



DONATELLA SIVIERO

TRAVESTIMENTI DELL'IO NELLA PROSA D'INVENZIONE DI AREA IBERICA TRA OTTO E NOVECENTO

The paper offers some examples of strategies to author's travesty, in iberian prose of invention. This artifice that has contributed to the relentless process of twentieth-century literary experimentation.

È sempre solo una proiezione di se stessi
che l'autore mette in gioco nella scrittura,
e può essere la proiezione d'un fittizio, d'una maschera.
L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore,
e s'identifica con quella proiezione di se stesso
nel momento in cui scrive.

Italo Calvino

«L'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence»: quando la scrittura comincia, l'autore entra nella propria morte. Questa, com'è noto, è la formula con la quale nel 1968 Roland Barthes annunciava la scomparsa dell'autore. Una provocazione che faceva eco a quella lanciata qualche anno prima da Alain Robbe-Grillet, che nel 1957 aveva invece dichiarato il personaggio una «nozione scaduta»¹.

In realtà, né il personaggio è mai scaduto, né l'autore è mai morto²: contrariamente a quanto decretato dalla teoria della letteratura influenzata dallo strutturalismo, queste due entità non hanno mai smesso di essere operative e le loro voci hanno continuato e continuano a costruire delle architetture narrative e poetiche

¹ Il breve saggio di R. BARTHES intitolato appunto *La mort de l'auteur* del 1968 è raccolto in, *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1984 («Essais critiques», 4), pp. 61-67; il saggio di A. ROBBE-GRILLET del 1957, *Sur quelques notions périmées*, è raccolto in *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963 («Collection "Critique"»), pp. 25-44.

² «Il pensiero della morte dell'autore è in realtà un *wishful thinking*: è l'auspicio di questa morte, espresso nella formula anticipante di una ratifica. Per desiderare la morte di qualcuno occorre per prima cosa che questo qualcuno esista; secondo, che abbia un ruolo cospicuo, giacché non avrebbe senso sognare la morte di chi c'è ma non conta niente; terzo, che questo ruolo sia sentito come pericoloso, giacché nessuno sarebbe mai indotto a desiderare la morte di chi non lo danneggia» (C. BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 56).



delle quali formano parte integrate. È in particolare nel romanzo che l'autore, proprio nel corso di quel Novecento che lo voleva finito, ha dimostrato invece tutta la sua vitalità praticando spinte forme di sperimentalismo che spesso si sono materializzate in vigorose prove di trasformismo e travestimento della sua voce. Insomma, i tre principali artifici attraverso i quali si può realizzare il travestimento dell'autore letterario, e cioè l'uso di uno pseudonimo, l'adozione dell'identità di un personaggio del mondo finzionale che simula di essere persona e che funge da narratore omodiegetico, la creazione di eteronimi hanno contribuito non poco all'inarrestabile processo di sperimentalismo letterario novecentesco. Nelle pagine che seguono, circoscrivendo l'analisi alla prosa d'invenzione di ambito iberico, proverò a offrire alcuni esempi della messa in atto delle prime due strategie di travestimento; alla terza strategia farò solo un breve cenno perché maggiormente utilizzata in poesia³.

Va innanzitutto detto che nel romanzo del Novecento di area iberica queste due tipologie di travestimento della voce autoriale sono ben presenti e usate anzi con una maestria forse inaspettata, visto che il genere era stato potentemente in sofferenza. Il romanzo, infatti, aveva dovuto recuperare un'assenza durata praticamente per tutto il Settecento e faticosamente aveva ritrovato dimensione e dignità solo a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo. In particolare, a partire già dall'ultimo scorcio del Ottocento e poi per tutto il secolo successivo, si registra un proliferare di autobiografie simulate, autobiografie travestite da romanzo, libri di memorie di eteronimi che vanno a costituire un corpus di scritture pseudo-soggettiva niente affatto trascurabile. Ai narratori testimoni e cronisti del romanzo real-naturalista, quindi, che dalla loro eterodiegeticità pretendevano di garantire l'autenticità dei mondi che trascrivevano, sul finire del secolo XIX sempre più frequentemente si andarono affiancando dei narratori autodiegetici e autoreferenziali. Ovviamente, il

³ Tra le molte riflessioni sul rapporto tra poeta ed eteronimo, trovo particolarmente interessante quella di P. Lapuerta Amigo a proposito di Félix Grande creatore dell'eteronimo Horacio Martín: «el heterónimo tiene para un poeta una función semejante a la de los personajes para un novelista, esto es, se trata de un ser imaginario que habla o describe desde su propio punto de vista, pues tiene vida propia en el texto, y que sin embargo no compromete a su creador pues disfruta de la autonomía que le concede el tener otro nombre y otra personalidad que, por otra parte, puede ser un desdoblamiento de la propia personalidad del poeta o al menos un reflejo de ciertos aspectos de la misma.» [... per un poeta, l'eteronimo ha una funzione simile a quella che hanno i personaggi per un romanziere; si tratta, cioè, di un essere immaginario che parla o describe dal suo punto di vista perché ha una sua vita propria nel testo e che non è compromettente per il suo creatore dal momento che gode dell'autonomia concessagli dall'aver un altro nome e un'altra personalità che, tuttavia, può essere uno sdoppiamento della stessa personalità del poeta, o almeno un riflesso di alcuni aspetti di essa.] (P. LAPUERTA AMIGO, *La obra poética de Félix Grande*, Editorial Verbum, Madrid, 1994, p. 182. La traduzione di questa e di tutte le altre citazioni sono mie).



fatto che il romanzo parlasse in prima persona non era certo garanzia di attendibilità e veridicità, perché, inutile forse sottolinearlo, il narratore interno autodiegetico non è persona ma personaggio e dunque elemento integrante della finzionalità.

Si tratta, insomma, di opere che propongono delle particolari varianti di scritture del sé, scritture che esibiscono delle forti componenti soggettive ma che conservano strettissimi legami con la narrativa d'invenzione, visto che in realtà si basano su una soggettività simulata, quella di una voce autoriale che si traveste assumendo altre identità fittizie. Questo tipo di narrazioni si reggono sia sul patto autobiografico e che su quello narrativo: muovendosi parallelamente sia sul piano narrativo-finzionale che su quello autobiografico secondo modalità che rispondono a principi autoreferenziali o pseudo-autoreferenziali, esse si presentano come una forma peculiare di romanzo per il quale si potrebbe avanzare la definizione di 'romanzo simulatamente autobiografico'. Rimandando a un tempo sia a un modello di mondo reale che a un modello di mondo finzionale verosimile, i romanzi simulatamente autobiografici si configurano come delle 'quasi-autofinzioni' nelle quali parla un 'io' simulato e dove al travestimento della voce autoriale fa eco il travestimento della narrazione, che gravita nell'orbita del modello dell'autofinzione, imitandolo però in regime ludico o parodico.

Ma partiamo con l'analisi della prima delle forme di travestimento che abbiamo individuato, quello cioè operato mediante l'uso di uno pseudonimo, per la quale vorrei proporre un interessante esempio di ambito linguistico catalano. Premesso che le motivazioni che spingono un autore a celarsi dietro a un nome diverso da quello anagrafico possono essere le più svariate, va detto che il soggetto che sceglie di mostrarsi 'fingendo' di essere un altro ha sempre la consapevolezza che il legame tra lui e lo pseudonimo è un legame forte, un legame, potremmo dire, di sovrapposizione. Il caso che prendo qui in considerazione è quello della romanziera Caterina Albert (1869-1966), che cominciò la sua attività sul finire dell'Ottocento, che fu attiva fino agli anni cinquanta del secolo successivo e che firmò la sua opera con lo pseudonimo maschile di Víctor Català.

La scelta di salvaguardare la propria vita privata ricorrendo a un travestimento di genere non è certo nuova e nel caso che qui ci interessa facilmente comprensibile, visti i forti pregiudizi che nei confronti delle donne scrittrici circolavano ai tempi della Albert. Inutile, forse, ricordare che tali pregiudizi si basavano addirittura su dottrine pseudo-scientifiche quali la frenologia e la craniologia, che sostenevano



l'inferiorità intellettuale degli esseri umani di sesso femminile e quindi la loro particolare inadeguatezza in campi che necessitassero dell'uso dell'intelletto, come appunto quello delle lettere. In tal senso, un breve articolo di un'altra scrittrice spagnola di poco più anziana della Albert, Rosalía de Castro (1837-1885), intitolato *Las literatas. Carta a Eduarda* [Le letterate. Lettera a Eduarda]⁴ e uscito nel 1866 sull'«Almanaque de Galicia», ci può dare un'idea della situazione.

Nel breve testo, ricorrendo all'espedito del manoscritto ritrovato, Rosalía de Castro afferma che mentre passeggiava aveva rinvenuto una lettera indirizzata da una tale Nicanora a un'amica, Eduarda. Poiché, dice, questa lettera è «de mi gusto, no por mérito literario, sino por la intención con que ha sido escrita» [mi piace, non per qualità letteraria, ma per l'intenzione con la quale è stata scritta] ha deciso di pubblicarla, soprattutto in virtù dell'analogia che esiste tra il pensiero di Nicanora e il suo. Uno dei passaggi più significativi della falsa lettera è quello che riguarda la considerazione sociale di cui godevano all'epoca le letterate:

tú no sabes lo que es ser *escritora*. Serlo como *Jorge Sand* vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento!; por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti [...]. Las mujeres ponen en relieve hasta el más escondido de tus defectos y los hombres no cesan de decirte siempre que pueden que una mujer de talento es una verdadera calamidad⁵.

[tu non sai che cosa significa essere *scrittrice*. Esserlo come *Jorge Sand* significa qualcosa; altrimenti è un continuo tormento! Sei sempre additata per strada, e non certo in segno di apprezzamento, e dappertutto mormorano di te. Le donne mettono in evidenza persino il più minuscolo dei tuoi difetti e gli uomini continuano a ripeterti, ogni volta che possono, che una donna di talento è una vera calamità.]

Rosalía de Castro, dunque, aveva la piena consapevolezza del fatto che essere scrittrice in una società sessista significava esporsi al pubblico ludibrio e vivere angosce e patimenti. E quando Caterina Albert comincia la sua attività di letterata, la situazione non è molto diversa da quella dipinta da Rosalía de Castro. La Albert, inoltre, non solo è donna, ma è una scrittrice che produce letteratura in lingua catalana, quindi con un doppio problema.

⁴ Indico tra parentesi quadre e in tondo i titoli in italiano di opere che non sono state tradotte e quelli delle opere tradotte tra parentesi tonde e in corsivo.

⁵ R. DE CASTRO, *Las literatas. Carta a Eduarda* [1866], in *Obras completas*, I, a cura di M. Mayoral, Biblioteca Castro, Madrid, 1993, pp. 655-659, pp. 659 e 657-658.



All'inizio del Novecento, com'è noto, la situazione della letteratura di espressione catalana era piuttosto problematica. Dopo la splendida epoca medievale, infatti, le lettere catalane erano cadute praticamente in letargo per quattro secoli circa, praticamente dal Cinquecento fino all'Ottocento. La critica ha convenzionalmente individuato nel 1833 una data simbolica dell'inizio del processo di rinascita della letteratura catalana: si tratta dell'anno di pubblicazione (24 agosto) della *Oda a la pàtria* (*Ode alla patria*) di Bonaventura Carles Aribau, poesia-simbolo scritta in catalano che si struttura sull'idea dell'identificazione della lingua con la patria. Data simbolica che però coincide col fenomeno della riscoperta che questa parte di spagnoli fece dell'esistenza di una loro lingua diversa dal castigliano. Così, per tutto il diciannovesimo secolo l'uso sia popolare che colto della lingua catalana andò aumentando in maniera considerevole. Per molti catalanoparlanti, però, non si trattava solo della riscoperta di una lingua materna dimenticata dall'oblio dei secoli, giacché il catalano venne percepito come fattore differenziale di un'identità culturale diversa da quella castigliana.

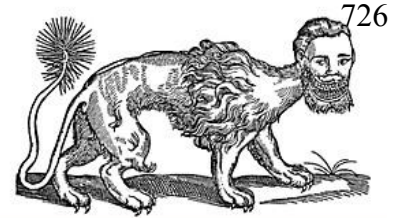
Una cultura che ha una sua lingua, ovviamente, non è tale se non produce letteratura ed è dunque a partire da quel momento che la letteratura catalana comincia a uscire, con sforzi, volontà e soprattutto coscienza, dallo stato comatoso in cui era caduta. Per un po' si scrisse quasi esclusivamente poesia, mentre la prosa, e in particolare il romanzo, ebbero una più lunga gestazione. Se è vero che nel 1862 era stato pubblicato quello che viene considerato il primo romanzo in catalano dell'epoca moderna, *La orfaneta de Menargues ó Catalunya agonisant* [L'orfanelle di Menargues o Catalogna agonizzante] di Antoni de Bofarull, una specie di ibrido tra romanzo storico e *feuilleton*, è vero anche che la produzione romanzesca catalana non raggiunge vera dignità letteraria né ha un valore commerciale fino all'apparizione del grande prosista Narcís Oller (1846-1939), la cui opera segna l'inizio del processo di rinascita del catalano anche come lingua del romanzo. Un genere che, ovviamente, non aveva in quel momento modelli diretti: perciò con Oller comincia, diciamo, la 're-invenzione' del linguaggio narrativo e romanzesco in catalano. Tutto questo in un clima niente affatto sereno, visto che se è vero che all'epoca tra le relazioni tra scrittori e intellettuali catalani e castigliani erano stabili e spesso fruttose, è vero anche che la comunità letteraria castigliana non accettava pacificamente la diversità linguistico-culturale catalana, tutt'altro. Si legga, per esempio, questo 'amichevole' suggerimento che Benito Pérez Galdós (1843-1920), uno dei maggiori scrittori



castigliani del secondo Ottocento, diede proprio a Oller dopo aver letto un suo romanzo: «Es un verdadero crimen que V. no haya escrito este libro en castellano, ó traducidolo, despues de haber rendido al exclusivismo local el tributo de la prioridad. [...] es tontísimo que V. escriba en Catalán. Ya se iran Vds. curando de la mania del catalanismo y de la *renaixensa*» [È un vero crimine che Lei non abbia scritto questo libro in castigliano, o almeno tradotto, dopo aver reso all'esclusivismo locale l'omaggio della priorità. (...) è molto stupido che Lei scriva in catalano. Prima o poi tutti voi guarirete dalla mania del catalanismo e della *renaixença*]⁶.

Il panorama letterario di Caterina Albert, dunque, come si può intuire dal brevissimo quadro che ho cercato di tratteggiare, era alquanto agitato. Pertanto la Albert, oltre al problema di essere una donna scrittrice in una società maschio-centrica, dovette far fronte anche al problema di una scelta linguistica che in parte veniva 'criminalizzata'. Se si considera poi che i romanzi albertini sono tutti lucidamente impietosi e demistificanti e raccontano storie violente, scabrose e che in tutta la sua opera sono costanti i riferimenti alla condizione femminile e alle discriminazioni sessuali di cui era oggetto, perciò non consone, secondo il pensiero dell'epoca, alla penna di una donna. La vita letteraria della Albert era iniziata nel 1898 con la vittoria in un certame letterario, i Jocs Florals di Olot, al quale aveva partecipato con *L'infanticida*, un monologo drammatico in versi. Il testo, che raccontava la storia di una ragazza-madre, Nela, costretta da suo padre a uccidere il bambino appena partorito, fu tuttavia giudicato non rappresentabile per motivi morali; quando poi si scoprì che l'autore era una donna, scoppiò un vero scandalo, tanto che la Albert rinunciò al premio. Da quel momento, per continuare nel suo lavoro di scrittrice ed evitare situazioni sgradevoli, la Albert si sarebbe occultata dietro uno pseudonimo maschile. Così, quando nel 1902 pubblicò una raccolta di racconti, *Drames rurals* [Drammi rurali], lo fece con lo pseudonimo di Víctor Català: nonostante le tematiche crude e brutali, il libro ebbe un notevole riscontro di critica e di pubblico, a riprova del fatto che la scrittura di un uomo era meno esposta a giudizi

⁶ L'«amichevole» suggerimento è in una lettera di Galdós a Oller dell'8 dicembre 1984 che si può leggere in W. H. SHOEMAKER, *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 30, 1963-1964, pp. 247-306, pp. 266-267.



morali⁷. Insomma, l'incidente di Olot non riuscì a scoraggiare la combattiva scrittrice.

Caterina Albert morì nel 1966 e quindi ebbe modo di vedere cambiare, almeno in parte, la situazione della donna nel mondo civile e in quello delle arti e delle lettere; troppo presto, però, per poter vedere fino a che punto questa situazione sarebbe cambiata nella società catalana. Nel 1979, infatti, un gruppo di scrittori catalani con un pseudonimo di donna, Ofèlia Dracs, vinse un concorso letterario per narrativa erotica con un brillante e sorprendente libro intitolato *Deu pometes té el pomer* [Dieci piccole mele sono sul melo], che fu poi pubblicato l'anno seguente. Altro dato importante è che i giurati del premio, tra i quali nomi del calibro del regista Luis G. Berlanga e degli scrittori Juan Marsé e Jaime Gil de Biedma, erano quasi tutti di madrelingua castigliana e tuttavia non ebbero alcuna esitazione nel concedere il premio a un libro scritto in catalano.

Ofèlia Dracs, dunque, appartiene alla famiglia degli pseudonimi multicefali, alcuni dei quali divenuti famosissimi come Luther Blissett, il noto collettivo *open source* e sovranazionale nato negli anni novanta del secolo scorso, o Ellery Queen, creato dai cugini Frederic Dannay e Manfred B. Lee. Ofèlia era stata 'partorita' alla fine degli anni settanta da cinque autori: Miquel Descolt, Carles Reig, Josep Albanell, Jaume Cabré e Joaquim Soler. Il cognome Dracs è l'acronimo formato appunto con le iniziali dei cognomi di ciascun membro del gruppo fondatore, a quali si andarono unendo altri scrittori e scrittrici, tra i quali Jaume Fuster e Maria Antònia Oliver. Come dicevo, nel 1979 Ofèlia Dracs presentò il suo *Deu pometes té el pomer* al premio di narrativa erotica «La sonrisa vertical» [Il sorriso verticale] della casa editrice Tusquets e vinse. La giuria del premio non sospettò neanche per un momento che si trattasse di un libro scritto a sedici mani (gli autori, infatti, erano otto). Ofèlia, che oggi ha smesso di scrivere, ha al suo attivo altre opere: i racconti di *Lovecraft lovecraft* (1981) e *Negra i consentida* [Giallo e consentito, 1983] e i romanzi *Essa efa* [Esse effe, 1985], *Boccatò di cardinali* (*Boccone di cardinale*, 1985), e *Misteri de reina* [Mistero di regina, 1994]. L'obiettivo del gruppo Ofèlia Dracs era quello di creare un romanzo di consumo e di genere che però rispondesse a criteri di alta qualità in un momento in cui, di nuovo, la letteratura catalana doveva ricominciare la

⁷ A. CHARLON, *Victor Català, femme de lettres sulfureuse, romanicière amateur ou écrivain tout court?*, in *Regards sur les Espagnoles créatrices. XVIII-XX siècle*, a cura di F. Étienne, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, pp. 149-164.



sua esistenza, questa volta dopo la violenta pausa forzata impostale dal franchismo. Ed è, credo, significativo che questo tentativo, per altro ben riuscito, sia stato fatto affidando la voce di tanti a quella di un'unica autrice, in un atto di rivendicazione insieme della figura femminile e della lingua catalana. Così, con un gesto di estrema audacia, Ofèlia Dracs irrompe nel mondo della narrativa con un libro di racconti erotici che vanno dalla pornografia all'erotismo intellettualizzato, dall'erotismo violento a quello giocoso: un segnale forte nella Spagna della transizione, anche alla luce del fatto che l'uguaglianza giuridica tra donna e uomo era stata sancita solo un anno prima, cioè nel 1978.

Passando ora al romanzo simulatamente autobiografico, per l'area linguistica castigliana uno dei veri maestri di questo genere è stato senza alcun dubbio il galiziano Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), creatore di un ingegnoso, raffinato e al tempo stesso ambiguo universo narrativo. Un universo nel quale molto spesso a parlare in prima persona sono dei soggetti narranti che, se sulle prime sembrerebbero voler comunicare al lettore che ciò che stanno per raccontare è frutto di esperienze realmente vissute, poi possono smentirsi in qualsiasi momento, evidenziando, e non senza tocchi ironici, che loro stessi sono personaggi generati dalla finzione e che quindi fanno parte di un puro gioco letterario. Per comprendere il *modus operandi* dei narratori torrentini, credo sia importante tenere conto di quello che Torrente Ballester pensava a proposito del mestiere dello scrittore e che ben è condensato in questa sua dichiarazione del 1984⁸:

El camino del hombre está sembrado de cadáveres de otros modos posibles de ser. Escribir es poder aprovechar esas otras posibilidades. Hay escritores, sin embargo, de estructura monolítica que están ellos en todos sus libros y por el contrario hay escritores que pueden, en sus escritos, proyectar personalidades distintas y tienen la capacidad de vivirlas hablando siempre en metáfora.

[Il cammino dell'uomo è disseminato di cadaveri di altri modi possibili di essere. Scrivere è poter approfittare di queste altre possibilità. Tuttavia, ci sono scrittori di struttura monolitica che stanno per intero nei loro libri, e ci sono al contrario scrittori che possono, nei loro scritti, proiettare personalità diverse e che hanno la capacità di viverle parlando sempre per metafora.]

Torrente Ballester, senza alcun dubbio, appartenne alla seconda delle due sue categorie, quella cioè degli scrittori non solo in grado di proiettare nei loro scritti

⁸ J. GOÑI, *Gonzalo Torrente Ballester, un hombre tranquilo*, «Ínsula», 452-453, 1984, p. 11.



«personalità diverse», ma che «hanno la capacità di viverle». Sicché, il singolarissimo universo narrativo torrentino è popolato da molteplici proiezioni di personalità ed è narrato da una pluralità di voci, in un gioco che rispetta in pieno l'idea della letteratura come esercizio ludico dell'intelligenza. La narrativa di Torrente Ballester, quindi, grazie al complesso intreccio di piani reali e fantastici, ai giochi con false attribuzioni e scritti apocriefi, al frequente uso di sdoppiamenti di voci in prima persona e all'elaborazione di discorsi metaromanzeschi, si configura come un mondo finzionale ricco di interessantissime sfide per il lettore.

Inutile dire che affinché i meccanismi della finzionalità narrativa, ovviamente di qualsiasi narrativa e non soltanto di quella torrentina, comincino a funzionare, il gioco necessita della totale collaborazione del lettore. Nel nostro caso, le strategie narrative usate da Torrente Ballester nei romanzi in prima persona, romanzi che si presentano al lettore come simulate scritture autobiografiche, fanno sì che le istanze narrative nel polo di emissione del messaggio si moltiplichino in maniera molto particolare. Mi spiego: l'autore Torrente Ballester, colui cioè che nel mondo reale scrive i testi e il cui nome compare in copertina, nei suoi mondi finzionali simulatamente autobiografici esce completamente di scena, o meglio entra in scena travestito da personaggio-narratore, un personaggio-narratore che invia al lettore segnali e messaggi ambigui, che di volta in volta complica il racconto con repentini cambiamenti di punto di vista e diversificazioni della sua stessa stessa voce.

L'ambiguità in molti casi comincia a palesarsi fin dalle soglie dei romanzi di Torrente Ballester, e soprattutto nei prologhi che, piuttosto che fungere da introduzione al sistema finzionale, spesso fanno già parte di esso⁹. Il lettore, dunque, si imbatte in un singolare congegno narrativo, visto che in molti casi gli elementi peritestuali dei romanzi torrentini gli vengono proposti già in una prospettiva problematicizzata. Se, infatti, il peritesto prologale serve di norma, come dice Gérard Genette, a comunicare un'intenzione o un'interpretazione autoriale o editoriale¹⁰, in Torrente Ballester non di rado esso non assolve a questa principale funzione perché è luogo dove già prende avvio il processo di finzializzazione: insomma, sovente i prologhi torrentini sono, in tutto e per tutto, il primo pezzo dell'ingranaggio narrativo. Inoltre, anche quando Torrente Ballester usa il peritesto in maniera più, per così dire,

⁹ Condivido pienamente quanto sostiene A. J. GIL GONZÁLEZ, *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 270.

¹⁰ G. GENETTE, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987 («Collection Poétique»), p. 15.



tradizionale, esso non è mai solo ed esclusivamente lo spazio testuale dove la voce autoriale colloca delle informazioni utili all'interpretazione del testo che segue, bensì luogo dove vengono disseminati alcuni elementi già finzionali.

Analizziamo, ad esempio, il caso de *La isla de los Jacintos Cortados* [L'isola dei giacinti recisi], romanzo uscito nel 1980, terzo e ultimo della cosiddetta 'trilogia fantastica' di Torrente Ballester della quale fanno parte i precedenti *La saga/fuga de J.B.* [La saga/fuga di J.B., 1972] e *Fragmentos de Apocalipsis* [Frammenti di Apocalisse, 1977]. Come praticamente per tutti i romanzi torrentini, anche nel caso de *La isla de los Jacintos Cortados* è molto difficile riassumerne la storia. Come ho già detto, infatti, l'universo romanzesco di Torrente Ballester nel suo complesso si basa su un tessuto di pluralità di piani narrativi e meccanismi metafinzionali che si intrecciano e sovrappongono, creando dei veri e propri labirinti dell'affabulazione. Anche *La isla de los Jacintos Cortados*, dunque, non fa eccezione ed esibisce una struttura ad incastro: la narrazione prende forma davanti agli occhi del lettore come un testo raccontato e contemporaneamente elaborato dal soggetto che lo va producendo; in questo 'mondo in costruzione' vanno poi intersecandosi altre narrazioni parallele e speculari.

Il romanzo ha un sottotitolo rematico: *Carta de amor con interpolaciones mágicas* [Lettera d'amore con interpolazioni magiche]. Come segnala ancora Genette, «le sous-titre sert fréquemment, aujourd'hui, à indiquer plus littéralement le thème évoqué symboliquement ou cryptiquement par le titre»¹¹; nel nostro caso, la narrazione rispetta l'indicazione di genere contenuta nel sottotitolo e così, a mano a mano che procede, la narrazione va assumendo la forma di un'epistola d'amore che un *yo* dirige a un *tú*. Il lettore, che ha già attraversato il primo vestibolo ed ha dunque avviato il processo di sospensione dell'incredulità, è portato a recepire il testo come uno scritto intimo, visto che si trova davanti una lunghissima lettera che un vecchio professore galiziano che insegna letteratura in un'università americana (e tra l'altro in questi elementi ci sono coincidenze circostanziali tra il narratore e l'autore, ma si tratta di un ammiccamento al lettore) scrive alla giovane studentessa Ariadna, della quale è innamorato e che vorrebbe sedurre. Nella macrostruttura della lettera, il professore racconta la storia della presunta relazione amorosa tra Ariadna e un altro professore, Claire, che ha scritto un libro nel quale dimostra che Napoleone non è mai esistito. Il professore racconta inoltre i fatti che vengono raccontati in quest'ultimo

¹¹ Ivi, p. 81.



libro, eventi verificatisi in un'isola del Mediterraneo, la Gorgona, chiamata anche «isla de los jacintos cortados»¹² proprio come l'isoletta dove si trova il professore.

In questo romanzo è di sommo interesse la combinazione di prospettive narranti, perché tutto il racconto si regge su un continuo gioco di contrasti tra una prospettiva tradizionale onnisciente, tipica del romanzo storico o del romanzo epistolare, e una prospettiva soggettiva, limitata e a tratti autoparodica, che è invece propria della scrittura avanguardista, sperimentale e metafinzionale¹³. La metafinzionalità di *La isla* è una delle sue più evidenti caratteristiche¹⁴.

A ben guardare, la dimensione del racconto è più quella di un diario che di una lettera e la posizione del lettore rispetto al romanzo sembra quasi quella di un intruso, di un «advenedizo que accede a unas páginas que no han sido escritas para llegar al dominio público»¹⁵. Ovviamente si tratta di un effetto della dinamica della sospensione dell'incredulità, sospensione che, come vedremo subito, l'autore chiede espressamente al lettore nel testo prologale: il lettore, dunque, è perfettamente conscio della, diciamo, falsità della storia, sa che si tratta di un prodotto finzionale così come sa che è chiamato a cooperare affinché il racconto possa simulare di essere un frammento di realtà.

Le soglie de *La isla de los Jacintos Cortados*¹⁶ contengono innanzitutto una dedica, «A Fernanda, Francisca, Álvaro, Jaime, Juan Pablo, Luis Felipe y José Miguel: no tengo que explicarles el porqué», [A Fernanda, Francisca, Álvaro, Jaime, Juan Pablo, Luis Felipe y José Miguel: non devo spiegare perché], alla quale segue un *Prólogo* (pp. 9-17), che benché non sia firmato è evidentemente autoriale. La voce che parla, infatti, visto che non dà indicazioni diverse, può essere identificata come

¹² Secondo questa storia, Napoleone era stato inventato da Nelson, Chateaubriand e Metternich. In un non precisato giorno del secolo XIX i tre, riuniti sull'isola mediterranea chiamata La Gorgona, avrebbero inventato il personaggio per dare un capo alla Francia del post-Direttorio.

¹³ G. J. PÉREZ sottolinea proprio questo aspetto, e cioè la contemporanea presenza in questo romanzo punto di vista onnisciente del romanzo convenzionale, storico, compreso il prototipo epistolare, e la prospettiva limitata, autocoscienza e autoparodica, dello scrittore avanguardista, sperimentale e metafinzionale: cfr. G. J. PÉREZ, *Metaficción en «Fragmentos de Apocalipsis» y «La isla de los jacintos cortados»*, in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 22-27 agosto 1983, II, a cura di A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff, G. W. Ribbans, Istmo Madrid, 1986, pp. 427-436, pp. 435-436.

¹⁴ Come osserva S. RUIZ BAÑOS, si tratta di una metafinzione narrativizzata della ricezione dell'opera piuttosto che sulla creazione letteraria; cfr. *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Univerdiad de Murcia, Murcia, 1992, p. 131).

¹⁵ Á. LOUREIRO, *Mentira y seducción: la trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Castalia, Madrid, 1990, p. 245.

¹⁶ Per le citazioni del romanzo uso la prima edizione: Gonzalo Torrente Ballester, *La isla de los jacintos cortados*, Destino, Barcelona, 1980. Indico nel testo, tra parentesi tonde, il numero della pagina.



appartenente all'autore il cui nome appare in copertina, ovviamente Gonzalo Torrente Ballester. Il breve testo segue abbastanza fedelmente il modello retorico tradizionale di prefazione autoriale autentica, visto che in esso, pur non rivelandosi particolari circa i meccanismi narrativi che governano il romanzo, vengono però fornite alcune indicazioni circa il processo di composizione e di come all'autore sia venuta l'idea di scrivere quella storia. In linea di principio, in una prefazione autoriale autentica l'autore tende a spiegare anche il perché bisogna leggere quell'opera, e soprattutto dà istruzioni sul come leggerla, ricorrendo ad appropriati meccanismi persuasivi che attivino la *captatio benevolentiae* del lettore-destinatario. Questi, dunque, coglie dalla prefazione autoriale autentica indicazioni circa il genere di appartenenza dell'opera e il tipo di comunicazione che avrà luogo. Nel nostro caso, la voce del prefatore mette in chiaro innanzitutto che l'opera che segue è un romanzo («esta *novela* mía de los Jacintos Cortados», questo mio romanzo dei giacinti recisi, dice) specificando che si tratta di una creazione che risponde alla necessità di fare una letteratura «casi volátil, poco más allá del juego, un poco mas acá del mero regocijo» [quasi volatile, un po' più in là del gioco, un po' più in qua del puro divertimento] (p. 11). Nelle successive tre pagine, poi, il prefatore parla ironicamente della sua sfortunata relazione con la parola *abarloado*¹⁷, ormeggiato, che avrebbe voluto utilizzare nel romanzo ma che alla fine non è riuscito a impiegare mai, del fatto che il romanzo finisca «a falta de una última frase» [senza un'ultima frase] e disquisisce, ancora ironicamente, circa la ricerca di questa frase finale per arrivare alla seguente conclusione:

Prácticamente toda narración puede ser infinita, igual que amorfa, como la vida. Darle un final, darle una forma, es la prueba más clara de su irrealidad. Por tanto, ¿para qué enredarnos más en elucubraciones? Como irreal te la ofrezco, que es a lo que intentaba llegar. Y tú verás. (p. 17)

[Praticamente qualsiasi narrazione può essere infinita, o anche amorfa, come la vita. Darle un finale, darle una forma, è la prova più chiara della sua irrealità. Perciò, perché aggrovigliarsi ancora in elucubrazioni? Te la offro come irreal, che è proprio dove volevo arrivare. Sta a te giudicare.]

¹⁷ Concordo con A. J. GIL GONZÁLEZ che nel suo studio *Relatos de poética. Para una poética del relato en Gonzalo Torrente Ballester*, Universidad de Santiago, Santiago, 2003, sostiene che con questa digressione sul verbo *abarloado* Torrente Ballester volle evidenziare la presenza nel suo romanzo di una riflessione su linguaggio, metafora, intertestualità e carattere aperto e indeterminato del genere letterario (p. 148).



Nella prefazione, dunque, la voce autoriale afferma che il testo che il lettore ha tra le mani è finzionale e, di conseguenza, gli propone un patto romanzesco, utilizzando l'arma dell'ironia per cercare non semplicemente la benevolenza del destinatario, ma per chiedergli una totale complicità, cosa non nuova per gli scritti prefativi torrentini¹⁸. Qui, dunque, il grado di ambiguità è nullo, visto che il prefatore mette in chiaro che sta offrendo al lettore un racconto finzionale al quale non viene assegnata alcuna pretesa di veridicità; non affermando l'identità tra lui e la voce narrante che parla nel testo, l'autore-prefatore non chiede una decodificazione realista. Ciò non toglie che il patto che si propone al lettore presuppone che questi, pur essendo cosciente della finzionalità della storia, deve comunque concedere la sua fiducia al narratore in base a quel principio che lo stesso Torrente definì 'di credibilità' e che risponde all'esigenza che «experimenta el lector de “tener por verdadero” lo que se narra o describe en tanto dura la lectura» [l'esigenza che avverte il lettore di 'ritenere vero' ciò che si narra o che si descrive mentre dura la lettura]¹⁹.

Del peritesto de *La isla* fanno parte anche quattro citazioni poste in epigrafe, per ciascuna delle quali vengono indicate solo le iniziali dei nomi dei rispettivi autori. Pertanto, al lettore si chiede innanzitutto di riconoscere le identità celate dalle sigle.

Non posso soffermarmi sulla complessità che regge il sistema di rimandi che si mette in moto grazie a queste epigrafi, che sono nell'ordine dei versi di Alberto Caeiro, un verso del componimento «Mientras dura la representación» [Finché dura la rappresentazione] del volume *Descrédito del héroe* [Discredito dell'eroe] del 1977 di José Manuel Caballero Bonald, una frase di Heinrich Heine dai *Reisebilder. Erster Teil* (*Impressioni di viaggio*, 1826) e una frase di una lettera di James Joyce a Marthe Fleischmann del 1918. A mio avviso, una volta identificati questi autori, il lettore è messo nella condizione di cogliere nella presenza di uno di loro un primo indizio circa il gioco di simulazione che si metterà in atto nel romanzo: il nome di Alberto Caeiro, che è uno degli eteronimi di Fernando Pessoa, è forse lì sulla soglia per

¹⁸ Il gioco di Torrente con i suoi personaggi e con il lettore, quindi, non è una burla, ma la richiesta di una complicità e un invito a partecipare al gioco stesso: cfr., a questo proposito, B. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, *Sobre la condición de escritor y/o simulador*, in «La Tabla redonda: anuario de estudios Torrentinos», 4, 2006, pp. 51-72. Dal canto suo, A. J. GIL GONZÁLEZ, *Relatos de poética* cit., segnala che l'affidabilità dei prologhi de Torrente Ballester è molto relativa poiché più che presentare il romanzo sembrano farne parte integrante (pp. 148-149).

¹⁹ L'affermazione di Gonzalo Torrente Ballester è nel suo *El Quijote como juego*, Destino, Barcelona, 1984, p. 46. Benché apparentemente si tratti di un prologo autoriale tradizionale, il testo torrentino finisce col diventare un altro capitolo dell'opera, di massima importanza per la creazione e l'andamento generale del romanzo. Su questo, cfr. ancora A. J. GIL GONZÁLEZ, *Relatos de poética* cit., p. 230.



suggerire che uno dei temi del romanzo, tra l'altro tema torrentino per eccellenza, è quello dell'uomo come simulatore. Il lettore avrà infatti modo di verificare che ne *La isla* il rapporto tra Torrente e il narratore interno si basa su una doppia simulazione, visto che il professore-narratore-scrittore non è certo un eteronimo di Torrente, eppure l'autore sembra voler simulare che lo sia.

Per concludere questo rapido e breve itinerario, come dicevo in apertura, vorrei fare solo un cenno alla terza strategia del travestimento dell'io, e cioè l'uso di un eteronimo. L'eteronimia in realtà va considerata un travestimento per molti aspetti parziale: l'eteronimo, infatti, può definirsi una personalità completa, un vero e proprio altro da sé che vive autonomamente rispetto all'autore, che ha biografia e fisionomia proprie, una propria cifra stilistica e una sua voce, insomma quasi un altro sé diverso ma parallelo. Creare un eteronimo equivale ad un vero e proprio processo di filiazione. L'eteronimo è figura completa, a tutto tondo, per molti versi autonoma e responsabile. Il legame con il suo creatore perdura, evidentemente, ma è più labile, meno impegnativo. Com'è noto, il più geniale creatore di eteronimi del Novecento è stato il lisbonese Fernando Pessoa (1888-1935), che partendo dall'accezione che il termine eteronimo ha in linguistica, denominò così i vari altri da sé che firmarono la sua opera. L'eteronimia di Pessoa, però, non è semplicemente il «camerino di teatro in cui l'attore-Pessoa si nasconde per assumere i suoi travestimenti letterario-stilistici», quanto piuttosto una sorta di «zona franca», una «linea magica varcando la quale Pessoa diventò "altro da sé" senza cessare di essere se stesso»²⁰: diventò così Álvaro de Campos, ingegnere navale disoccupato, dandy sprezzante e raffinato e poeta; e Ricardo Reis, medico latinista e monarchico; e Alberto Caeiro, poeta-filosofo che di mestiere era contadino; e Bernardo Soares, impiegato, e molti altri ancora. Ma non smise di essere anche e sempre Fernando Pessoa. Insomma, fu «una sola moltitudine»²¹, un io molteplice che trovò in ciascuno dei suoi eteronimi modulazioni di voce specifiche e singolari²².

²⁰ A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente. Scritti su Ferdinando Pessoa*, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 7.

²¹ *Una sola moltitudine* è l'ossimorico titolo dei due volumi antologici di Pessoa pubblicati da Adelphi negli anni ottanta, a cura di A. Tabucchi e M. J. de Lacastre.

²² Un caso per certi versi simile a quello di Pessoa fu, in ambito linguistico castigliano, quello di Antonio Machado (1875-1939), che però creò i suoi vari Abel Martín, Juan de Mairena, Jorge Meneses non esattamente come eteronimi bensì per attribuire loro una serie di scritti apocrifi.