

# Sconfinamenti tra generi nella narrativa spagnola tra Otto e Novecento: alcuni esempi

Donatella Siviero

Università di Messina, Dipartimento di lingue, letterature e culture straniere

---

## Abstract

La prefazione è un elemento paratestuale ricco di contraddizioni, paradossi e tranelli per il lettore. Un caso interessante è quello delle prefazioni che fanno parte integrante del gioco finzionale, come quelle anteposte alle false scritture autobiografiche, molto praticate nella Spagna tra Otto e Novecento. Qui l'autore lancia la sua sfida al lettore fingendo un'identità altra o mascherandosi e mettendo in pratica degli sconfinamenti tra generi. L'articolo propone l'analisi delle prefazioni autoriali e/o fittiziamente autoriali presenti in quattro opere narrative scritte tra la seconda metà dell'Ottocento e il Novecento (*Mariquita y Antonio* e *Pepita Jiménez* di Juan Valera, *Josep Torres Campalans* di Max Aub e *Quizá nos lleve el viento al infinito* di Gonzalo Torrente Ballester), che si rivelano delle ingegnose, ambigue e complesse trappole argomentative.

---

## Parole chiave

Prefazione autoriale, paratestualità, narrativa spagnola tra Ottocento e Novecento

---

## Contatti

dsiviero@unime.it

---

1. Nella narrativa d'immaginazione di area iberica tra fine Ottocento e per buona parte del Novecento si annovera un non trascurabile numero di romanzi che fingono di non essere tali, ossia di storie che simulano una definzionalizzazione attraverso una falsa verosimilizzazione. In particolare, a partire dalla seconda metà del secolo XIX, e fino almeno agli anni cinquanta del XX, il panorama letterario spagnolo ha visto crescere in modo esponenziale i finti diari, le pseudomemorie, le false autobiografie, i carteggi fittizi, insomma scritture romanzesche contraffatte che usano una simulata soggettività come forma di autenticazione del racconto e che, apparentemente, sembrano voler proporre al lettore la sottoscrizione di un patto autobiografico. Una modalità narrativa che aveva avuto, nella prima modernità ispanica, un antenato illustre nel *Lazarillo de Tormes* (1554), un romanzo che non era riconoscibile immediatamente come 'fittizio' perché, come dice Francisco Rico, «simulazione ingannevole di un testo reale». Com'è noto, il testo del *Lazarillo* finge di essere «la vera lettera di Lázaro in carne ed ossa»<sup>1</sup> e la finzione è ben sostenuta da un paratesto in cui nessun elemento tradisce la presupposizione di veridicità.

<sup>1</sup> Francisco Rico, *Il romanzo picaresco*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, 3 voll., vol. I, *Dalle origini al «Don Quijote»*, a cura di Gian Mario Anselmi, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 330-345, p. 333. Rico sottolinea anche che «il romanziere non avrebbe mai tollerato che il suo nome apparisse sul frontespizio, non tanto per mantenere l'anonimato, quanto per fare in modo che nulla vietasse di pensare che il testo fosse stato effettivamente redatto da Lázaro» (*ibidem*).

Questo primo, eclatante caso di, per così dire, ‘frode’ letteraria di età moderna, che sappiamo essere il riconosciuto modello del genere delle pseudo-autobiografie picaresche, aveva dunque nell’estrema essenzialità di un paratesto ridotto veramente al minimo e soprattutto nell’assenza del nome dell’autore dal frontespizio i suoi maggiori espedienti di verosimilizzazione. Un paratesto essenziale e l’anonimato non erano però, com’è facile immaginare, strategie facilmente riutilizzabili; difatti, praticamente non se ne servirono i romanzieri che contribuirono con le loro opere alla codificazione del genere picaresco, a cominciare dai due maggiori Mateo Alemán e Francisco de Quevedo. Così, vista l’oggettiva impossibilità di ricalcare fedelemente il modello, nel romanzo picaresco l’apparato paratestuale c’è ed è il luogo dove si innescano i più svariati meccanismi di falsa autenticazione. Perciò, con José María Pozuelo Yvancos, si può affermare che

En el origen mismo de la novela moderna, que situaríamos en el proyecto picaresco que inaugura *Lázaro de Tormes*, hay una voluntaria y explícita afirmación de frontera en favor precisamente de lo que no es, pues la picaresca, desde esta primera aparición, es una novela que se propone como autobiografía.<sup>2</sup>

A distanza di più di due secoli dalla fioritura del genere picaresco, dunque, le scritture pseudo-soggettive tornarono in Spagna prepotentemente alla ribalta. Ai narratori testimoni e cronisti del romanzo real-naturalista, che dalla loro eterodiegeticità pretendevano di garantire l’autenticità dei mondi che trascrivevano, dalla seconda metà dell’Ottocento sempre più spesso si andarono affiancando dei narratori autodiegetici e autoreferenziali. Tuttavia, il fatto che il romanzo parlasse in prima persona non era di per sé, ovviamente, garanzia di attendibilità, anche perché il caso più ricorrente era che il narratore interno autodiegetico fosse non persona ma personaggio e dunque uno degli elementi integranti della finzionalità. Da qui la necessità di innescare i meccanismi di definizionalizzazione in grado di operare la soggettivizzazione della realtà finzionale. Queste opere configurano a mio avviso un corpus per il quale mi permetto di avanzare la definizione generica di ‘romanzo simulatamente definizionalizzato’ e che, pur risultando non esattamente omogeneo al suo interno, esibisce almeno due significative costanti. Innanzitutto la fabula, in questi romanzi, viene sempre tessuta con modi e forme sia di scrittura d’immaginazione che di scrittura (simulatamente) confessionale e soggettiva, in un continuo sconfinamento di generi; in secondo luogo, frequentissimo è l’uso di una prefazione autoriale ingannevole. Proprio quest’ultimo elemento del peritesto, che già per sua stessa natura può rivelarsi ricco di contraddizioni, paradossi e tranelli per il lettore, nel romanzo simulatamente definizionalizzato diventa luogo in cui si avvia il travestimento dell’autore e del genere letterario del testo: è qui che l’autore, come dirò subito, innesca i meccanismi della finzionalità dissimulata.

Inutile forse sottolineare che la prefazione è, per usare una definizione cara a Jorge Luis Borges, il «vestibolo» del testo, il confine cioè che separa il mondo del lettore da quello contenuto nell’opera ma dove al tempo stesso, anche fisicamente, autore e lettore si incontrano per la prima volta. È qui, su questa, secondo l’ormai classica terminologia

---

<sup>2</sup> José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica («Letras de humanidad»), 2006, p. 18 («All’origine stessa del romanzo moderno, che potremmo individuare nel progetto picaresco inaugurato da *Lázaro de Tormes*, c’è una volontaria ed esplicita affermazione di frontiera a sostegno precisamente di ciò che non è, visto che il romanzo picaresco, fin dalla sua prima apparizione, è un romanzo che si propone come autobiografia»).

genettiana, soglia del testo che viene stipulato il contratto di lettura tra autore e pubblico. Nel caso del romanzo simulatamente definizionalizzato, molto spesso la prefazione autoriale si configura come ingresso di un mondo finzionale di cui però essa stessa fa già parte: in questo tipo di prefazione, lo vedremo, l'autore mente sulla natura della sua opera e sulle sue responsabilità come creatore, oppure si camuffa, o assume false identità. Si tratta perciò di peritesti che, anche se in prima istanza parrebbero rifiutare la finzionalità, della finzionalità invece usano le stesse modalità perché in sostanza ne fanno parte integrante. Sicché le prefazioni autoriali e i rapporti che intercorrono tra esse, i testi prefati e il lettore si rivelano, forse anche in modo sorprendente, una sorta di laboratorio di sperimentazione letteraria.

L'analisi che presento è un'anticipazione di un lavoro di più ampio respiro che ho in corso e che prende in considerazione un corpus di romanzi spagnoli simulatamente definizionalizzati pubblicati in un arco temporale che va dalla seconda metà del diciannovesimo secolo agli anni Ottanta del ventesimo, cioè dagli anni del real-naturalismo a quelli del postmodernismo. Nelle pagine che seguono limiterò il discorso ai quattro romanzi di detto corpus che idealmente tracciano la linea di demarcazione cronologica in cui si colloca la mia ricerca: *Mariquita y Antonio* di Juan Valera, del 1861 e, dello stesso autore, *Pepita Jiménez* del 1874; *Josep Torres Campalans* di Max Aub, uscito nel 1958; e per finire *Quizá nos lleve el viento al infinito* di Gonzalo Torrente Ballester, pubblicato nel 1984.

2. Juan Valera fu attivo dalla seconda metà dell'Ottocento (morì nel 1905), periodo in cui in Spagna scoppiò una violenta polemica tra scrittori favorevoli e contrari alle novità che presupponeva la penetrazione della corrente naturalista dalla vicina Francia.<sup>3</sup> Valera rifiutò decisamente l'estetica del naturalismo e fu sostenitore, come lui stesso ebbe ad affermare, di un romanzo che fosse sì verosimile ma mai eccessivo nella rappresentazione della realtà, come ben si evince dalla seguente affermazione:

En el mundo de la fantasía, que es el mundo de la novela, debemos admitir, no ya como verosímiles sino como verdaderos, todos los legítimos engendros de la fantasía. El criterio de la verosimilitud fantástica es el que decide sobre la legitimidad de estos engendros [...].<sup>4</sup>

In effetti, la produzione romanzesca di Valera nel suo complesso obbedisce a quel principio che Gonzalo Torrente Ballester definì «di realtà sufficiente e credibilità» dell'opera letteraria che risponde all'esigenza che «experimenta el lector de “tener por verdadero” lo que se narra o describe en tanto dura la lectura»<sup>5</sup> in una prospettiva di ricezione ludica del testo. Sicché, per innescare il gioco di illusoria 'autenticazione' e dissimulare il carattere finzionale di alcuni suoi romanzi, Valera ha usato delle prefazioni autoriali nelle quali con esplicite, ma ovviamente false, dichiarazioni di storicità e veridicità delle vicen-

<sup>3</sup> Per una panoramica sulla questione, si può vedere il mio studio *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*, Napoli, Pironti («Studi e ricerche»), 2009.

<sup>4</sup> Juan Valera, *De la naturaleza y carácter de la novela*, in *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, 2 voll., Madrid, Librería de A. Durán, 1864, vol. I, pp. 218-254, p. 225 («Nel mondo della fantasia, che è il mondo del romanzo, dobbiamo ammettere non come verosimili bensì come veri tutti i legittimi concepimenti della fantasia. Il criterio della verosimilitudine fantastica è quello che determina la legittimità di questi concepimenti»).

<sup>5</sup> L'affermazione è in Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 46 («[L'esigenza che] ha il lettore di “ritenere vero” quello che si narra o si descrive fintantoché dura la lettura»).

de narrate ha innescato il meccanismo della falsa definzionalizzazione o, per riprendere le sue stesse parole, della «verosimilitudine fantastica». Le prefazioni alle quali mi riferisco sono, come detto, quelle anteposte a *Mariquita y Antonio*, il primo e incompiuto romanzo valeriano pubblicato a puntate su «El Contemporáneo», e a *Pepita Jiménez*.

*Mariquita y Antonio* si apre con una breve nota anonima nella quale una voce che parla in prima persona si rivolge direttamente al «lettore benevolo» spiegandogli che «en la novela que te ofrezco no tengo más parte que la de haber pulido un poco el estilo del manuscrito original que ha tiempo obra en mi poder».<sup>6</sup> Se in questa prima frase, che è al tempo stesso assuntiva (la voce che parla è infatti quella di un editore che ammette di essere intervenuto su un manoscritto) e denegativa (la «novela», il romanzo, non è opera sua, bensì è un manoscritto preesistente, non si sa perché da lui custodito), il testo prologato viene chiaramente definito *novela* e quindi fatto rientrare nell'ambito della finzionalità, immediatamente dopo l'editore però complica le cose perché afferma:

Compuso esta novela, o mejor diré, escribió estas memorias, puesto que cuanto aquí se refiere ha pasado real y efectivamente, un joven llamado don Juan Moreno, que fue estudiante en Granada, donde yo le conocí y traté mucho.<sup>7</sup>

Dunque il romanzo, chiarisce l'editore, non è propriamente un romanzo: si tratta delle memorie di tale Juan Moreno, un suo amico del quale però ha perso da tempo le tracce. Juan Moreno è così introdotto come persona realmente esistita e non come ente di finzione quale invece è, e sua sarà la voce di narratore-testimone che all'interno del testo racconterà la storia d'amore tra i due personaggi che danno il titolo al libro. Un libro di memorie, sottolinea ancora l'editore, non può che essere basato su fatti reali e pertanto non è sua intenzione

demostrar que es verosímil su argumento, porque es verdadero, y lo verdadero suele no ser verosímil. Sólo sostendré, y sostengo, para disculpa de la publicación, que este libro está escrito con un candor y una buena fe maravillosos, y es cuadro exacto, o mejor dicho, una fotografía de costumbres más o menos honradas.<sup>8</sup>

Dal canto suo, dall'interno del mondo finzionale, Juan Moreno insisterà più volte sul fatto che la storia che racconta non è «fingida» ma «verdadera». In particolare, molto significativi sono due interventi, scopertamente metanarrativi e indubbiamente ironici, in cui la voce narrante gioca con i piani di verità e invenzione: il primo, al capitolo VII, dove afferma:

---

<sup>6</sup> Cito dall'edizione di *Mariquita y Antonio* in Juan Valera, *Obras completas*, a cura di Margarita Almela, 3 voll., Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995-2003, vol. II (2001), pp. 5-154, p. 5 («rispetto al romanzo che ti offro non ho altra responsabilità che quella di aver ripulito un poco lo stile del manoscritto originale che da tempo è in mio possesso»).

<sup>7</sup> *Ibidem* («Compose questo romanzo, o, per meglio dire, scrisse queste memorie, visto che quanto qui si racconta è effettivamente accaduto nella realtà, un giovane chiamato don Juan Moreno, che fu studente a Granada, dove io lo conobbi e lo frequentai molto»).

<sup>8</sup> *Ibidem* («[Non voglio] dimostrare che l'argomento è verosimile, perché è vero, e ciò che è vero suole non essere verosimile. Voglio solo affermare, e lo affermo, per giustificare la pubblicazione, che questo libro è stato scritto con un candore e una buona fede meravigliosi, ed è un quadro esatto, o meglio una fotografia, di costumi più o meno onorati»).

Si yo estuviera aquí fantaseando a mi antojo una historia fingida, tal vez podría acusarme el lector de que hasta ahora no ha sucedido nada, acostumbrado como debe de estar a que sucedan en las novelas desde el comienzo los lances más inauditos, pero yo me debo disculpar con que esto no es novela más que en el título, siendo en el fondo verdadera historia, en la cual quiero y debo ir con pausa y reposo, relatando hasta los ápices más diminutos, importantes todos, a mi ver, a la perfecta inteligencia y conocimiento de mis personajes y de los casos y peripecias que les ocurran.<sup>9</sup>

Il secondo, al capitolo XIII, dove insiste sull'inverosimiglianza del genere romanzesco:

Ya escribiré yo con el tiempo una novela, toda fingida, en la cual he de poner más lances y más enredos que hay en *Los tres mosqueteros* y en *Los misterios de París*; pero sobre la verdad y exactitud de lo que voy refiriendo al presente, se me figura que sería un cargo de conciencia el borrar, el alterar o el añadir la más mínima cosa.<sup>10</sup>

Pur nella loro incompiutezza, queste false memorie esibiscono un impianto narrativo abbastanza articolato, visto che Juan Moreno non esita ad arricchire la sua affabulazione riportando per esteso delle lettere attribuite ad alcuni personaggi che ritiene significative ai fini dell'intreccio, così come non esita a inserire alcuni componimenti poetici, sempre altrui.

Se, per molti versi, *Mariquita y Antonio* è un esercizio ancora acerbo, va però detto che la costruzione diegetica si regge su una schema narrativo duttile e funzionale, schema che sarà poi ripreso, ampliato e perfezionato da Valera un po' di tempo dopo nel suo ben più noto *Pepita Jiménez*.<sup>11</sup> Il romanzo, strutturato in tre parti (*Cartas de mi sobrino*, *Paralipómenos* e *Epílogo. Cartas de mi hermano*), si apre con una breve nota anonima, nella quale una voce che parla in prima persona e che si presenta come editore spiega che dopo una serie di periipezie, nelle sue mani è arrivato un incartamento contenente del materiale molto interessante che vale la pena pubblicare. Anche qui, come nello stringato testo prefativo di

<sup>9</sup> Ivi, p. 5 («Se io stessi fantasticando a mio piacimento una storia inventata, forse il lettore mi potrebbe accusare del fatto che fino ad ora non è successo niente, abituato come deve essere a che nei romanzi accadano fin dal principio gli eventi più inauditi, ma devo giustificarmi dicendo che questo non è un romanzo se non nel titolo, perché in fondo è una storia vera, storia nella quale devo e voglio procedere con lentezza e calma, raccontando persino le piccolezze più minuscole, tutte importanti, secondo me, per la perfetta intelligenza e conoscenza dei miei personaggi e delle loro vicende e periipezie»).

<sup>10</sup> Ivi, p. 94. («Verrà poi il tempo in cui scriverò un romanzo, tutto finto, dove metterò più avventure e intrecci di quanti ce ne siano ne *I tre moschettieri* e ne *I misteri di Parigi*; ma circa la verità ed esattezza di quanto sto riferendo adesso, mi sembra che peserebbe sulla mia coscienza il ricamare, alterare o aggiungere la benché minima cosa»).

<sup>11</sup> «Un lector que recuerde bien *Mariquita y Antonio* encontrará muchísimas semejanzas en *Pepita Jiménez*. También advertirá su clara diferencia: todos los elementos encajan ahora con suavidad, armonizan en su conjunto. La maestría del autor consigue que se disimule su mano. Las preocupaciones de Valera no aparecen ahora "en bruto", como en *Mariquita y Antonio*, sino irónicamente, al revés: atribuidas, "a contrario", a un personaje» (Andrés Amorós, *La obra literaria de Juan Valera: la «música de la vida»*, Madrid, Castalia, 2005, p. 178; «Un lettore che ricordi bene *Mariquita y Antonio* troverà moltissime somiglianze in *Pepita Jiménez*. Allo stesso tempo, avvertirà chiaramente la differenza: tutti gli elementi si combinano adesso con leggerezza, sono nel loro complesso armoniosi. La maestria dell'autore riesce a dissimulare la presenza della sua mano. Le preoccupazioni di Valera non si manifestano più "in grezzo", come in *Mariquita y Antonio*, ma in modo ironico, al rovescio: attribuite, "al contrario", a un personaggio»).

*Mariquita y Antonio*, si condensano i tre dei più diffusi *topoi* delle prefazioni assuntive e denegative: innanzitutto quello del manoscritto preesistente, poi quello della non autorialità e infine quello della non finzionalità. L'editore, infatti, informa che se sulle prime aveva ritenuto che i documenti in suo possesso non fossero altro che una bozza di romanzo, in seguito si è convinto della loro veridicità e perciò ha deciso di pubblicarli. Il suo intervento sul testo, dice, è stato minimo, giacché si è limitato a cambiare «sólo los nombres propios, para que, si viven los que con ellos se designan, no se vean en novela sin quererlo ni permitirlo».<sup>12</sup> Dietro l'apparente autenticazione, qui quello che si afferma è l'esatto contrario, cioè la finzionalità del materiale pubblicato, legittimato come romanzesco dall'esplicita frase «no se vean en novela», non si vedano in un romanzo.

La prima parte di *Pepita Jiménez*, *Cartas de mi sobrino* [Lettere di mio nipote], oscilla tra la modalità epistolare e quella diaristica; si tratta infatti di un carteggio a senso unico, 15 lettere scritte dal seminarista Luís de Vargas allo zio decano dal 22 marzo al 18 giugno, che raccontano il processo di innamoramento e i conseguenti sensi di colpa del giovane per la bella e altrettanto giovane vedova Pepita Jiménez. La seconda parte, *Paralipómenos* [Paralipomeni], attribuita al «signor decano», è quasi interamente raccontata da un narratore onnisciente in terza persona. Verso la fine, però, l'editore si palesa con la sua voce per «interpolar varias reflexiones y aclaraciones de mi cosecha» [«inserire varie riflessioni e chiarimenti che sono farina del mio sacco»] e per commentare in questi termini l'impersonalità del narratore di questa parte:

El señor deán se propuso contar lo ocurrido y no probar ninguna tesis, y anduvo atinado en no meterse en dibujos y en no sacar moralejas. Tampoco hizo mal, en mi sentir, en ocultar su personalidad y en no mentar su yo.<sup>13</sup>

Nell'ultima parte, poi, la voce dell'editore invade completamente la narrazione, dichiarando di aver selezionato, dalle *Cartas de mi hermano* [Lettere di mio fratello], solo le notizie salienti ai fini della comprensione della storia. A questo punto, non può sfuggire che pur essendo *Pepita Jiménez* un romanzo per molti versi originale, resta pur sempre ancorato in modo netto all'ambito finzionale: i narratori di Valera,<sup>14</sup> in un gioco polifonico, risultano un'orchestrazione a più voci voluta, organizzata e governata dall'editore-demiurgo. Comunque, l'effetto finale è quello di raccontare una storia, la vicenda dell'innamoramento del seminarista Luis de Vargas per la bella e giovane vedova Pepita Jiménez (vicenda che si conclude felicemente con la sua rinuncia a prendere i voti per convolare a giuste nozze), da una prospettiva mutante. In primo luogo ci sono le lettere-diario di Luis

<sup>12</sup> Cito dall'edizione di *Pepita Jiménez* in Juan Valera, *Obras completas*, a cura di Margarita Almela, 3 voll., Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995-2003, vol. II (2001), pp. 159-319, p. 172 («[Ho cambiato] solo i nomi propri, affinché coloro ai quali essi appartengono, se sono vivi, non si vedano in un romanzo senza volerlo e senza averlo consentito»).

<sup>13</sup> Ivi, p. 295 («Il signor decano si era proposto di raccontare l'accaduto e non di provare una tesi ed ha fatto bene a non metterci becco e a non fare morali. Così come non ha fatto male, secondo me, ad occultare la sua personalità e a non nominare il suo io»).

<sup>14</sup> Sulla questione dei narratori in *Pepita Jiménez* si vedano José María Ruano de la Haza, *La identidad del narrador de los «Paralipómenos» de «Pepita Jiménez»*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», VIII, n. 3, 1984, pp. 335-350; José B. Monleón, *El género del modernismo («Pepita Jiménez», de Juan Valera)*, in *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, a cura di Raquel Medina e Barbara Zecchi, Barcelona, Anthropos, 2003, pp. 82-102; Juan Bautista de Avalle Arce, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. 296-301.

e quindi il suo punto di vista, poi c'è la versione dei fatti dello zio prete e per finire ci sono le informazioni che vengono dalle lettere del padre di Luis, e quindi il punto di vista di quest'ultimo; lettere che, come dicevo, sono ridotte all'essenziale dall'editore, che pertanto filtra e sceglie le informazioni che arrivano al lettore. In sostanza, Pepita Jiménez è quasi un *divertissement*, dove, in un groviglio di simulazioni, alla fine prevale l'aspetto finzionale. Si tratta dunque di una forma di scrittura simulatamente soggettiva, che però, ripetutamente, invia al lettore segnali più o meno chiari circa il suo statuto romanzesco.

3. Molto meno chiari, o per meglio dire assolutamente contraddittori, i segnali da decodificare in un romanzo simulatamente definizionalizzato della seconda metà del secolo scorso, che è un vero capolavoro del genere che stiamo analizzando: mi riferisco a *Jusep Torres Campalans* di Max Aub, uscito nel 1958. Si sarà notato, naturalmente, che abbiamo fatto un notevole salto temporale, visto che tra Valera e Aub è passato quasi un secolo, anni nei quali il gioco di specchi tra letteratura e vita si è intensificato e ha sperimentato nuove formule. In ambito narrativo i confini tra finzionalità e realtà si sono fatti sempre più labili o irriconoscibili: basti ricordare, ad esempio, il caso di José Martínez Ruiz, che com'è noto finì con l'assumere l'identità di un suo personaggio d'invenzione, Azorín, con la quale è passato alla storia, o ancora le varie incursioni nell'ambito delle simulazioni di identità di Antonio Machado, Pío Baroja, Ramón María del Valle-Inclán e poi via via di Aub e Gonzalo Torrente Ballester, solo per citare qualche nome.

Il romanzo di Aub in apparenza si configura come la biografia di un pittore cubista che risponde appunto al nome di Jusep Torres Campalans. Dopo un *Prólogo indispensable* [*Prologo indispensabile*], il lettore trova gli «Agradecimientos», ringraziamenti indirizzati a persone realmente esistenti, e poi gli *Anales* [*Annali*], dove si compendiano degli eventi storici compresi negli anni che vanno dal 1886 al 1914. Il fatto, però, è che tanta verità storica è a supporto di una finzione: Jusep Torres Campalans altri non è che un ente di finzione, un personaggio inesistente creato da Aub. La falsa monografia, il romanzo di una vita immaginaria confezionato con dati attinti dalla realtà, è uno dei pilastri sul quale si fonda la grande operazione di falsificazione attuata dallo scrittore, visto che per fare in modo che il pubblico credesse nella reale esistenza di Campalans, Aub arrivò persino a dipingerne ed esporne i quadri.

Restando all'ambito testuale, il falso biografo aubiano alla sua narrazione alterna il *Cuaderno verde*, il taccuino personale annotato dal pittore immaginario negli anni dal 1906 al 1914; inoltre, in appendice inserisce un catalogo relativo a un'esposizione, a cura di un a sua volta inesistente critico irlandese, Henry Richard Town, mai realizzata, si dice, a causa della morte di quest'ultimo. Nel prologo Aub, che non si firma ma nel quale fa riferimento ad alcuni dati della sua vita reale, si presenta al lettore come biografo di Campalans e lamenta il fatto che dovendo lavorare con un personaggio 'già fatto', avrà poca libertà d'invenzione:

Trampa, para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía. Dan, hecho, el personaje, sin libertad con el tiempo. Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista; explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuente de la novela.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Cito da Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, in *Novelas escogidas*, a cura di Manuel Tuñón de Lara, Madrid, Aguilar, 1970, pp. 635-929: 643 («Trappola, per un romanziere sdoppiato in dramaturgo, lo scrivere una biografia. Ti danno, già fatto, il personaggio, e nessuna libertà con il tempo. Affinché

E invece è il romanzo tutto ad essere esattamente una straordinaria «trappola», un testo nel quale i confini tra genere finzionale, genere biografico e autobiografico si confondono al punto da essere annullati, un'invenzione basata sulla perfetta costruzione di una falsa definizionalizzazione disseminata di sottili e giocose ambiguità, a cominciare dalle frasi in esergo. Ad apertura di libro, infatti, dopo una citazione di Gracián, c'è la frase, «¿Cómo puede haber verdad sin mentira?» [«Come può esserci verità senza bugia?»], attribuita a un certo Santiago de Alvarado che, come ha suggerito Dario Puccini, dovrebbe essere già un importante segnale per il lettore circa la natura finzionale del testo.<sup>16</sup> Segnale che viene rafforzato, credo, da un'affermazione collocata quasi a chiusura del *Prólogo indispensable*. Il prefatore dice infatti: «Que los deseos de prólogo – que los hay, queriendo descubrir en él lo que un libro nunca oculta del todo, si dice algo – se remitan al mejor: al del *Quijote*».<sup>17</sup> Questo rimando al testo cervantino, secondo Aub il migliore dei prologhi possibili, a mio avviso è il più chiaro segnale che aggancia il *Josep Torres Campalans* all'ambito della finzione romanzesca. Tuttavia, l'abile mistificazione di Aub fu tale che il pubblico a lungo credette nella reale esistenza del suo ente di finzione e a lungo rifiutò di credere a quello che, a ben guardare, il *Prólogo indispensable* gli aveva già maliziosamente svelato.

4. Un altro maestro del genere del romanzo simulatamente autobiografico del Novecento spagnolo fu senza alcun dubbio Gonzalo Torrente Ballester. L'idea di scrittura che animava il romanziere credo che sia brillantemente riassunta in questa sintetica ma densa dichiarazione dello stesso Torrente Ballester, che si può leggere in un'intervista del 1984 pubblicata su «Ínsula»:<sup>18</sup>

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

l'opera sia ciò che deve essere, deve aderire al protagonista; spiegarlo, farne l'autopsia, stilare una scheda, diagnosticare. Rifuggire, per quanto possibile, da interpretazioni personali, fonte del romanzo»).

<sup>16</sup> Dario Puccini, *Verità e nostalgia d'avanguardia nel «Torres Campalans» di Max Aub*, in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, a cura di Maria Rosa Grillo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 155-160, p. 156. La questione dell'identità di Santiago de Alvarado, così come quella della reale esistenza di una sua opera da cui sarebbe stata tratta la frase intitolata *Nuevo mundo caduco y alegría de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792* restano a oggi ancora aperte. Insomma, in questo caso, come affermava Estelle Irizarri in *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, New York, Eliseo and Sons, 1979, «El lector no es cómplice del autor en la convención tradicionalmente novelesca, sino contrincante intelectual, invitado a descubrir pistas, percibir ironía y autoironía, debatirse entre la verdad y la ficción, y sobre todo, confundirse irremediablemente» (p. 90; «Il lettore non è complice dell'autore secondo la convenzione tradizionalmente romanzesca, bensì è cooperatore intellettuale, invitato a scoprire piste, percepire ironia e autoironia, dibattersi tra la verità e la finzione e, soprattutto, inevitabilmente confondersi»).

<sup>17</sup> Max Aub, *Josep Torres Campalans*, cit., p. 646 («Che i desiderosi di prologo – e ce ne sono, bramosi di scoprire in esso ciò che un libro mai occulta completamente, se dice qualcosa – facciano riferimento al migliore: a quello del Chisciotte»).

<sup>18</sup> Javier Goñi, *Gonzalo Torrente Ballester, un hombre tranquilo*, «Ínsula», n. 452-453, 1984, p. 11 («Il cammino dell'uomo è disseminato di cadaveri di altri modi possibili di essere. Scrivere è poter sfruttare queste altre possibilità. Tuttavia, ci sono scrittori di struttura monolitica che stanno nella loro interezza nei loro libri; e ci sono invece scrittori che possono, nei loro scritti, proiettare personalità diverse e che hanno la capacità di viverle parlando sempre per metafora»).

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.

Facile intuire che Gonzalo Ballester appartenne alla seconda delle due sue categorie, cioè quella degli scrittori che proiettano nelle loro opere «personalità diverse» e che sono «capaci di viverle parlando sempre per metafora». Torrente Ballester, infatti, nella sua produzione d'invenzione fu in grado di costruire un singolare universo popolato da molteplici proiezioni di personalità e narrato da una pluralità di voci, obbedendo a quella che fu la sua principale idea di letteratura: un esercizio ludico dell'intelligenza. La narrativa di Torrente Ballester, infatti, grazie al particolare intreccio di piani reali e fantastici, ai giochi con eternomini o presunti tali, al frequente uso di sdoppiamenti di voci in prima persona e all'elaborazione di discorsi metaromanzechi, si configura come un mondo finzionale ricco di interessantissime sfide per il lettore. Si tratta di una narrativa ingegnosa, raffinata e al tempo stesso ambigua, nella quale molto spesso parlano dei narratori che, a prima vista, sembrerebbero voler comunicare al lettore che ciò che stanno per raccontare è frutto di esperienze realmente vissute, ma che poi possono smentirsi in qualsiasi momento, evidenziando, e non senza venature ironiche, che loro stessi sono personaggi generati dalla finzione e che, quindi, fanno parte di un puro gioco letterario.

Inutile dire che affinché i meccanismi della finzionalità narrativa, di tutta la narrativa e non soltanto di quella torrentiana, si mettano in moto il gioco ha bisogno della totale collaborazione del lettore. Nel caso specifico, le strategie narrative che Torrente Ballester usa nei suoi romanzi in prima persona 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 reale Torrente Ballester, colui cioè che nel mondo reale scrive i testi e il cui nome appare in copertina, nei suoi mondi finzionali simulatamente autobiografici sparisce per lasciare la parola a personaggi-narratori che complicano continuamente il racconto con repentini cambiamenti di punto di vista, diversificazione delle loro stesse voci e che inviano al lettore segnali e messaggi ambigui. In questi romanzi, dove chi racconta dice 'io' senza però che la sua identità corrisponda a quella dell'autore, è di particolare interesse il tipo di strategie dialogiche messe in moto dalla voce narrante a partire dal peritesto. In effetti, le soglie della narrativa torrentiana, e in modo particolare i prologhi, molto spesso «más parecen piezas del sistema textual de sus novelas que meras presentación de éstas».<sup>19</sup> Il lettore, dunque, si imbatte in un sistema narrativo particolare, visto che in molti casi gli elementi peritestuali dei romanzi torrentiani gli vengono proposti in una prospettiva problematicizzata e in maniera assolutamente ambigua.

Se si considera che, in linea di massima, la funzione principale del peritesto prologale è, come dice Genette, «faire connaître une *intention*, ou une *interprétation* auctoriale et/ou éditoriale»,<sup>20</sup> i prologhi di Torrente svolgono tutt'altra funzione. In essi è difficile cogliere

---

<sup>19</sup> Antonio Jesús Gil González, *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 270 («[I prologhi] sembrano più pezzi del sistema testuale dei suoi romanzi che mere presentazioni di essi»).

<sup>20</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 15 («[La funzione cardine della maggior parte delle prefazioni è] rendere nota un'intenzione, un'interpretazione auctoriale e/o editoriale [...]»; Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 12).

intenzioni o indicazioni-guida alla corretta lettura: la voce prologale di Torrente non dà indicazioni sul come e sul perché leggere il romanzo perché il prologo è luogo dove comincia già a prodursi la finzionalizzazione, insomma è il primo pezzo dell'ingranaggio narrativo. Inoltre, anche quando il peritesto torrentiano funziona in maniera più, per così dire, 'tradizionale', rispettando cioè le funzioni indicate da Genette, non è mai solo ed esclusivamente un contesto dove la voce autoriale colloca delle informazioni utili all'interpretazione del testo che segue, bensì luogo dove comunque sono presenti elementi già finzionali.

Per cercare di comprendere questa complessa dialettica tra peritesto torrentiano e lettore analizziamo, a titolo di esempio, il peritesto prologale di *Quizá nos lleve el viento al infinito* [Forse il vento ci porterà all'infinito], romanzo che mescola consapevolmente modi e forme del fantastico, delle *spy story* e del romanzo poliziesco, con decise pennellate ironiche. La voce narrante è quella del «Maestro le cui impronte si perdono nella nebbia», un agente segreto dotato della sovrannaturale capacità di assumere sembianze, identità e personalità altrui e che sfrutta questo potere per giocare con i servizi segreti di varie potenze mondiali. Il libro si apre con una dedica firmata da «Gonzalo» a 29 coppie amiche dello scrittore e a una coppia di giovani sconosciuti che a una Fiera del libro lo aveva ringraziato per la sua opera («Si la gloria es una realidad, la mía culminó esa vez»)<sup>21</sup>. Naturalmente, nella dedica non c'è alcun riferimento al contenuto del libro. Segue un breve testo, che ha chiaramente funzione prologale, questo firmato da «G. T. B.», cioè da un 'io' le cui iniziali corrispondono a quelle del nome dell'autore che appare in copertina (Gonzalo Torrente Ballester). Il titolo di questo breve testo, *Las cosas, claras* [Le cose, chiare], è, come dirò subito, paradossale e si configura come premessa finzionale esplicativa. Si tratta di uno scritto dal marcato carattere soggettivo, nel quale l'io che parla spiega l'origine della narrazione che il lettore ha tra le mani. Nell'esordio, questo prefatore afferma che

Este relato es completamente inverosímil, lo cual no quiere decir que sea falso. Todos los relatos de este género, si excepción, son inverosímiles, lo que tampoco les obliga a ser verdaderos. Entre éste y éstos existe, sin embargo, otro género de diferencia: éste *confiesa* su inverosimilitud y advierte de ella; los otros, no: es la razón por la cual la gente, a fin de cuentas, acabará prefiriéndolos.<sup>22</sup>

Come si vede, le cose non sono per nulla chiare. Invece di spiegare che tipo di opera è quella che lettore affronterà, il prefatore avvia una sequenza di affermazioni e negazioni che disorientano per il loro alto grado di ambiguità: l'equazione della prima frase inverosimile = non falso, in una certa misura viene invalidata dalla seconda equazione, inverosimile = non vero. Si afferma, pertanto, che il racconto non è falso, ma neanche è vero. È inverosimile, non è credibile perché esibisce la sua falsità, ma al tempo stesso è molto più onesto delle narrazioni che mentono circa la loro vera natura inverosimile: questo racconto, infatti, confessa apertamente ciò che è, mentre molte narrazioni spessissimo simulano di essere altro attraverso formule proprie delle strategie della verosimiglianza.

<sup>21</sup> Cito da Gonzalo Torrente Ballester, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1984, p. 6 («Se la gloria è una realtà, la mia giunse al culmine quel giorno»).

<sup>22</sup> Ivi, p. 7 («Questo racconto è completamente inverosimile, la qual cosa non vuol dire che sia falso. Tutti i racconti di questo genere, senza eccezione, sono inverosimili, cosa che tantomeno li obbliga ad essere veritieri. Tra questo e quelli, tuttavia, esiste un altro tipo di differenza: questo *confessa* la sua inverosimiglianza e la fa notare; gli altri no: questo è il motivo per il quale la gente, in fin dei conti, finirà col preferire quelli»).

E, tanto per complicarle ancora di più, le cose, il prefatore afferma che la particolarità del racconto è quella di essere un «nada acerca de nada escrito probablemente por nadie», un nulla su niente scritto probabilmente da nessuno.

Subito dopo compare il *topos* del manoscritto ritrovato, o per meglio dire, in questo caso manoscritto ricevuto, *topos* sul quale, poco più avanti nel testo, vengono fatte alcune significative riflessioni. Ma analizziamo innanzitutto come viene raccontata la preistoria del manoscritto:

Un día me llamó mi amigo Miguel Roig, de Campos del Puerto, en Mallorca, y me dijo: «Un sujeto raro que vivía en La Colonia se marchó ayer y me dejó unos papeles que a lo mejor te interesan». Recogerlos me sirvió de pretexto para ir a la Isla, lo que siempre me hace feliz. Los papeles estaban en francés: me he limitado a traducirlos. Carecían de título; les puse la última de sus frases escritas, porque me pareció la más adecuada.<sup>23</sup>

Il prefatore sta dichiarando la sua responsabilità parziale rispetto al testo che offre al lettore: lui si è limitato, afferma, a tradurre in spagnolo un presunto manoscritto originale francese. Pertanto, questo 'io' si presenta come traduttore e afferma, utilizzando contemporaneamente i *topoi* della non autorialità e della non finzionalità, che la sua unica responsabilità, oltre ovviamente a quella di aver tradotto il testo, è stata aver messo un titolo a quelle carte. L'esistenza di un (supposto) manoscritto originale in francese e la presunta esistenza di un autobiografo che ha lasciato detto manoscritto a un amico di «G. T. B.», dunque, dovrebbe testimoniare l'autenticità dei fatti narrati: sembrerebbe, quindi, in atto un tentativo di definzionalizzazione del testo che seguirà. Ma il lettore, ricordiamolo, è stato avvertito del fatto che si imbatte in un «nulla su niente scritto probabilmente da nessuno». In questo caso, quindi, il *topos* del manoscritto non viene usato per avallare l'autenticità dei fatti narrati: qui non serve a simulare veridicità o verosimilitudine per stipulare un patto realista, ma anzi potremmo dire che serve per sortire esattamente l'effetto contrario. Il prefatore, inoltre, dichiara di non essere nemmeno responsabile del ritrovamento del manoscritto, visto che ne è venuto in possesso perché glielo ha dato un depositario, il suo amico maiorchino Miguel Roig. Non solo: non è tanto il manoscritto in sé a interessarlo, quanto piuttosto il fatto che l'andare a prenderlo è un buon pretesto per recarsi a Maiorca.

Se appare abbastanza evidente che la finzione del manoscritto ricevuto e tradotto è utilizzata con intenzione parodica, più avanti il firmante «G. T. B.» continua però ad essere estremamente ambiguo, insinuando ancora la duplice possibilità che il racconto possa essere sia finzionale che reale:

Los especialistas ya saben que este relato se aproxima a la categoría del «manuscrito hallado», lo mismo que el *Quijote* y que ciertos mensajes que se arrojan a la mar dentro de una botella. Si el Nadie que lo escribió hubiera tenido a mano una vasija de cristal lo suficientemente grande como para contenerlo, habría arrojado el manuscrito a la mar en vez de entregárselo a Miguel Roig. Entonces habría sido un «manuscrito hallado» con mucha más propiedad, pero corría el riesgo de que la marea estrellase la botella contra las rocas de una

---

<sup>23</sup> *Ibidem* («Un giorno mi chiamò il mio amico Miguel Roig, di Campos de Puerto, a Maiorca, e mi disse: "Teri un tipo che viveva a La Colonia se n'è andato e mi ha lasciato delle carte che forse ti possono interessare". Andare a prenderle mi è servito da pretesto per andare all'Isola, cosa che sempre mi fa felice. Le carte erano in francese: mi sono limitato a tradurle. Non avevano titolo; vi ho apposto l'ultima delle frasi che vi compare scritta, perché mi è sembrata la più adeguata»).

cala y Nadie hallase el manuscrito. Este último «Nadie» no debe confundirse con el primero: lo dejo bien sentado porque, después, vienen los líos.<sup>24</sup>

Come si può notare, il prefatore non attua una falsificazione per approfittarsi della credulità del lettore, ma al contrario ne cerca immediatamente la complicità e la collaborazione. Da un lato si burla ironicamente degli 'specialisti', di letteratura ovviamente, dall'altro, con quella stessa osservazione offre al lettore un'importante chiave interpretativa grazie all'indicazione della pista intertestuale cervantina. Quello che in sostanza sta chiedendo qui «G. T. B.» al lettore è di concedere comunque la sua fiducia al narratore di *Quizá nos lleve el viento al infinito* in base a quel suo principio «di credibilità», già ricordato a proposito dei romanzi di Valera.

Per concludere, vorrei aggiungere un'ultima piccola annotazione riguardo a *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Qui, nel gioco dialogico paratesto-lettore, svolgono un'importante funzione anche le frasi che seguono il prologo e che sono collocate in posizione di epigrafe: un verso di un sonetto Rilke<sup>25</sup> e un'affermazione attribuita a Mata Hari. Quest'ultima, che non sono stata in grado di individuare e pertanto non posso dire se sia vera o inventata, rimanda ovviamente alla condizione del narratore-protagonista, che come si è detto è una spia. Si tratta però di un personaggio molto particolare, un personaggio che non è nemmeno 'di carta', visto che ha solo una voce ma non un proprio corpo: così, nel corso della narrazione, per 'materializzarsi' andrà introducendosi via via nel corpo di altri personaggi, espellendone le coscienze. Un ente fantastico in continua mutazione che potrebbe perfettamente fare sua la frase attribuita alla famosa agente segreta: «No hay la vida ni la muerte; sólo existen las metamorfosis» [«Non c'è né la vita né la morte; esistono solo le metamorfosi»].

Forse, però, è più interessante quello che accade con la citazione di Rilke, che è in tedesco con relativa traduzione. Colpisce il fatto che il verso in lingua originale è mal trascritto, sia nella prima che nelle successive edizioni del romanzo. In tutte si legge «Ein Hauch um nichts. Ein Wehn in Golt. Ein Wind»; gli errori sono nel secondo periodo, che nel verso di Rilke è «Ein Wehn im Gott».<sup>26</sup> Benché in tedesco la parola *Golt* non esista, la traduzione in spagnolo è esatta e rispetta il verso originale. Non ho sufficienti dati per affermarlo con certezza assoluta, ma tendo a sospettare che, nella sua straordinaria finezza intellettuale, Torrente Ballester abbia voluto intenzionalmente introdurre un errore proprio nell'unico luogo del romanzo, spacciato per una falsa traduzione, dove invece c'è un traduzione vera. E anche se si trattasse di un semplice errore del quale nessun redattore si è mai accorto fino ad oggi, la sua collocazione è abbastanza singolare e pertan-

<sup>24</sup> Ivi, pp. 7-8 («Gli specialisti sanno già che questo racconto si avvicina alla categoria del «manoscritto ritrovato», proprio come il *Chisciotte* e come certi messaggi che si gettano in mare dentro una bottiglia. Se il Nessuno che lo scrisse avesse avuto tra le mani un vaso di vetro sufficientemente grande da contenerlo, avrebbe gettato il manoscritto in mare invece di consegnarlo a Miguel Roig. In tal caso sarebbe stato molto più propriamente un «manoscritto ritrovato», ma c'era il rischio che la marea scagliasse la bottiglia contro gli scogli di qualche insenatura e che Nessuno ritrovasse il manoscritto. Quest'ultimo «Nessuno» non deve confondersi con il primo: lo dico molto chiaramente perché poi, dopo, arrivano i pasticci»).

<sup>25</sup> Si tratta del verso finale del terzo sonetto della prima serie di *Die sonette an Orpheus* del 1922.

<sup>26</sup> Il verso originale, dunque, recita: «Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind» («Un altro alito che tende al nulla. Uno spirare nel Dio. Un vento», Rainer Maria Rilke, *Sonetti a Orfeo*, trad. a cura di Giacomo Cacciapaglia, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990).

to si potrebbe ipotizzare che si tratti di uno dei tanti giochi e tranelli di Torrente e dei suoi 'io' narrativi.