di prostitute, esseri mitologici, nani, ombre, spagnoli "neri" (tra cui la più emblematica è quella di Ribera, il "calamaio rovesciato" che porta con sé tutta la fuliggine della Spagna), di giovani che partono alla ricerca di sani valori e si perdono per strada, di spagnoli che fanno ombra nei quadri perché tiranni e invasori.

Nella conversazione con Fernando García Delgado, l'autore afferma di aver guardato alla Spagna da un'altra altezza; inevitabilmente ama la sua patria, si sente attratto da essa e soprattutto dalle personalità che la società classifica come il suo peggior frutto, ma d'altro canto prende coscienza dell'anacronismo e delle esagerazioni della sua terra e la denuncia che ne fa non può che convertirsi in violenza.

Il rapporto di Nieva con la Spagna è molto forte e l'autore ne è consapevole, tanto da dichiarare che condizione necessaria alla comprensione del suo teatro è l'immersione nella cultura spagnola¹⁹.

La critica non può ovviamente non toccare la religione: l'anticlericalismo di Nieva si mostra nei continui riferimenti religiosi (talvolta insegnamenti biblici sovvertiti, come nel caso dell'affermazione "quien nos da una bofetada en la mejilla, merece que le den cuatro a él²⁰" che ribalta il consiglio di Gesù di porgere l'altra guancia) e in alcuni personaggi in particolare, che, per l'assurdo rapporto che hanno con la religione, generano ilarità. Ne sono esempi: il Padre Resignantino, che riflette la corruzione della Chiesa, in quanto dietro compenso agisce in nome della religione; donna Perlata, la perfetta adulatrice che, animata da un senso di dovere nei confronti della religione talmente forte e scrupoloso, si estrania dal mondo reale e si rinchiude nello spazio circoscritto di un armadio, dove prega senza sosta e si fa benedire da un crocifisso meccanico; Fra Mortella, il religioso che, per non peccare, deve restare sospeso su un'altalena senza toccare con i piedi per terra.

L'idea di fondo è che la religione ostacola anch'essa, come la dittatura, come il potere, come la censura, il pieno sviluppo dell'uomo, portando l'individuo a domare i suoi istinti e rendendolo quindi infelice.

I personaggi che si muovono nelle opere della *Trilogía* rientrano in gran parte nella classificazione che l'autore propone nella sua *Breve Poética Teatral*.

Il protagonista è solitamente il giovane eroe, un soggetto passivo, egoista, incauto; dotato di arroganza e bellezza, sottomesso a ogni sorta di tentazioni e manipolazioni, è in realtà un antieroe. È facile intravedere un'identificazione di Nieva con questo personaggio.

Il personaggio doppio o la coppia unanime è un essere sdoppiato e testardo, senza personalità e un po' maligno, una "coppia di pagliacci" complementare e contraddittoria al tempo stesso, che rende piacevole e divertente la funzione e che

¹⁸ "A nulla mi sarebbe servito scrivere con sottintesi più o meno criptici, compromessi con il mercato e piccoli imbrogli per la censura. Avrebbe svilito tutto" (Nieva, 2007: 1878).

¹⁹ Nell'intervista rilasciata a M. Pérez Coterillo, Nieva afferma: "Visto desde fuera hay una parte de mi teatro que no se va a entender, supongo, porque hace falta estar muy iniciado en la cultura española" (Pérez Coterillo, "El teatro muere con mucha rapidez -Conversación con Francisco Nieva-" in *Ínsula*, n. 566, p. 20).

²⁰ "Chi ci dà uno schiaffo in faccia merita che ne diano quattro a lui" (Nieva, 1988: 165).

conserva qualche tratto del brio popolare (nel caso della *Trilogía*, Floria e Rubina, e Spadaro e Falcone in *Salvator Rosa*, Malagana e Tudaño in *El baile de los ardientes* e Locosueño e Cariciana in *Los españoles bajo tierra*). Il personaggio doppio compare per la prima volta in *La comedia sin título*, nella figura di Doña Paquitas, due siamesi unite nel fianco, che litigano continuamente tra loro: “era una y eran dos”.

Il bambino come ente arcano o superiore è un essere maligno, ribelle e distante, di essenza a metà tra il divino e il diabolico (incarnato da Pittichinaccio in *Salvator Rosa* e dal Bastardillo in *El baile de los ardientes*).

I costrittori, ovvero le astrazioni delle forze del male, sono esseri diabolici, carenti di psicologia e umanità (a questo ruolo possono esser ricondotti Gargarito, Reconejos e Christa Vivalmondo in *Los españoles bajo tierra* e in parte il Cabriconde in *El baile de los ardientes*).

La cosiddetta *madre cenagosa*²¹, saggia e cinica tentatrice, obbliga a immergersi in un pelago passionale, immorale o amorale, un essere euforico e perfido (rappresentata da Imperia in *El baile de los ardientes*). Oltre a richiamare la corruzione senile della Celestina della tradizione spagnola, la *madre cenagosa* coincide con l’archetipo della Grande Madre di Jung, sebbene l’idea del personaggio di Nieva sia rispetto a questa anteriore. Le proprietà che Jung attribuisce alla Grande Madre sono

il materno: la magica autorità femminile, la saggezza e l’elevatezza spirituale che trascende i limiti dell’intelletto; ciò che è benevolo, protettivo, tollerante; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita; l’istinto o l’impulso soccorrevole; ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l’abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l’ineluttabile (Jung, 1980: 83).

Tutte caratteristiche che, a turno e a volte contemporaneamente, si ritrovano nei personaggi femminili di Nieva e che altro non sono che proiezione sulla carta della figura materna che l’autore aveva sempre avuto al suo fianco durante l’infanzia. La madre che Nieva ci presenta risponde a quella che Jung vede nella filosofia del *sāṅkhya*, la quale

ha racchiuso nell’archetipo della madre il concetto di prakṛti (*materia*) a cui ha assegnato come elementi costitutivi i tre *guna*: bontà, passione, tenebre (*sattva*, *rajas* e *tamas*). Sono questi i tre aspetti essenziali della

²¹ La parola “cenagosa” non viene tradotta nei principali dizionari bilingue, mentre il Dizionario della Real Academia (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1992), quello di María Moliner (M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1991) e il Corominas (J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Editorial Gredos, Madrid, 1980) concordano nella definizione “lleno, cubierto de cieno”. Solo nell’*Enciclopedia del Idioma* (Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma: diccionario histórico y moderno de la lengua española*, Madrid, Aguilar, 1958) si legge la definizione del sostantivo “cenagosa: falda femenina de mucho vuelo”. È tuttavia evidente che il richiamo è alla “ciénaga” (“pantano, melma”): “la ciénaga te invade, te rodea, te caes en ella; son mujeres tan poderosas como una ciénaga que te absorbe” (“la melma ti invade, ti circonda, cadi in essa; sono donne con il potere della melma che ti assorbe”, Jesús Barraón, *Intervista*). La traduzione di “madre cenagosa” potrebbe pertanto essere “madre melmosa”, dove il significato figurato dell’attributo è quello di qualcosa che ti avvolge fino a risucchiarti.

madre: la sua bontà che alimenta e protegge, la sua orgiastica emotività, la sua infera oscurità (Jung, 1980: 83).

Tuttavia, Nieva dichiara apertamente che la sua *madre cenagosa* non è suggerita dalla Grande Madre, ma piuttosto dalle donne di Valdepeñas, dalla gente più bassa e da vecchie autentiche cortigiane. Ad ispirare la *madre cenagosa* sono donne in carne ed ossa, che suscitano in Nieva emozioni particolari: Misia Sert, la vedova Cliquot e Cécile Sorel. Si tratta di donne raffinate, eleganti, squisite, anziane e molto rispettate, che Nieva vede come muse o vecchie dee (cfr. *Intervista*).

3. LA PAROLA SI MUOVE

Le ragioni di un linguaggio così particolare come quello di Nieva vanno innanzitutto ricercate nel periodo storico in cui l'autore scrisse e nella formazione che a fatica aveva conquistato.

Ogni opera, si sa, è prodotto del suo tempo. Del rapporto tra le epoche e le opere in esse prodotte si è occupato in maniera molto dettagliata e analizzando un periodo molto vasto (che va dal Medioevo all'epoca contemporanea, passando per il Romanticismo) Carlos Bousoño in un lavoro dal titolo di *Épocas literarias y evolución*. In maniera molto sintetica, il pensiero del critico si può così riassumere: tutte le caratteristiche di un'epoca si spiegano tramite la "cosmovisione" inerente quel periodo. Tutte le visioni del mondo hanno in comune una radice genetica, un punto a partire dal quale si genera il sistema. Questo punto è l'individualismo, che Bousoño definisce come l'emozione cosciente che risulta dall'idea che ognuno ha di sé in quanto uomo. L'individualismo consiste nel fatto che l'individuo si senta membro di un gruppo (un gruppo sociale, l'umanità che rispetto a lui è anteriore) e pertanto non significa egoismo o isolamento, al contrario, legame con il gruppo umano. Le differenze tra un periodo e l'altro nascono quindi dal diverso grado di individualismo e questo grado a sua volta ha un'origine sociale. Ciò non vuol dire che da uno stesso grado di individualismo, e quindi in una stessa epoca, si originino opere uguali; la biografia, l'estrazione sociale, la psicologia di ogni autore daranno luogo a opere diverse.

Viste le molteplici fonti di ispirazione (dal teatro greco e romano, alla letteratura italiana, passando per le avanguardie), è difficile stabilire a quale corrente, letteraria o non, appartenga Nieva: un autore dalla produzione talmente complessa non si può etichettare *tout court* con un genere. Sicuramente Nieva condivide molti aspetti con la generazione degli autori surrealisti, i quali, criticando la razionalità ed esaltando la libertà dell'inconscio, aspirano a raggiungere quel che si trova oltre la realtà (una *sur-realtà* appunto). Nieva si rifugia nel sogno surrealista, nell'evasione per cercare di accettare l'orribile incubo della Spagna dei suoi tempi, per prendere coscienza del rifiuto di quel che resta dopo gli anni della guerra civile: è lui stesso a dichiararlo in un'intervista²². Alla luce delle teorie che Bousoño enuncia, il surrealismo si caratterizza per la protesta: si denunciano i convenzionalismi sociali ed erotici, si pone allo scoperto la disumanizzazione a cui conduce l'inadeguata razionalizzazione della

²² Santiago de las Heras (1973): "Francisco Nieva: Confesiones en voz alta", *Primer Acto*, n. 153, pag. 24.

vita e si recupera il corpo, l'idea di uomo nella sua materialità. In questi presupposti trovano origine due temi molto cari a Nieva: la critica alla società (e in particolare alla Spagna) e l'erotismo.

L'individualismo dell'epoca a Nieva contemporanea si manifesta come crisi del razionalismo e come emarginazione: i veri bisogni dell'uomo non possono e non devono essere limitati dall'alto. Di qui l'attacco a tutto ciò che ha a che fare con la convenzione: il matrimonio, la famiglia, le istituzioni, l'università, le buone maniere e il linguaggio. E la supposizione che la protesta contro il potere passi attraverso la protesta contro le convenzioni linguistiche è confermata da Nieva quando scrive, nella *Breve Poética Teatral*, che "atentar contra una palabra es atentar contra un determinado sistema que se vale de ella²³".

Come già accennato, poi, il teatro di Nieva condivide dei tratti con il teatro dell'assurdo. Barrajón suggerisce che il teatro di Nieva "no es un teatro realista pero tampoco se puede marcar como si fuera disparate o absurdo porque tampoco lo es²⁴". E Nieva conferma: "Es una mezcla²⁵". Più che un miscuglio, è uno specchio, il mondo immaginato che si fa effigie di quello reale. Del resto, asserisce Bousoño

El mundo desquiciado, delirante, irreal por tanto, que este autor describe, está expresando, de ese modo simbólico, el carácter delirante y desquiciado, en otro sentido, que, por debajo de su cotidianidad tranquilizadora, la realidad esconde.²⁶

Il teatro vagheggiato e suggestivo, insofferente, apparentemente irrazionale ma emotivamente denso richiama il teatro di Valle-Inclán. L'incontro di Nieva con Valle-Inclán è precoce, ma non abbastanza perché questi possa costituire una fonte:

Yo a Valle-Inclán lo leí con catorce años y me causó un efecto, sobre todo *Divinas palabras*, ¡oh! yo dije "ese mundo... aquí se habla de ese modo pero este mundo es verdad, también es más verdad que la realidad". A mí me causó un efecto extraordinario y me lo leí en todo lo que pude. [...] *Los cuernos de don Friolera*, me dio una pauta... aunque yo lo tenía ya, eso es curioso, lo tenía por impregnación²⁷.

Ulteriore conferma che l'idea di un tale teatro era già dentro l'autore, che tutto era già scritto. Umilmente Nieva confessa di essere molto maturo già a 14/15 anni, ma di rendersi conto di non avere i mezzi sufficienti per esprimere quello che sente, per dare forma ai suoi pensieri. Da questa premessa, attraverso le letture, l'osservazione attenta e critica del mondo, le amicizie, il coinvolgimento in ambienti culturali di un

²³ "Attentare a una parola significa attentare a un determinato sistema che se ne avvale" (Nieva, 1991: 108).

²⁴ "Non è un teatro realista, ma nemmeno si può definire spropositato o assurdo, perché non è nemmeno questo" (*Intervista*).

²⁵ "È un misto" (*Intervista*).

²⁶ "Il mondo inquieto, delirante, pertanto irreal, che quest'autore descrive, esprime, simbolicamente, il carattere delirante e inquieto, in un altro senso, che la realtà nasconde dietro la rassicurante quotidianità" (Bousoño, 1991: 264).

²⁷ "Ho letto Valle-Inclán a quattordici anni e mi ha provocato un effetto..., soprattutto *Divinas palabras*, oh! mi sono detto «questo mondo... qui si parla in questo modo, ma questo mondo è veritiero, addirittura è più veritiero della realtà». Ha avuto su di me un effetto straordinario e ho letto quanto ho potuto. [...] *Los cuernos de don Friolera*, ha costituito per me un modello... anche se già era in me, questo è curioso, era in me per impregnazione".

certo rilievo, Nieva cammina a piccoli passi verso quello che chiama “descubrimiento de uno mismo”: “hay que saber quién es uno” perché “no hay nada mejor en este mundo que uno se comprenda a sí mismo y se quede admirado²⁸”.

Non sono soltanto il surrealismo e il teatro dell’assurdo a mescolarsi nelle opere di Nieva; un ruolo fondamentale è giocato anche dal postismo e dal posmodernismo. Tra le caratteristiche del Postismo elencate da Komla Aggor in *Francisco Nieva y el teatro posmodernista* possono ricondursi alla poetica nieviana “el ansia por la poesía pura, [...] la bûqueda de lo raro y misterioso, [...] la valoración del lenguaje no simplemente como instrumento sino como fuente de inspiración artística, el ansia por la libertad total [...]”²⁹. La sensibilità posmoderna del nostro autore si mostra invece nella ribellione contro le “categorías monolíticas que impiden la libertad³⁰”.

Limitandoci alla sola questione linguistica, possiamo affermare con Bousoño che il teatro di Nieva è un teatro completo, tanto da abbracciare anche il campo della poesia. Bousoño sostiene che si tratti di un teatro che “sin dejar de ser, en el sentido más fuerte, teatro, se nos aparece, con no menos fuerza, como poesía³¹”: avvalorano tale tesi l’uso abbondante di figure retoriche e il linguaggio a tratti poetizzante. Non c’è da meravigliarsi, quindi, se avendo tra le mani un manuale quale *La struttura della lirica moderna* di Friedrich si ha l’illusione, in molti passaggi, che l’autore descriva l’opera di Nieva. L’illusione è tale perché in verità, come suggerisce lo stesso titolo, Friedrich analizza la poesia moderna, ma se dimentichiamo che ad essa si riferisce, vi ritroveremo spiegati molti dei fenomeni che caratterizzano le opere teatrali del nostro autore. In fondo, la poesia che studia Friedrich e il teatro che scrive Nieva sono due manifestazioni artistiche differenti ma dello stesso periodo: cambia la forma, non la sostanza; si usano cioè in luoghi diversi mezzi diversi per esprimere gli stessi sentimenti.

Con i poeti che vissero tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento Nieva condivide il modo di usare la lingua come fosse un esperimento, combinando suoni e parole e subordinando il significato alla musicalità, alle vibrazioni associative dei significati delle parole. L’origine della poesia (e dell’opera d’arte in generale) non è più il contenuto, ma la forma, con la conseguenza che il significato diviene il risultato. Si scopre che un’opera può nascere mediante “un procedimento combinatorio che opera tanto con gli elementi sonori e ritmici della lingua, quanto con formule magiche”. (Friedrich, 2002: 50). L’elemento magico viene a spiegare l’inspiegabile: già Rimbaud aveva parlato di “alchimia della parola” e in molti avevano concordato nel dare alla magia linguistica la preminenza sul contenuto, nell’affermare che la dinamica dell’immaginazione conta più del significato. E Nieva non fa che confermarlo, quando,

²⁸ “Bisogna che ognuno sappia chi è”. “Non c’è niente di meglio a questo mondo che conoscere sé stessi e restarne meravigliati” (*Intervista*). Quest’ultima battuta è pronunciata durante l’Intervista, ma in realtà è attribuita al Ciclope, nell’omonima opera (Nieva, 2009: 164).

²⁹ “L’ansia per la poesia pura, [...] la ricerca della stranezza e del mistero, [...] la valorizzazione del linguaggio non meramente come strumento ma anche come fonte di ispirazione artistica, l’ansia per la libertà totale [...]” (Aggor, 2009: 29).

³⁰ “Categorie monolitiche che impediscono la libertà” (Aggor, 2009: 48).

³¹ “Senza smettere di essere, nel senso più forte, teatro, ci appare, con non meno forza, poesia” (Bousoño, 1991: 266).

nell'intervista rilasciata a García Delgado, parlando degli elementi magici del suo teatro e del drammaturgo come mago, afferma che

todo teatro es mágico porque todo teatro es espejo. Ante el espejo hacemos gestos, somos otros y somos los mismos, nos caricaturizamos, nos burlamos de nosotros, nos llegamos a admirar. El espejo también es narciso, el espejo es el otro inalcanzable y el espejo es la magia³².

Il linguaggio diventa pertanto autonomo e, se non ha per fine la comunicazione, può fare a meno di preoccuparsi della sua chiarezza: si scrivono poesie incomprensibili, che andrebbero lette ad alta voce cercando di cogliere la melodia che le guida e non il significato delle parole che le compongono. C'è tuttavia una profonda differenza tra il nostro autore e alcuni suoi contemporanei: Nieva gioca con la lingua e con il carattere fonosimbolico delle parole, è vero, con il risultato di mettere sulla carta vocaboli nuovi, termini arcaici, accostamenti inauditi, etc., ma, anche quando raggiunge il *non-sense*, la sua intenzione non è ostacolare la comprensione del lettore; le finalità sono altre: ilarità, sorpresa. Non si spiegherebbe altrimenti il fenomeno del neologismo, creato a partire da parole o parti di parole esistenti: se davvero Nieva avesse cercato solo la musicalità avrebbe accostato fonemi, non morfemi. D'altro canto, non può piegarsi alla regola del dire chiaramente le cose se queste (passioni o emozioni) non sono affatto chiare.

In conclusione, il drammaturgo segue il principio estetico universale dell'oscurità del linguaggio, ma a modo suo, affidando alla lingua non solo il compito paradossale di trasmettere un significato e insieme celarlo ma anche quello di generare doppi sensi, di avere non uno ma più significati. Il risultato è l'assurdo, che a sua volta produce l'umorismo. Neppure la distruzione della logica fino all'assurdo è qualcosa di nuovo: Friedrich ricorda come Éluard, riecheggiando Rimbaud, esige dalla poesia proprio questo. Ed è naturale che un mondo assurdo e distorto, ridotto in frammenti, non può che far ridere: di qui si origina il tragicomico delle opere di Nieva. Uno dei mezzi di cui Nieva si serve per far ridere è l'introduzione di parole brutali o addirittura volgari che rompono in modo netto con tutto ciò che è usuale. Ancora una volta il procedimento non è nuovo: è noto anche in poesia, specialmente in chiusura dei componimenti poetici. Tornando a Nieva, l'uso di parole volgari si spiega ideologicamente con la sua predilezione per gli argomenti erotici. Laddove l'azione stenta a sfociare nell'erotismo, è il linguaggio che se ne fa carico, connotando eroticamente la passione e il desiderio.

La sua lingua non cerca l'isolamento, non è una lingua d'élite e se lo è, lo è in direzione contraria, nel senso che il *vulgus* non è escluso, ma anzi a tratti costituisce l'interlocutore prediletto da Nieva. Molti termini che egli usa sono infatti popolari, possono essere compresi perfettamente dai suoi conterranei, dalle donne anziane del posto, richiedono al lettore uno sforzo inusuale, ovvero quello di guardarsi dietro fino a recuperare la vecchia memoria popolare. Il borgo natale e il fatto di aver vissuto fino alla giovinezza in un paese stretto tra le montagne, microcosmo tipico della Spagna

³² "Tutto il teatro è magico, perché qualsiasi tipo di teatro è uno specchio. Davanti allo specchio facciamo gesti e caricature, siamo gli altri e noi stessi, ci prendiamo gioco di noi stessi, fino ad ammirarci. Lo specchio è anche narciso, lo specchio è l'irraggiungibile altro, lo specchio è la magia" (García Delgado, 1975: 4).

rurale degli anni '30, incidono nella maniera in cui l'autore maneggia la lingua. Lo stesso Nieva parla della sua amicizia d'infanzia con un chierichetto e un apprendista barbiere e ricorda l'attrazione e l'effetto che provocavano in lui le parolacce pronunciate da una vecchia fattorina. Da questo impatto, continua l'autore, deriverebbe il suo gusto nel manipolare espressive sonorità linguistiche e la scelta delle parole da usare in base alla loro alta sonorità³³.

Nieva riconosce in Giovanni Verga un illustre precursore di questo uso popolare della lingua:

Giovanni Verga es un prodigio, un prodigio, es vivir Sicilia desde dentro, porque se inventó un lenguaje, un italiano que era una especie de dialecto para que se entendiera, para que el italiano lo entendiera, pero acopló palabras que sólo se dicen en Sicilia. Es fantástico, fantástico³⁴.

Tuttavia, nemmeno nelle situazioni più estreme il linguaggio perde il suo carattere lirico; in sostanza, Nieva recupera la lingua popolare ma dandole dignità letteraria: il lirico e il popolare convivono, e proprio la loro contemporanea presenza è alla base dei numerosi cambi di registro che si producono nelle battute dei personaggi.

Cercando di rintracciare le origini di un simile amalgama, Nieva afferma:

Bueno, en primer lugar es el lenguaje que tenía mi abuela que era andalusa, era sevillana, muy graciosa, y hablaba un castellano muy bello pero se había criado en Sevilla y tenía una gracia enorme al hablar... y también claro los modismos de la Mancha, muy a menudo son cosas que la gente de la Mancha dice. Pero más que nada yo creo que es la lectura de Quevedo, sobre todo Quevedo... mira *El Buscón*. [...] Era juntar Quevedo, Góngora y el modo de hablar de mi abuela [...] y de la Ingracia, que era tremenda, porque no sabía que inventar para hacer algo hiriente y terrible. [...] Tenía una retórica y lo hacía como un pregón, maldiciendo³⁵.

Su queste basi poggia una complessa struttura architettonica, dettata da un'asaperata indagine del linguaggio e da una continua tensione verso la novità e l'invenzione.

³³ È quanto J. Monleón riporta, usando le stesse parole di Nieva, in *Cuatro autores críticos*, pag. 99: "La selección de mis amigos no deja de ser excelente: un monaguillo y un aprendiz de barbero. Recuerdo la atracción y el efecto que me producía una vieja recadera que se despachaba gritando los más tremendos tacos, ampulosas agresiones verbales que asustaban y regocijaban a los oyentes. Es probable que de ese impacto provenga mi gusto en manejar sonoridades lingüísticas".

³⁴ "Giovanni Verga è un prodigio, un prodigio, è vivere la Sicilia da dentro, poiché inventò un linguaggio, un italiano che era una specie di dialetto perché fosse compreso, perché gli italiani lo comprendessero, ma accostò parole che si dicono soltanto in Sicilia. È fantastico, fantastico."

³⁵ "Dunque, è prima di tutto il linguaggio che aveva mia nonna, che era andalusa, sivigliana, molto arguta e che parlava uno spagnolo molto bello: era cresciuta a Siviglia e possedeva un'enorme *verve* nel parlare... e poi chiaramente i modi di dire della Mancha, molto spesso sono cose che la gente della Mancha dice. Ma soprattutto credo che sia la lettura di Quevedo... *El Buscón*. [...] Era unire Quevedo, Góngora e il modo di parlare di mia nonna e dell'Ingracia (ndt: la vecchia fattorina) che era tremenda, perché non sapeva cosa inventare per fare qualcosa di pungente e terribile. [...] Possedeva una tale retorica e lo faceva come fosse una predica, maledicendo".

Yo he tenido algún fracaso porque, sobre todo en *Delirio del amor hostil*, he querido inventarme un lenguaje. Yo quise inventarme un lenguaje madrileño típico, es decir tópico, que no existía. [...] Fue un exceso de búsqueda; por querer investigar el lenguaje, he ido en ocasiones un poco lejos. [...] El lenguaje, finalmente, se ha acreditado como un trabajo de investigación sobre el habla popular, pero empleada como objeto, como un artefacto, como un objeto de arte, y está mezclada con ciertos cultismos también³⁶.

Per comprendere a fondo il linguaggio di Nieva non si può prescindere dalle teorie che egli enuncia nella *Breve Poética Teatral*, dove afferma che il linguaggio è scelta, selezione, creazione e la parola strumento di dominio, ma al tempo stesso di ribellione e liberazione. La parola si muove, è qualcosa che lo scrittore può forgiare a suo piacimento e che potrebbe anche sfuggirgli dalle mani.

Vede la luce un linguaggio completamente innovativo che sfrutta tutti i mezzi possibili per creare non solo parole ed espressioni ma soprattutto emozioni profonde. A tal fine, egli sviscera la lingua, ne muove i componenti, cambia le associazioni abituali. Procedimenti che si danno con frequenza nella *Trilogía* (ma non solo) sono la metafora simbolica e lo sviluppo indipendente di frase fatte³⁷.

La metafora simbolica si realizza quando, nella spiegazione di Bousoño, due termini A ed E non sono legati da una somiglianza oggettiva ma da un'emozione comune, frutto di associazioni non coscienti, con la conseguenza che si può sviluppare il piano evocato E senza necessità di sviluppare il piano reale A. Questo tipo di metafora funziona soltanto con i simboli poiché questi sono associazioni non coscienti.

A questo punto diventa opportuno spiegare cosa si intende per simbolismo (o irrazionalismo). Ecco la definizione di Bousoño:

Utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción³⁸.

Di conseguenza, la scelta delle parole da utilizzare è subordinata al carico di emozioni, non più al significato. Nieva è in questo senso un autore simbolista e ciò è evidente in vari procedimenti, dai neologismi agli appellativi insoliti, dai passaggi in cui c'è un'apparente rottura della logicità agli strani sintagmi usati come appellativi. Tutte queste tecniche si reggono sul gioco delle associazioni emotive: chi legge Nieva

³⁶ "In parte ho fallito perché, soprattutto in *Delirio del amor hostil*, ho voluto inventare un linguaggio. Ho voluto inventare un linguaggio madrileño tipico, ovvero topico, che non esisteva. [...] È stato un eccesso di ricerca; per voler investigare il linguaggio mi sono spinto, a volte, oltre. [...] Il linguaggio, insomma, si è accreditato come un lavoro di investigazione sulla lingua popolare, ma usata come oggetto, come un artefatto, come un oggetto d'arte e inoltre mescolata a cultismi".

³⁷ Tali procedimenti sono spiegati dettagliatamente nell'articolo di Carlos Bousoño già citato (Bousoño, 1991). In quella sede Bousoño applica le sue teorie riguardo la poesia contemporanea (postulate nella *Teoría de la expresión poética*) al Teatro Furioso di Francisco Nieva.

³⁸ "Uso di parole che ci emozionano, non o non solo in quanto portatrici di concetti, ma in quanto portatrici di associazioni irreflessive con altri concetti, che sono quelli che effettivamente implicano l'emozione." (Bousoño, 1977: 21).

deve rinunciare a trovare a tutti i costi un significato e abbandonarsi anzi alle emozioni che le parole suscitano, alle impressioni che causano i personaggi con il loro parlare.

Lo sviluppo indipendente di frasi fatte, proverbi o modi di dire si verifica quando l'autore, anziché riprodurre fedelmente un'espressione, ad un certo punto si interrompe e infila qualcosa di nuovo³⁹. È palese la volontà di rompere con la tradizione, il desiderio di cambiare il sapere storico di un popolo, di mostrare, metaforicamente, che ci sono altre possibilità oltre quelle già conosciute.

In Nieva la rottura avviene in diversi modi: in alcuni casi l'autore allude a proverbi ben noti, senza però citarli direttamente (come nel caso dell'allusione al proverbio *El hombre y el oso cuanto más feo más hermoso* nell'opera *El baile de los ardientes*⁴⁰), in altri inventa di sana pianta paremie nuove, ma, per dare l'impressione di autenticità, sfrutta artifici retorici tipici dei proverbi (come la rima e la struttura condizionale in *Si vas de jardines, no busques los fines* in *El baile de los ardientes* -Nieva, 1988: 223-); in altri casi ancora aggiunge al proverbio una parte che nell'originale non esiste, modificandone ad esempio la fine (*Quien fue a Sevilla, perdió su silla, duélale la rabadilla* in *Los españoles bajo tierra* - Nieva, 1988: 290-), in altri cambia una parte del proverbio adattandolo alla situazione in cui lo usa (in *Los españoles bajo tierra* anziché dire *Muera Marta pero harta* Nieva scrive *Muera Marta pero alta* -Nieva, 1988: 290- perché effettivamente Gargarito si muove in aria, e in *Salvator Rosa*, visto il riferimento a Salvator e alle due sorelle, sostituisce il detto *Dos que se acuestan en un colchón...* con *Tres que se acuestan...* -Nieva, 1988: 163-164-). Quest'ultimo proverbio inoltre non viene pronunciato per intero poiché Nieva conta sull'ampia diffusione del detto: è sufficiente lanciare l'incipit e il proverbio verrà senza difficoltà completato dal lettore/spettatore.

È curioso notare come nella versione più recente di queste opere (Nieva, 2007) i proverbi, alterati o meno, vengano mantenuti soltanto in *Los españoles bajo tierra*.

In altri casi ancora il detto non proviene dal linguaggio popolare, ma ha origine letteraria. Nieva attinge al linguaggio evangelico, riportando addirittura frasi pronunciate da Gesù, con evidente identificazione di Cristo con il protagonista della sua commedia (*Anda, vete y no peques más*, in *Salvator Rosa* -Nieva, 1988: 138-) o riecheggiando parole evangeliche in contesti esasperati.

Questi accorgimenti hanno come conseguenza un effetto di sorpresa, già sublimato in Spagna dalle avanguardie e dal Postismo. Il lettore si trova spiazzato davanti a situazioni che suppone continueranno e che invece si concludono bruscamente o che si aspetta di vedere sfociare in un certo modo e che invece gli si presentano in maniera opposta: è la tecnica della sorpresa che Angelica Becker espone nel suo articolo *Sorpresa en el teatro español: un nuevo autor antiguo*, notando come gli elementi irrazionali di cui Nieva si serve per causare questo effetto siano soltanto secondari (linguistici e situazionali) e non primari (la stessa situazione data) come invece nel teatro dell'assurdo.

³⁹ L'esatta definizione di Bousoño della rottura nel sistema formato da una frase fatta è la seguente: "se produce al quebrantar en algún punto, efectivamente, la fiel reproducción de un sintagma complejo, que nos llega, en principio, como bloque tópico, de antemano construido y dado. La frase hecha actúa entonces como una falsilla de la que, de pronto, se aparta el poeta, cobrando por ello la entera expresión otro sentido, colocado, además, éste, de súbito, fuera de la «lengua» y, por tanto, con posibilidades poéticas" (Bousoño, 1985: 547-548).

⁴⁰ Dice Rictuda: "Lo siento mucho por el oso que tiene bajo la escopeta un final horroroso" (Nieva, 1988: 248).

In tutti i casi si verificano quelle “rotture di sistema” di cui parlava Bousoño: rotture del sistema di ciò che è logico, convenzionale, abituale. Per sistema si intende una “norma di relazione tra due termini” che può avere origini diverse, ma talmente radicata nella coscienza umana da risultare spontanea, autoimposta (Bousoño, 1985: 493). In ogni sistema interagiscono due elementi, *A* e *a*, vincolati in maniera tale che l’uno presuppone l’altro, o meglio che quando si produce l’elemento *A* ci aspettiamo che compaia nel sistema il termine associato *a*. Se ciò non si verifica, ovvero se l’autore cambia *a* con *b*, dando origine all’accoppiamento *A-b*, il sistema (*A-a*) si rompe⁴¹.

In Nieva le rotture di sistema abbondano. Oltre alle già citate rotture nei sistemi formati da frasi fatte, troviamo rotture di un sistema di rappresentazioni, nel caso ad esempio delle enumerazioni a tre termini in cui l’ultimo non ha niente a che vedere con gli altri; rotture nel sistema dell’esperienza, quando Nieva contraddice la nostra conoscenza del mondo fino a mettere in discussione concetti che sembravano fino ad allora saldi nel nostro bagaglio culturale, come ad esempio il genere maschile del nome Cristo oppure la teoria cristiana del porgere l’altra guancia.

Ricorrono le rotture nel sistema logico, ovvero tutte le frasi apparentemente senza senso che spezzano la struttura logica del periodo. In questi casi, probabilmente, Nieva non aspira a raggiungere l’effetto poetico, ma più semplicemente l’assurdo. Egli non si preoccupa di cercare termini metaforici da contrapporre a quelli logici, in modo che l’associazione risulti poetica. Alcune battute pronunciate dai nostri personaggi sono paradossali, contraddittorie, e il loro eventuale significato metaforico sfugge al lettore.

Vi sono poi le numerosissime rotture nel sistema degli attributi riferiti ad un oggetto: l’aggettivazione insolita è una delle tecniche predilette da Nieva per creare ilarità nel lettore e per fare, a suo modo, poesia (ricordiamo che Bousoño segnala questo procedimento come creatore di poesia⁴², altro elemento a sostegno della teoria secondo cui il linguaggio di Nieva è poetico). L’aggettivazione insolita, insieme all’uso di verbi inaspettati, risponde all’aspirazione di creare un effetto di sorpresa: ecco allora che gli aggettivi si accostano alle parole senza alcuna logica e che i verbi reggono soggetti o complementi che di norma non accompagnano, con il solo scopo di emozionare e produrre straniamento in chi legge o ascolta.

Scrivono Friedrich a proposito della poesia che l’accostamento di un aggettivo insolito (“paradossale” per usare le sue parole) ad un nome che normalmente è seguito da altri aggettivi che lo connotano non ha lo scopo di precisare né di abbellire il sostantivo ma lo rende più lontano ed enigmatico (Friedrich, 2002: 218).

Tutte queste rotture sono in fondo rottura nel sistema di quanto psicologicamente atteso: in tutti i casi Nieva protende per una sospensione del sistema

⁴¹ Più dettagliatamente Bousoño scrive: 493-494: “El análisis descubre en tal sistema un par de elementos, *A* y *a*, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el término *A* o radical, aparece en tal sistema, normalmente, el término asociado *a*. Ahora bien: ocurre que el poeta pueda destrozarse súbitamente esa *esperada* relación *A-a*, si cambia a por *b*, de suerte que en vez del usual emparejamiento *A-a* surja un emparejamiento diverso *A-b*. Cuando tal cosa ocurre decimos que el sistema *A-a* se ha roto, que hay una *ruptura* en ese sistema. El desgarrón producido, si no conduce al chiste o al absurdo, conducirá, indefectiblemente, a la poesía” (Bousoño, 1985: 493-494). Nel caso di Nieva, il procedimento, pur avvalendosi del comico e dell’assurdo, genera poesia.

⁴² La poesia si origina, secondo Bousoño, “cuando una propiedad, generalmente reconocida como inherente al objeto, queda suplantada por otra, que bajo algún aspecto puede ser considerada como contraria a la primera” (Bousoño, 1985: 517).

e introduce, sebbene in forme diverse (aggettivo insolito, proverbio distorto, elemento alogico...), un termine inaspettato che disorienta il lettore rilassato che pensa di conoscere già la prosecuzione di quel che legge.

Oltre a quelle già analizzate, le metafore più abbondanti nella *Trilogía* sono i neologismi, i giochi di parole e i prestiti.

I neologismi non inventano mai veramente, e quindi sono di immediata comprensione: si tratta di termini inventati non con la pretesa di ostacolare la comprensione, quanto piuttosto con il fine di stupire. Tali neologismi si formano mediante l'aggiunta di prefissi o suffissi (per esempio: *en-medusada*, *put-elo*, *manceb-ón*, *basur-ancia*, *des-contener*, *des-alegrada*, *mal-guadar*) e molto spesso tramite l'accostamento di parole, ovvero per agglutinazione (per esempio: *putirriamplias*, *putiesparcidas*, *pedoguías*, *pedirroncando*, *barbanoche*, *comemuertos*, *malzurullo*, *puertomares*, *vistalegres*). Altre volte, Nieva parte da un termine esistente, codificato e lo presenta in una forma sconosciuta, operando una trasposizione di categoria grammaticale (è il caso di: *medallona*, *apanochados*, *tracador*, *vaporistas*, *apostolar*, *claustración* e *acartuchar*). Alcuni neologismi, infine, (tra cui *me abberincho*, *me enlujurio*) sono verbalizzazione di sostantivi.

Una nota a parte meritano due termini: *polludo* e *apanochados*, utilizzati nella *Trilogía* rispettivamente in *El baile de los ardientes* e *Los españoles bajo tierra*.

Nel caso di *polludo* il neologismo è dubbio: Barrajon lo segnala come tale (Nieva, 1988: 203), facendolo derivare da *pollo* e attribuendogli il significato di *respingón* ("all'insù"), ma il termine potrebbe usare una base già esistente, quella di *repolludo* ("tracagnotto") e magari identificarsi con un colloquialismo della zona e non con un neologismo.

Nel caso di *apanochados*, invece, la derivazione è ovvia: Nieva parte da *panocha*, per creare una parola che allude contemporaneamente alla forma e al colore degli stili della pannocchia, rifacendosi all'uso colloquiale dell'appellativo *panocho* per riferirsi a persone dai capelli rossi. I peli del pittor Rosengarten sono quindi arruffati e di colore rosso-biondo (non dimentichiamo che il pittore è tedesco).

I giochi di parole o *calembour* sono ottenuti mediante svariate tecniche. Di solito si gioca con la polisemia dei vocaboli, come nei seguenti casi:

- *pasar*, che significa sia "passare" che "trascorrere";
- *mala*, aggettivo che si può riferire sia al carattere di una persona e significare "cattiva", che alla sua salute, venendo a significare "malata" (in questo caso è l'inversione, nello specifico l'anticipazione dell'aggettivo, a fornirci la corretta interpretazione);
- *nada*, terza persona singolare del verbo *nadar*, ma anche pronome usato in funzione di sostantivo, con il significato di "nulla". Nella traduzione anziché rispettare il significato letterale -Masaniello sta delirando e quindi le sue parole sono in fondo prive di un significato logico- bisognerebbe conservare il gioco di parole, magari sostituendo la tecnica, cambiando ad esempio la polisemia in rima;
- *criado*, contemporaneamente participio passato del verbo *criar* e sostantivo con il significato di "servo". L'ostacolo nella traduzione in italiano potrebbe essere

aggirato compensando mediante l'introduzione del verbo "servirebbe", che crea a sua volta un gioco di parole con "servo" senza alterare il significato;

- *pintar* usato come verbo figurativo e di uso familiare con il significato di "entrarci" e nel suo significato comune di "dipingere", che potrebbero essere resi in italiano, ad esempio, rispettivamente con il verbo "entrarci" e con la perifrasi "entrare nei loro quadri".

Tuttavia si possono avere *calembour* anche grazie a poliptoti, figure etimologiche, concatenazioni, assonanze, chiasmi, antitesi, rime, anafore, allitterazioni, paronomasie.

Tutti i giochi di parole creano un effetto comico e ve ne sono alcuni in cui esso è affidato direttamente al significato delle parole pronunciate dai personaggi: mi riferisco, ad esempio, alla spiegazione della provenienza delle cattive idee dei barbieri, o alla necessità di Don Lucas di scrivere in grassetto il nome di una donna paffuta, o al re che riposa addormentato perché stanco di tanto riposare sveglio.

Rientrano infine nei giochi di parole anche i cosiddetti nomi parlanti, ovvero quei nomi che celano un qualche significato, alludendo di solito a un aspetto psicologico determinante del carattere del personaggio che lo porta.

Alcuni nomi sono ottenuti mediante crasi, accostando un aggettivo, qualificativo o possessivo, ad un sostantivo: è il caso degli appellativi Malagana, che richiama il carattere pigro del personaggio, Tudaño, che sottolinea la cattiveria del servo e Locosueño, che allude alla follia della ragazza.

Sempre mediante crasi, ma questa volta contraendo due nomi per formare un solo elemento, Nieva inventa l'appellativo Cabriconde, con chiara allusione al corno (caratteristica appendice ossea del capo di molti mammiferi, tra cui la capra) del conte.

Il resto dei nomi sfrutta la figura retorica dell'allusione, richiamando nella mente del lettore un altro termine: così, come nota Barraón, i nomi Rictuda, Gargolina e Orfila vengono formati a partire da "rictus", "gargola" e "Orfeo"; mentre il nome Cariciana richiama la parola *caricia* ("carezza"), Reconejos *conejo* ("coniglio"), Fray Mortela *muerte* e *mortadela* ("morte" e "mortadella"), Gargarito *gárgaras* ("gargarismi").

Il nome di significato più profondo è però quello di Cambicio, protagonista di *El baile de los ardientes* e *Los españoles bajo tierra*: Cambicio porta nel nome, fin dalla nascita, il suo destino di cambiamento.

Infine Nieva intercala nelle sue opere termini stranieri, chiede in prestito ad altre lingue, specialmente all'italiano. Un numero tanto consistente di prestiti dall'italiano trova una duplice spiegazione: si può infatti giustificare la presenza di parole italiane con il fatto che le tre opere sono ambientate in Italia e contestualmente giustificare il dominio della lingua italiana da parte di Nieva grazie alla sua permanenza nella nostra nazione. Solo qua e là l'ortografia tradisce l'autore (ad esempio, *tarantela*), ma non pregiudica certo la comprensione né tanto meno l'intenzionalità dell'uso di un vocabolo straniero.

Gli esempi di italianismi segnalati da Barraón sono *condotiero* e *bujarrón*. La prima parola deriva dall'italiano antico *condottiere*, e questo da *condotta*, truppa mercenaria. La seconda viene dall'italiano "buggerone" ("chi buggera") e questo dal tardo latino *būgerum*, variazione di *būlgarum* ("bulgaro"), poi "eretico" (perché i

bulgari avevano aderito all'eresia patarina), quindi "sodomita" (secondo l'uso di adoperare nomi di eretici come termini di insulto). Il verbo "buggerare" da cui deriva il sostantivo, nel significato popolare, di alto uso, vuol dire "ingannare", ma nel dizionario si legge anche la definizione, di uso più raro e volgare, di "compiere atti di sodomia". Nella traduzione, per rispettare la possibile doppia interpretazione del termine, sebbene qui sembri quasi scontato attribuirgli il significato di "omosessuale", sarebbe opportuno usare la parola "buggerone".

Si potrebbero rintracciare altre parole spagnole che, come quelle italiane, derivano dal latino e la lista si allungherebbe di molto, ma, data l'origine comune delle due lingue e la conseguente appartenenza al ceppo delle lingue romanze, mi pare superfluo evidenziare casi di questo genere.

Alcune parole (*vox populi* e *Dies Irae, Dies Irae*) sono invece citate direttamente in latino: la loro popolarità ne garantisce la comprensibilità.

Sempre al gruppo dei prestiti vanno ricondotti i termini *abur* e *chingar*, il primo voce dialettale basca per "arrivederci", che si potrebbe tradurre con un forestierismo con il fine di creare quella stessa rottura di registro che si produce nell'originale, e il secondo voce di origine gergale con il significato di "litigare" con etimologia influenzata da radici americane⁴³, forse dal quechua *činkána* (labirinto, dedalo di gallerie sotterranee, e per estensione luogo in cui è facile smarrirsi, taverna, sorta di bordello).

Una nota a parte meritano tutte quelle battute pronunciate direttamente in italiano, quasi sempre da Kean Rosengarten in *Los españoles bajo tierra*. È chiaro che qui la definizione di prestito (inteso come adozione di un elemento linguistico di una lingua diversa da quella in cui si sta scrivendo) non si addice più al fenomeno. Si tratta infatti dell'uso di un codice linguistico differente: il personaggio è un pittore tedesco che lavora in Italia e che quindi si esprime in italiano ma in quanto straniero compie numerosi errori, soprattutto di ortografia, tali da far risultare sgrammaticati i suoi interventi. Nella traduzione bisognerebbe ovviamente rispettare l'originale e conservare gli errori, magari facendo osservare, in nota, che il testo di partenza riportava le battute in italiano. Anche nel testo italiano, infatti, la presenza di errori si giustifica con il fatto che a commetterli sia un tedesco e quindi l'effetto risulta verosimile. L'italiano di Kean Rosengarten è simile al francese parlato nel primo capitolo di *Guerra e Pace*⁴⁴: come nella traduzione in francese dell'opera di Tolstoj il francese di quei personaggi è un francese chiaramente parlato da stranieri, così nella traduzione italiana della *Trilogia Italiana* l'italiano di Kean Rosengarten è, legittimamente, un italiano scorretto. Per il lettore italiano non è importante capire cosa Kean voglia dire, quanto che lo dica in italiano.

⁴³ Nel dizionario etimologico di Corominas si legge: "chingar: voz de origen jergal, cuyo significado primitivo parece haber sido *pelear, reprender*, de donde *fastidiar, estropear*, probablemente del gitano *čingarâr (pelear)*, de origen indico; pero no todas las palabras castellanas en ching- derivan de este verbo, pues en América se mezclaron con ellas algunos radicales aborígenos". Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.

Nell'uso volgare il significato è quello di "practicar el coito" (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, s.v. "chingar").

⁴⁴ Cito l'esempio di *Guerra e Pace* da Umberto Eco (*Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, pag. 169).

La lingua di Nieva è insomma poliglotta: dal colto al popolare, ma anche oltre lo spagnolo, fino ad includere vocaboli italiani, latini o di origine francese o americana. È un esempio di multiculturalità, di come al carattere finito di una lingua corrisponde il carattere infinito dei tanti patrimoni linguistici, dietro nel tempo o intorno nello spazio, da cui un autore audace, in grado di guardare oltre la linea dell'orizzonte, può attingere.

4. CONSIDERAZIONI FINALI

Sulla scia di Wilde e Keats e del loro esuberante amore per l'estetica della lingua (dominato dal principio "art's for art's sake"), Nieva svela un impulso incontrollabile a scrivere con arte e poesia anche laddove i passaggi non sono recitati ma puramente funzionali: perfino nelle didascalie, infatti, possiamo trovare chiari esempi delle precitate metabole. Il particolare uso della lingua e lo stile letterario delle indicazioni dimostrano che il fine pratico viene subordinato alla lingua, al punto che anche le parti non destinate alla recitazione non possono sfuggire al vortice da cui si lascia guidare Nieva mentre scrive.

Il peso dell'arte si insinua anche nella sintassi della *Trilogía*, che è veloce e caratterizzata da frasi di grande concentrazione espressiva che spesso parlano per immagini. Il fatto di usare le immagini anziché le parole trae origine probabilmente dalla vena pittorica del nostro autore, con la sua passione per le figure, con l'inclinazione a dare forma alla lingua (basti pensare che molti dei personaggi di Nieva hanno un volto, grazie agli schizzi che lui stesso ha tracciato).

In sintesi, quello di Nieva è un linguaggio libero: il linguaggio popolare che imparò da bambino a Valdapeñas, le parole inventate, le espressioni colloquiali, i modi di dire, i proverbi, le parole esistenti usate con un significato arbitrario, le costruzioni sintattiche inusuali creano una lingua fresca e spontanea, non convenzionale né tanto meno normativa, che rompe con la tradizione e produce un senso di straniamento, oltre a un effetto di sorpresa. È una lingua viva, in pieno sviluppo, con possibilità di crescita straordinarie e segni evidenti di salute linguistica, come la definisce González (1991: 51); una lingua che cerca e prende nutrimento dovunque (per strada, nella mitologia e nei testi classici, nel latino, nell'italiano...) e che tuttavia si sviluppa autonomamente, creando una personalità propria, la quale, per il suo carattere variegato e insolito, spicca nella storia della drammaturgia spagnola.

È una lingua che conosce un solo imperativo: leggere senza pretese né aspettative, fingerci pagine bianche ancora da scrivere. La nostra conoscenza del mondo e il nostro "sapere" per una volta possono attenderci fuori: del resto, se ci ostiniamo a trascinarli dentro, nella lettura, rischiamo di rimanere amaramente delusi; se invece ci spogliamo anche noi, come Cambicio, della camicia da notte e ci concediamo al vortice delle parole, il teatro di Nieva ci apparirà per quello che realmente è, frutto raro e prezioso di una creatività eccezionale.

Bibliografía:

- AGGOR, Komla (2009): *Francisco Nieva y el teatro posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- BARRAJÓN, Jesús María (1987): "La concepción teatral de Francisco Nieva" in *Primer Acto*, n. 219, pp. 71-73.
- BECKER, Angélica (1971): "Sorpresa en el teatro español: un nuevo autor antiguo", in *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 253-254, pp. 260-269.
- BOUSOÑO, Carlos (1970): *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 5ª ed.
- _____ (1977): *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos.
- _____ (1985): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 7ª ed.
- _____ (1991): "El teatro furioso de Francisco Nieva" in F. Nieva, *Teatro Completo*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 261-288.
- ECO, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- FRIEDERICH, Hugo (2002): *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti Elefanti.
- GARCÍA DELGADO, Fernando (1975): "Francisco Nieva, un dramaturgo español en silencio", in *Ínsula*, n. 343, p. 4.
- GONZÁLEZ, Antonio (1991): "Biografía y otras consideraciones" in F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas y Delirio del amor hostil*, Madrid, Cátedra, pp. 11-44.
- HERAS, Santiago de las (1973): "Francisco Nieva: Confesiones en voz alta", *Primer Acto*, n. 153, pag. 24.
- JUNG, Carl Gustav (1980): "Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre" in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Boringhieri, 1980.
- MONLEÓN, José (1976): *Cuatro autores críticos (José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva, Jesús Campos)*, Granada, Universidad de Granada.
- NIEVA, Francisco (1988): *Trilogía Italiana*, ed. J. M. Barraión, Madrid, Cátedra.
- _____ (1991): *Breve Poética Teatral*, in Id., *Malditas sean Coronada y sus hijas y Delirio del amor hostil*, ed. A. González, Madrid, Cátedra, pp. 93-117.
- _____ (2002): *Las cosas como fueron*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (2007): *Obra completa*, Madrid, ed. J. F. Peña, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (2009): *El Cíclope*, Madrid, El Teatro de Papel, 8, 2/2008.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1994): "El teatro muere con mucha rapidez (Conversación con Francisco Nieva)" in *Ínsula*, n. 566, pp. 18-20.