

Donatella Siviero

# FRONTIERE DEL ROMANZO

Narrativa e saggistica nella Spagna moderna

Il volume affronta aspetti poco indagati del romanzo e del saggio spagnoli del periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e gli anni Ottanta del Novecento. Lo studio di evoluzioni e mutazioni in questo arco di tempo delle due modalità di scrittura prese in esame ha permesso di mettere in luce un'insospettabile rete di scambi tra opere all'apparenza diverse e a volte lontane nel tempo e inoltre di ripensare in un'ottica più flessibile le frontiere tra generi e sottogeneri. L'immagine particolare della modernità letteraria spagnola si arricchisce poi ripercorrendo l'altra importante linea dialogica che è possibile scorgere tra la letteratura alta e la nascente produzione di consumo. Il quadro è quello di un'estrema vivacità culturale e di una costante apertura alla sperimentazione formale e alla critica sociale.

Donatella Siviero insegna Letteratura spagnola all'Università di Messina. Si occupa principalmente di letteratura moderna, anche in prospettiva comparata. Tra le sue pubblicazioni, il volume *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento* (2009) e alcune curatele, come le edizioni italiane del saggio *España y los españoles* di Juan Goytisolo (2005) e del romanzo collettivo di fine Ottocento *Las vírgenes locas* (2012).

[www.edizioni.it](http://www.edizioni.it)



9 788855 262194

Euro 22,00

LA RAGIONE CRITICA / 19

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa



Donatella Siviero

## **Frontiere del romanzo**

Narrativa e saggistica nella Spagna moderna

ISBN 978-88-5526-219-4



Creative Commons 4.0  
(Attribution-Noncommercial-Share Alike 4.0 Unported).

Prima edizione: marzo 2020

Ledizioni – LEDIpublishing  
Via Alamanni, 11  
20141 Milano, Italia  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

## INDICE

INTRODUZIONE	9
1. L'EREDITÀ DEL NATURALISMO RADICALE DA FELIPE TRIGO AD ALMUDENA GRANDES	17
1.1. <i>Epoche letterarie e 'metallismo'</i>	17
1.2. <i>Scandali e battaglie del naturalismo radicale</i>	23
1.3. <i>Il romanzo erotico del primo Novecento: gli uomini</i>	34
1.4. <i>Il romanzo erotico del primo Novecento: le donne</i>	45
1.5. <i>Il passaggio del testimone al secondo Novecento</i>	47
1.6. <i>Conclusioni: un'eredità forse inaspettata</i>	57
2. L'IRRESISTIBILE RICHIAMO DELLA METANARRATIVA	59
2.1. <i>Cervantes e l'atto della lettura</i>	59
2.2. <i>Il modello del Tirant o del Tirante?</i>	64
2.3. <i>Altri tempi: lettrici dell'Ottocento</i>	82
2.4. <i>I romanzi nel romanzo</i>	97
2.5. <i>Conclusioni: la guerra dei mondi finzionali</i>	103

3.	ALCUNE VARIANTI DI UN ARCITEMA: LA RAPPRESENTAZIONE DELLA VIOLENZA AI TEMPI DEL REAL-NATURALISMO	107
3.1.	<i>Approssimazione all'arcitema</i>	107
3.2.	<i>Romanzo e violenza</i>	110
3.3.	<i>Società vs individuo: Doña Perfecta</i>	112
3.4.	<i>La violenza dell'ambiente ne Los pazos de Ulloa</i>	130
3.5.	<i>Conclusioni: un dialogo a distanza</i>	144
4.	GENERE EPISTOLARE E GIORNALISMO: NUOVE FRONTIERE DELLA SAGGISTICA NELLA SPAGNA DI FINE OTTOCENTO	147
4.1.	<i>Il boom di una formula</i>	147
4.2.	<i>Dai saggi epistolari maggiori ai microsaggi</i>	150
4.3.	<i>Le collaborazioni di Santiago Rusiñol con La Vanguardia</i>	158
4.4.	<i>Ángel Ganivet: la Spagna e l'altro</i>	173
4.5.	<i>Conclusioni: un nuovo mezzo di trasmissione del pensiero critico</i>	183
	RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	185
	INDICE DEI NOMI	217

*a Iolanda, in memoria*



## INTRODUZIONE

I lavori raccolti in questo volume affrontano alcuni aspetti della fisionomia e del funzionamento di due forme di scrittura, quella romanzesca e quella saggistica, nella Spagna moderna, intendendo per moderna l'epoca che parte dalla seconda metà dell'Ottocento e arriva allo scoppio della guerra civile. Lo studio delle mutazioni e delle innovazioni che le due modalità espressive sperimentarono nel corso di quegli anni ha permesso di mettere in evidenza l'esistenza di una forse insospettabile rete dialogica tra opere diverse e a volte anche lontane nel tempo. Tutto ciò a riprova del fatto che le teoriche frontiere tra generi e sottogeneri risultano poi nella pratica sempre molto porose. Il periodo preso in esame, grosso modo, va dalla fine degli anni Sessanta del diciannovesimo secolo al fatidico e simbolico 1936 (anche se con qualche sconfinamento sia in avanti che indietro) ed è pertanto quello della cosiddetta *edad de plata*. Si tratta una fase storica in cui le travagliate vicende politiche del Paese crearono non poche difficoltà all'avvio dei processi di modernizzazione e trasformazione socio-economica che intanto si erano messi in moto un po' in tutta Europa. Tuttavia, dal punto di vista artistico e letterario, si trattò di un momento di straordinaria vitalità e vivacità, cosa che ne giustifica ampiamente la definizione appena ricordata. La quale, se per taluni critici e sto-

rici della letteratura può essere applicata ai soli primi trent'anni del Novecento, per altri, ed è questa la prospettiva che ho fatto mia, va invece accettata a patto che abbracci una periodizzazione più ampia.

La scelta di utilizzare un metallo meno prezioso di quell'oro presente nelle formule create per designare la magnificenza dell'epoca rinascimentale e barocca, come si sa oscillanti tra *edad / siglo / siglos de oro*, non era stata casuale: si voleva sottolineare un'inferiorità qualitativa del periodo argenteo rispetto a quello aureo. Considerando però ricchezza e varietà della produzione della *edad de plata*, non si può non pensare che il ricorso all'argento era stato determinato da una sorta di, diciamo, timore reverenziale nei confronti degli ingombranti e già canonizzati mostri sacri della letteratura spagnola del Cinque e Seicento. Sebbene Azorín, uno dei primi a riconoscere la straordinaria fertilità artistico-letteraria del periodo che ci interessa, ne avesse parlato come di *segundo siglo de oro*, alla fine a prevalere, come sappiamo, è stata poi l'altra formula definitiva coniata da altri. Di tutto questo discuto seguendo le evoluzioni del romanzo erotico, un sottogenere tutto sommato minore eppure in quegli anni sorprendentemente vitale, e provando a individuare i segni di una continuità tra i 'sovversivi' naturalisti radicali attivi alla fine del diciannovesimo secolo e gli scandalosi erotici del primo trentennio del Novecento. Spingere lo sguardo più in avanti mi ha poi permesso di constatare che il sottogenere, dopo decenni di silenzio, nel post-franchismo si ripropone con forza, divenendo quasi l'emblema letterario dell'epoca della *movida* e della ritrovata libertà.

Se, in generale, la produzione romanzesca di inizio Novecento arriva a mostrare non pochi tratti originali, ciò avviene anche grazie al lavoro di parte degli scrittori

del real-naturalismo e ai loro tentativi di svecchiamento del genere. In particolare, non va dimenticato che nel tardo Ottocento vi furono dei romanzieri che, con un po' di prudenza e tuttavia con decisione, cercarono nuove maniere di raccontare con lo sguardo rivolto al naturalismo francese ma senza perdere di vista modelli ispanici, quali la narrativa picaresca e, ovviamente, il *Quijote*. In quel contesto erano emersi anche degli scrittori 'estremisti', i naturalisti radicali, per i quali Zola era il faro assoluto, promotori di una letteratura di rottura capace di combattere l'ipocrisia e il perbenismo di facciata della Spagna del tempo. Si tratta di autori che, sulle orme del maestro francese e, se possibile, esasperandone l'estetica, tentarono di fare un romanzo antidealistico che affrontasse apertamente aspetti scabrosi della realtà, con un gesto non privo di preoccupazioni etiche.

La scrittura romanzesca, per i naturalisti radicali, rappresentò dunque uno strumento per divulgare la conoscenza e al tempo stesso un'arma di denuncia sociale in grado di incidere sulla realtà. Inevitabilmente, perciò, in quasi tutte le loro storie vengono affrontate, più o meno esplicitamente, questioni tabù per quella società oscurantista e ultracattolica, quali la prostituzione e le sue conseguenze o la repressione delle naturali pulsioni sessuali. Non ci sono dubbi circa il fatto che il romanzo del naturalismo radicale, di certo scandaloso per quell'epoca, non sia esattamente di eccelsa qualità estetica e che esibisca in realtà un erotismo, per così dire, allo stato grezzo. Ciò nondimeno siamo dinanzi a un prodotto molto peculiare perché, come dicevo poc'anzi, nato dall'idea che la letteratura, nutrendosi della realtà, potesse poi su quella stessa realtà incidere in modo positivo. La medesima idea informerà anche la narrativa erotica già più matura, ma soprattutto raffinata e di qualità, di Felipe

Trigo, il capofila di quel gruppo di romanzieri del primo Novecento che Rafael Cansinos Assens definì appunto degli ‘erotici’, e che sembra perciò raccogliere il testimone direttamente dai suoi predecessori. Ho poi volutamente oltrepassare il confine del 1936 per giungere alla fine degli anni Ottanta, quando, nella Spagna ormai democratica, ritroviamo il sottogenere pienamente, e definitivamente, legittimato. A mio avviso, nella rinascita che il romanzo erotico conosce con la fine del franchismo non si può non scorgere il segno di una continuità col passato, quello più recente ma anche quello più remoto, che la dittatura aveva cercato inutilmente di interrompere. Un romanzo come *Las edades de Lulú* (1989) di Almudena Grandes, ad esempio, grande successo mondiale di pubblico e critica, sembra idealmente recuperare il discorso della, diciamo, ‘trasgressione educativa’ iniziato dai naturalisti radicali e proseguito dagli erotici del primo trentennio del ventesimo secolo.

In questa stessa prospettiva che, riprendendo il concetto da Braudel, mi permetto di definire della ‘lunga durata’, ho affrontato una serie di questioni legate all’idea di ‘modernità letteraria’. In particolare, ho seguito alcune tracce della scrittura metanarrativa partendo dal grande modello del *Quijote* e andando sia a ritroso nel tempo che in avanti. Devo specificare che qui ho inteso la categoria di modernità soprattutto in senso lyotardiano, come cioè rielaborazione continua e sempre aperta, assolutamente plurale e che perciò non è limitata da frontiere epocali.

La metanarratività, nel capolavoro di Cervantes, si nutre delle letture che l’autore aveva al suo attivo e che permettono ai suoi narratori, a volte in maniera scoperta altre meno, di creare una fitta connessione dialogica con altri testi. Tra le opere apertamente chiamate in causa

nel *Quijote* figura un romanzo tardomedievale, il *Tirant lo Blanch* di Joanot Martorell: come cerco di argomentare in un breve excursus, molto probabilmente Cervantes, oltre a ignorarne la datazione, non sapeva nemmeno che l'opera era scritta in valenzano, dal momento che dovette conoscerne solo la traduzione castigliana cinquecentesca. Romanzo notevolissimo e già a tratti moderno nel senso che dicevo prima, il *Tirant* viene giudicato nel mondo finzionale chisciottesco come qualcosa di eccezionale: il curato Pero Pérez, che dimostra di esserne stato un attento lettore, ne ricorda alcuni episodi e lo definisce imperativamente il «mejor libro del mundo».

Questa è solo una delle tante volte in cui l'atto della lettura come esercizio critico si palesa nel capolavoro di Cervantes. Non credo sia esagerato affermare che, per la prima volta nella storia del romanzo europeo, col *Quijote* siamo dinanzi a un'opera che si struttura totalmente come finzionalità nella finzionalità e nella quale tutti i personaggi, in un'infinita *mise en abyme*, direttamente o indirettamente hanno a che fare prima o poi con libri e lettura, trasformandosi spesso in critici letterari. È noto che il rapporto lettore-testo in chiave metafinzionale così come i corti circuiti realtà-finzione messi in campo dalla scrittura cervantina sarebbero poi diventati per molti romanzieri del secondo Ottocento, non solo spagnoli, importanti elementi strutturali delle proprie architetture narrative. Così, nella sua grande stagione, il romanzo si va popolando di personaggi-lettori che costantemente rievocano dei mondi finzionali altri e che cercano nei libri vie di fuga ed esempi comportamentali da imitare. Ma i modelli letterari non sempre sono positivi, come aveva insinuato, con una certa malinconica ironia, Cervantes: è esattamente questa l'idea ripresa e reinterpretata dentro e fuori dai confini ispanici, tra i tantissimi,

da Gustave Flaubert prima e da Leopoldo Alas ‘Clarín’ poi. Sia *Madame Bovary* che *La Regenta* intessono infatti molteplici confronti dialettici con altra letteratura, proponendosi come delle magistrali riscritture della lezione cervantina.

Più squisitamente tematologico è poi il taglio critico dell’analisi che ho condotto su due romanzi rispettivamente di Benito Pérez Galdós ed Emilia Pardo Bazán, ovvero *Doña Perfecta* (1875) e *Los pazos de Ulloa* (1885). Caduta in disgrazia per decenni, messa al bando da formalisti e strutturalisti, la critica tematica ha conosciuto una nuova vitalità a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. Idealmente è stata l’uscita nel 1993 del volume collettaneo *The Return of Thematic Criticism*, curato da Werner Sollors, a risvegliare l’interesse verso questa metodologia analitica, che da allora è ritornata, a mio parere giustamente, a godere di prestigio e a produrre interessanti risultati. Prendendo a modello tre studi, *Treni di carta* (1993) e *Lo straniero* (1998) di Remo Ceserani, e *L’incontro e il caso* (2007) di Romano Luperini, che ritengo esemplari e che, come indicano i titoli, propongono delle indagini su temi specifici, ho scelto di concentrare l’attenzione sulle due varianti di un nucleo tematico ad alto grado di presenza nel romanzo del secondo Ottocento, ossia quello della violenza, attorno al quale si strutturano le due opere prese in esame.

Quello della violenza va considerato un vero e proprio ‘arcitema’ di lunga durata, dal momento che è praticamente presente nella letteratura di tutte le epoche, un archetipo che però non è sempre uguale a se stesso: esso è anzi continuamente riplasmabile e fornisce molteplici articolazioni narrative. Nel nostro caso, mentre nel romanzo di Galdós a essere tematizzata è la violenza psicologica, in quello di Emilia Pardo Bazán lo è quella

ambientale. Le istanze discorsive e le scelte retoriche e stilistiche dei due narratori, più reticente quello galdosiano, più esplicito e incline a descrizioni e digressioni quello pardobazaniano, portano in scena, in strutture romanzesche tendenzialmente melodrammatiche, alcuni dei potenti conflitti espressione della società tardoottocentesca. Nel loro affanno mimetico, infatti, i due autori collocano le storie in un tempo narrativo che rispecchia l'epoca in cui esse vennero concepite e scritte, contribuendo con questi mondi finzionali a offrire uno spaccato del loro mondo reale. La lettura parallela ha permesso inoltre di cogliere alcune non casuali somiglianze tra i due romanzi, figlie con ogni probabilità di una sottile relazione intertestuale che sembra intercorrere tra essi.

Per finire, ho voluto analizzare una modalità di scrittura che, nella Spagna della fine dell'Ottocento, offre non pochi aspetti originali, ovvero la saggistica breve. Particolarmente significativo risulta infatti lo sviluppo di alcuni sottogeneri non d'invenzione e dal taglio saggistico, favorito dalla straordinaria affermazione, nel corso di quel secolo, della stampa periodica e quotidiana. Esaminando il composito panorama della carta stampata dell'epoca, ho potuto individuare una vera e propria nuova formula giornalistica per la quale uso la definizione di 'microsaggio epistolare'. Si tratta di un peculiare genere, a metà strada tra il reportage culturale e il saggio breve, che formalmente si presenta come scrittura epistolare e che affonda le sue radici nel giornalismo del primo Ottocento.

Mi è sembrato interessante seguire le evoluzioni di questo microgenere partendo dal modello 'maggiore', cioè da quelle riviste che, all'inizio del diciannovesimo secolo, si presentavano ai lettori come scambi di lunghe lettere. Ho poi centrato l'attenzione sulle collaborazioni

di Santiago Rusiñol con *La Vanguardia*, dal momento che l'artista catalano fu tra coloro che meglio seppero ibridare la forma epistolare con l'articolo giornalistico. In particolare, i microsaggi di Rusiñol dedicati all'esplorazione del paesaggio sembrano anticipare quei tanti scritti maggiori di *andar y ver*, come li avrebbe battezzati José Ortega y Gasset, che proliferarono nella Spagna di inizio Novecento e che furono di grande importanza per il dibattito culturale sulla crisi identitaria della nazione.

La formula del microsaggio epistolare avrebbe poi trovato con Ángel Ganivet la sua espressione forse più matura e compiuta, grazie alle *Cartas finlandesas* ma soprattutto a *El porvenir de España*, la falsa corrispondenza che lo stesso Ganivet intrattenne con Miguel de Unamuno sulle pagine de *El Defensor de Granada*. Le quattro lettere aperte, due di ciascun autore, furono, nel pieno dell'*annus horribilis* del 1898, un'innovativa e agile maniera di proporre ai lettori una serie di profonde riflessioni filosofico-politiche sull'allora incandescente 'problema de España'.

Il libro accoglie i risultati di un progetto di ricerca sui generi letterari in prosa della Spagna otto-novecentesca al quale ho lavorato dal 2010 al 2019. I quattro capitoli sono pertanto frutto della fusione di parti inedite con parti di lavori già pubblicati, ma sottoposti qui a una profonda operazione di revisione e aggiornamento.

Ho modernizzato, dove necessario, la grafia delle citazioni secondo l'uso editoriale corrente.

## 1. L'EREDITÀ DEL NATURALISMO RADICALE DA FELIPE TRIGO AD ALMUDENA GRANDES

### *1.1. Epoche letterarie e 'metallismo'*

A partire dagli anni Cinquanta dello scorso secolo ha cominciato a entrare in uso la definizione di *edad de plata* per etichettare un brillante periodo di produzione artistica e letteraria spagnola i cui limiti cronologici, grosso modo, vanno dalla seconda metà dell'Ottocento al 1936. Questa definizione ha naturalmente avuto il suo modello immediato in quella, peraltro controversa, di *edad de oro* o *siglo / siglos de oro* (Rozas; Abad Nebot "Sobre el concepto"; Díez de Revenga). Anzi, i primi a parlare della magnificenza di quell'arco temporale ricorsero esattamente all'idea di un secondo momento aureo della letteratura spagnola. Probabilmente fu Azorín a usare l'espressione per la prima volta nel 1940 nel racconto intitolato "La continuidad histórica". Nella narrazione, pubblicata quell'anno su *La prensa* di Buenos Aires<sup>1</sup>, il narratore onnisciente azoriniano si riferiva infatti all'inizio del Novecento come a un momento in cui letterariamente il secolo precedente era ancora vivo e presente e ne parlava come di 'secondo secolo d'oro':

<sup>1</sup> Il racconto fu poi raccolto nel volume *Sintiendo a España* del 1942. Cito dall'ed. contenuta nel vol. 6 delle *Obras completas* di Aguilar.

El siglo XIX que se prolonga, en lo literario, hasta bien entrado el XX. El siglo XX que es el segundo Siglo de Oro de nuestras letras y nuestras artes. Ese Siglo de Oro es cerrado por la llamada *generación del noventayocho*. (Azorín 682; corsivo dell'autore)

Cinque anni dopo, analizzando la produzione della cosiddetta *generación del noventayocho*<sup>2</sup>, Pedro Laín Entralgo aveva ritenuto più corretto parlare della nuova epoca di splendore come del «medio siglo de oro», dal momento che secondo lui essa si limitava alla prima metà del Novecento<sup>3</sup>. Nel 1946 Gregorio Marañón avrebbe invece ripreso l'idea di Azorín: il secondo periodo aureo della cultura e delle arti spagnole doveva necessariamente comprendere anche la fine dell'Ottocento e andava perciò considerato un «segundo siglo de oro», o meglio il «siglo de oro liberal»<sup>4</sup>.

Tra il 1940 e il 1949 erano poi usciti i sei volumi della storia della lingua e della letteratura spagnola di Ernesto Giménez Caballero, nei quali, afferma l'autore,

<sup>2</sup> Altra etichetta problematica, ma non è questa la sede per discuterne.

<sup>3</sup> Nel prologo al suo *La generación del Noventa y Ocho* intitolato «Epístola a Dionisio Ridruejo» scrive infatti Laín Entralgo: «Somos deudores y reconocemos nuestra deuda. Agradecemos cordialmente a los hombres del noventayocho su egregia obra literaria – este último “Medio siglo de Oro” de las letras españolas – y la triple huella que han dejado en nosotros» (13).

<sup>4</sup> Nel 1946 Marañón pubblicò il volume *Ensayos liberales*, una raccolta di cinque saggi; in uno di essi, «Dos poetas en la España liberal», parlando della biografia dei fratelli Machado che era stata pubblicata quello stesso anno da Miguel Pérez Ferrero, lo studioso arriva addirittura a vedere la gestazione di quel nuovo periodo di splendore nel «resurgimiento intelectual del siglo XVIII» ed esclama «¡Gran siglo de oro español el siglo liberal de los Machado!» (148).

«adoptando el bello mito antiguo de las *Tres Edades* – de Hierro u Orígenes; de Oro o de Plenitud, y de Plata o de Decadencia – hemos clasificado [...] la Lengua y Literatura de España» (V, 18). La periodizzazione era stata fatta per età perché, spiegava ancora Giménez Caballero,

Las 'Literaturas' de los pueblos nacen, viven, crecen, decaen y mueren como las personas. [...] Son *seres vivos*. Seres vivos que se gestaron o engendraron durante los siglos medievales o EDAD DE HIERRO. [...] Seres vivos que alcanzaron su plenitud y expansión durante el siglo XV (o *Renacimiento*), siglo XVI (o *Imperio*) y siglo XVII (o *Barroquismo*): en el periodo de expansión que denominamos EDAD DE ORO. [...] Seres vivos que decayeron en fuerza y vitalidad expansiva durante el siglo XVIII (o de *imitación francesa*), el siglo XIX (o de *imitaciones franco-inglesas*) y el siglo XX (o de *imitaciones nórdicas y eslavas*): en el periodo que denominaremos EDAD DE PLATA. (III, 16)

Il concetto di *edad de plata* veniva dunque usato per la prima volta qui, ma come si vede per indicare non un momento di splendore bensì uno di decadenza<sup>5</sup>. Sarà più tardi lo storico José María Jover a parlare di «Edad de Plata de la cultura española» con valore positivo, prima nel suo *Aproximación a la historia de España* del 1952 e poi nel 1963, nella collettanea *Introducción a la historia de España*. In quest'ultima opera, di cui era coautore con Antonio Ubieto e Juan Reglá, Jover puntualizzava che

<sup>5</sup> «[...] la Plata de referencia indicaba una continuidad amortiguada y de menor valor que el Oro de otra edad anterior de plenitud» (Mainer 7).

Entre 1875 y 1936 se extiende una verdadera Edad de Plata de la cultura española, durante la cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional, y un prestigio inaudito en los medios europeos. [...] Este prestigio europeo de lo español [...] no tenía precedentes desde mediados del siglo XVI. (Ubieto *et al.* 634)

Questo periodo della durata di più o meno mezzo secolo, aggiunge lo studioso, sarebbe stato interrotto bruscamente dallo scoppio della guerra civile. Qualche anno dopo, lo stesso Jover ritoccò leggermente la sua cronologia, retrocedendo al 1868 la data di inizio dell'«epoca argentea» (Abad Nebot «Notas» 43).

La definizione cominciò così pian piano a essere utilizzata con sempre maggiore frequenza: ripresa da Miguel Martínez Cuadrado nel suo volume del 1973 *La burguesía conservadora (1874-1931)*, il sesto della *Historia de España* diretta da Miguel Artola, divenne addirittura il titolo, nel 1975, di un ampio saggio di José Carlos Mainer. Quest'ultimo lavoro, intitolato appunto *La Edad de Plata (1902-1931)*, aveva il sottotitolo esplicativo di *Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Come si può notare, Mainer limitava però la cronologia dell'età d'argento al primo trentennio del Novecento, ritornando perciò all'idea di un periodo di una durata molto limitata. Nella seconda edizione del saggio, uscita nel 1981, Mainer avrebbe spostato poi il termine *ad quem* della *edad* al 1936, tra l'altro dichiarando nella nota introduttiva di aver deciso di «[mantener] el título *La Edad de Plata* [...] pese a su inadecuación» visto che «las edades argénteas son cosa distinta de lo que aquí se pretende predicar»; tuttavia, continua Mainer, «no era ni es cosa de enredarse en disputas de meta-

listería emblemática y sí de dejar tal cual estaba un título que no inventé yo, pero que parece ir haciendo fortuna» (Mainer 15-16).

Perciò, Mainer non sembra essere molto convinto – o meglio: sembra non esserlo affatto – della scelta di quel titolo, lasciando intendere che la decisione di conservarlo era stata determinata dal fatto che la formula definitiva *edad de plata* era ormai entrata nell'uso comune, proprio come quella di *edad de oro*. Se appare condivisibile l'atteggiamento dello studioso di non voler affrontare, in quella breve premessa, la delicata questione del metallismo applicato alle epoche letterarie, questione che avrebbe originato di per sé un altro saggio, appare invece più problematico accettare la sua decisione di limitare la periodizzazione della *edad* in questione al solo primo trentennio del secolo XX<sup>6</sup>. Mi pare infatti che siano da ritenersi valide le argomentazioni di quanti, nel corso degli ultimi anni (Urrutía Cárdenas; Abad Nebot “Notas” e “La *Edad*”; Martínón), hanno difeso la cronologia più ampia, avanzata a suo tempo da Azorín e Marañón prima e da Jover poi.

Tra questi, Francisco Abad Nebot in un intervento del 2007 pubblicato su *Epos* affermava con convinzione: «la “Edad de Plata” de la cultura española va de hacia 1868 a 1936; de ninguna manera puede quedar reducida la cronología de la Edad de Plata a los años del primer tercio del siglo XX» (“La *Edad*” 245). La posizione di Abad Nebot è ormai legittimata anche dalla creazione di due importanti banche dati: l'*Archivo Virtual de la Edad de Plata de la cultura española contem-*

<sup>6</sup> Mainer mantiene la medesima periodizzazione anche nel volume del 2010 *Modernidad y nacionalismo*, il sesto della *Historia de la literatura española* pubblicata da Ariel e da lui diretta.

*poránea (1868-1936)*, ospitato nel sito web della Fundación Francisco Giner de los Ríos (Institución libre de enseñanza), e la *Biblioteca virtual de la otra Edad de Plata “Mnemosine”*, che a sua volta raccoglie materiale bibliografico relativo al medesimo periodo.

A una scansione temporale troppo breve come quella proposta da Mainer ne va insomma preferita una dilatata perché, come ci ha insegnato Braudel, solo l'osservazione nella loro lunga durata delle epoche può condurci verso la comprensione della fisionomia e del funzionamento dei fenomeni letterari (Santiáñez Tió *Investigaciones* 51-85). E questo è quanto mai valido se si tratta di un'epoca complessa, di grande fermento artistico-culturale e particolarmente turbolenta sul piano socio-politico, quale fu appunto in Spagna quella a cavallo tra Otto e Novecento<sup>7</sup>. Se è vero che la storia della letteratura è, come tutte le altre storie, un «oggetto che può essere allo stesso tempo vitale, intellettuale e carnale», si può allora sottoscrivere l'idea di Jacques Le Goff che per la comprensione di tale oggetto c'è bisogno di non perdere di vista la combinazione fra continuità e discontinuità. «E questo», scrive ancora Le Goff, «è quello che offre la lunga durata associata alla periodizzazione» (134).

Per meglio comprendere il funzionamento di mutamenti, evoluzioni e, in qualche caso, persino 'rivoluzioni' che i generi nella letteratura spagnola sperimentarono dall'inizio del Novecento e fino al fatidico 1936, non si potrà perciò limitare lo sguardo esclusivamente ai soli primi trentasei anni del ventesimo secolo, ma necessariamente bisognerà tener conto anche delle trasforma-

<sup>7</sup> Si ricordi che tra il 1868, l'anno della rivoluzione *Gloriosa* e il 1936 si susseguono parossisticamente sommosse, *pronunciamientos*, tentativi repubblicani e ripetuti ritorni all'assolutismo.

zioni avvenute a partire dalla seconda metà del secolo precedente. Lo dimostra pienamente il romanzo del primo Novecento: per scongiurare un'eventuale crisi, il genere raggiunge una notevole ecletticità anche grazie alla varietà di soluzioni narrative che si erano cominciate a praticare già dalla metà dell'Ottocento e che esso farà sue. All'inizio del nuovo secolo, ai romanzieri che erano stati già attivi negli anni del real-naturalismo andò ad affiancarsi naturalmente una generazione più giovane che, direttamente o indirettamente, contrasse nei loro confronti non pochi debiti. Lo dimostrano, ad esempio, i legami che, sebbene in maniera un po' sotterranea, intercorrono tra i naturalisti radicali di fine Ottocento e i giovani scrittori che, nel primo trentennio del ventesimo secolo, si dedicarono al romanzo erotico. Nelle pagine che seguono vedremo come il sottogenere, che in una certa misura proprio con i naturalisti radicali aveva cominciato la sua esistenza moderna, nei primi anni del Novecento sarà ripreso e reinterpretato da scrittori ormai lontani dall'estetica real-naturalista e troverà spazi insospettabili. Vedremo inoltre che il 'dialogo tra erotici', scavalcando i confini della *edad de plata*, un po' a sorpresa riprenderà con vigore dopo la forzata interruzione determinata dalla dittatura.

### *1.2. Scandali e battaglie del naturalismo radicale*

Dalla seconda metà dell'Ottocento, il romanzo spagnolo non solo aveva annullato la sua quasi totale assenza dal panorama letterario durata praticamente per tutto il Settecento, ma aveva saputo anche ritrovare una sua dignità e una nuova dimensione, riappropriandosi imperiosamente della sua natura di «escritura desatada» di cervantina

memoria<sup>8</sup>. Il miglior romanzo di quegli anni nasce grazie al fatto che su strutture mutate da importanti modelli del passato quali la narrativa picaresca e, naturalmente, il *Quijote*, andarono innestandosi le novità che arrivavano dai modelli europei, in special modo da quello francese. Sicché, il genere andò via via acquistando quella «mayor frondosidad» di cui qualche tempo fa parlava Gullón<sup>9</sup>.

Di quanto importante fosse la tradizione autoctona ne ebbero consapevolezza gli scrittori stessi. Emilia Par-

<sup>8</sup> Cfr. il cap. XLVII della prima parte del *Don Quijote*, dove si colloca, dopo quello dello scrutinio del cap. VI, un altro importante dibattito tra i personaggi, questa volta sui generi letterari. Annota Villanueva che qui «intervienen el cura y el canónigo toledano, lector empedernido y crítico de [novelas de caballería], una de las cuales incluso había empezado a redactar, según confesará a comienzos del capítulo siguiente. [...] El cura, que ya en aquella suerte de segundo “donoso escrutinio” producido a su llegada a la venta de Juan Palomeque había adelantado su propósito de disertar oportunamente “acerca de lo que han de tener los libros de caballerías para ser buenos” (I, 32, 374), comparte todos estos razonamientos, pero erigiéndose en portavoz de los numerosos lectores de semejantes obras, les reconoce una virtud, como ya lo había hecho Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1533): su capacidad sin límites para entretener por la variedad de peripecias, ambientes, asuntos y personajes que en ellos tenían cabida. Y el canónigo concluye en perfecta sintonía con lo dicho ratificando aquella regla de oro ya formulada, pues de lo que se trata en su criterio es de que “la ingeniosa invención” favorecida por una “escritura desatada” libre de rigideces preceptistas, se acomode lo más posible a la verdad, haciendo la ficción verosímil» (Villanueva 103-104).

<sup>9</sup> «[...] es como si la novela de los años ochenta del siglo pasado hubiese sido injertada con innovadoras posibilidades narrativas que, sumadas a las tradicionales, las que basaban su novedad en la manipulación de la trama de ficción, confirieron al género una mayor frondosidad» (Gullón *La novela* 81).

do Bazán e Benito Pérez Galdós, per esempio, erano convinti che le idee di Zola erano riuscite ad attecchire almeno in parte in Spagna perché, come affermò lo scrittore canario nella premessa alla seconda edizione de *La Regenta* di Clarín del 1901, «todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa» (Pérez Galdós “Prólogo”). Agli albori del Novecento, dunque, e guardando all'allora recentissimo passato, a quando cioè era cominciata la sfida real-naturalista, Galdós era convinto che «El naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la novela» e che la penetrazione di quell'estetica nella Spagna di fine Ottocento altro non fu che la «repatriación de una vieja idea», il ritorno cioè «con mermas y adiciones» di una «mercadería que habíamos exportado» (Pérez Galdós “Prólogo”). È su quella ‘mercanzia’ che avevano poi lavorato i romanzieri spagnoli:

En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando este en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca. (Pérez Galdós “Prólogo”)

Era della stessa idea Emilia Pardo Bazán, che già negli anni Ottanta dell'Ottocento aveva avuto modo di scrivere che «es el realismo tradición de nuestra literatura y arte en general» e che Cervantes e la picaresca erano modelli compiuti di osservazione e riproduzione della realtà, e perciò dei chiari antenati dell'estetica naturalista. Tuttavia, in questo stesso testo, l'ultimo degli articoli della famosa serie *La cuestión palpitante* (1882-

83)<sup>10</sup>, la contessa avvertiva che «hoy que los tiempos han cambiado, tanto se engañará quien piense que podemos repetir en todo aquella novela picaresca, como quien pretenda calcar servilmente la francesa contemporánea» (Pardo Bazán “La cuestión”).

Pertanto, entrambi gli autori erano dell’idea che per modernizzare il romanzo spagnolo era importante non perdere di vista la propria tradizione. Stabilire una continuità con il proprio passato sarebbe stato funzionale ai necessari cambiamenti della scrittura romanzesca, certo. Ma l’innovazione doveva però passare anche attraverso la rottura, la discontinuità: era necessario riappropriarsi dei modelli di area ispanica, ma anche guardare alle novità foranee per proporre formule narrative adeguate ai tempi perché, e sono ancora parole dell’articolo pardo-bazariano già ricordato, «La España actual no es la del siglo XVI, ni menos es Francia, y las novelas contemporáneas españolas tienen que retratarla en su verdadera figura» (Pardo Bazán “La cuestión”). Ovviamente, la Spagna non era la Francia e perciò, rispetto all’estetica naturalista, i romanzieri assunsero atteggiamenti diversi che andarono dal netto rifiuto a un’accettazione parziale e persino a una totale, incondizionata e radicale adesione (Siviero “Le trame”). E se il tratto specifico che caratterizzò il romanzo di coloro che si autoproclamarono ‘naturalisti mitigati’ (l’espressione è ancora una volta della scrittrice galiziana) fu un’originale estetica ‘impura’<sup>11</sup>, per molti versi poco in linea con le teorie del mae-

<sup>10</sup> Ricordo che prima di essere raccolti in volume nel 1883, gli articoli erano usciti tra il 1882 e l’anno successivo sul supplemento “La hoja literaria del lunes” de *La Época*.

<sup>11</sup> L’idea di *impureza* è di Gutiérrez Díaz-Bernardo: «esta moderación del naturalismo español, esta especificidad, esta *impureza* si

stro francese, altrettanto originale fu la proposta narrativa di un gruppo di estremisti, quello dei naturalisti radicali<sup>12</sup>.

Sebbene il naturalismo radicale sia stato a lungo considerato un movimento marginale e minoritario e a tutt'oggi, in linea di massima, si continui a considerarlo tale, mi pare invece da sottoscrivere l'idea che esso sia stato un vero pilastro del processo di svecchiamento del romanzo spagnolo della *edad de plata*, prima direttamente di quello tardoottocentesco e poi, indirettamente, anche di quello del Novecento (Santiáñez Tió "En el humbral"). Al di là della qualità estetica della loro produzione, gli scrittori che militarono nel movimento, dal capofila Eduardo López Bago (1865-1931) ad Alejandro Sawa (1862-1909), da José Zahonero (1953-1931) a Silverio Lanza (1956-1912), José de Siles (1856-1911), Enrique Sánchez Seña (?-1892) e Remigio Vega Armentero (1852-1893), solo per ricordare qualche nome, provocarono una sorta di piccolo terremoto nella repubblica delle lettere del loro tempo. Questi romanzieri, molti pubblicati in una collana dal significativo titolo di "Biblioteca del Renacimiento literario" dell'editore Juan Muñoz Sánchez<sup>13</sup>, col loro atteggiamento trasgressivo e aggressivo, lanciarono una doppia provocazione. Oltre che sfidare la società dei lettori, infatti, essi sfidarono i

se quiere, constituye su más alta originalidad» (53; corsivo dell'autore).

<sup>12</sup> La definizione di 'naturalismo radicale' si deve a un giovanissimo Alejandro Sawa, che la usò per la prima volta nel 1885 in un'appendice al romanzo *El cura* di Eduardo López Bago.

<sup>13</sup> «La novela de la Biblioteca del Renacimiento Literario adquiere un estatuto de paradigma editorial establecido sobre un claro pacto con el lector, al cual satisface en su demanda inmediata, lo que asegura su éxito» (Fernández "Soldados" 129).

colleghi moderati più reticenti e soprattutto quelli cattolici intolleranti tematizzando argomenti davanti ai quali gli altri di norma tacevano (Siviero “Le trame”). Gli strascichi polemici che seguivano la pubblicazione dei loro scritti, romanzi ma anche interventi teorici sulla stampa, e le varie denunce per immoralità, che coinvolsero in particolare López Bago, erano di certo una spia del fatto che questi eterodossi erano comunque letti da una significativa fetta di pubblico e non da una minoranza. Se ne parlava tanto, insomma, perché erano tanto letti, come dimostrano anche le cifre relative alle vendite delle loro opere (Fernández *Eduardo López Bago* 125-35)<sup>14</sup>. Naturalmente, la divulgazione dei loro scritti veniva osteggiata con attacchi veementi e continui da parte di quella che, delle *dos Españas*, era bigotta e reazionaria<sup>15</sup>.

La produzione dei naturalisti radicali è stata, con il franchismo e fino ad anni recenti, volutamente dimenticata e i loro nomi sono stati tenuti rigorosamente fuori dal canone. Si pensi, ad esempio, che in anni relativamente recenti il critico Rafael Conte, recensendo su l'*ABC Cultural* del 24 gennaio del 1997 la monografia

<sup>14</sup> A questo proposito, significativa la testimonianza diretta di López Bago, che nell'appendice al suo romanzo *La pálida* (1884) scrive: «He sido periodista hasta que por voluntad y propósito decidido dejé de pertenecer al periodismo, consagrándome por completo a las tareas literaria: vivo, pues, publicando mis libros [...] y cobro la subvención que me paga el público que los compra» (López Bago 269).

<sup>15</sup> «[...] la ofensiva de los sectores del radicalismo católico estableció una rápida identificación entre la masonería, el republicanismo, el socialismo, el sionismo, el ateísmo, y la base ideológica y científica del impío *naturalismo* literario» (Fernández “Paradojas” 6; il corsivo è dell'autrice).

che Pura Fernández aveva dedicato a López Bago, fondamentale per gli studi su quell'epoca<sup>16</sup>, si vedeva costretto a esordire chiedendosi:

¿Eduardo López Bago? ¿Y ese quién es? A veces un nombre a pie de página, o en una enumeración de tendencias, algún título más o menos “escandaloso” [...] y aun eso pocas veces, como si ni siquiera su mención mereciese la pena. (Conte)

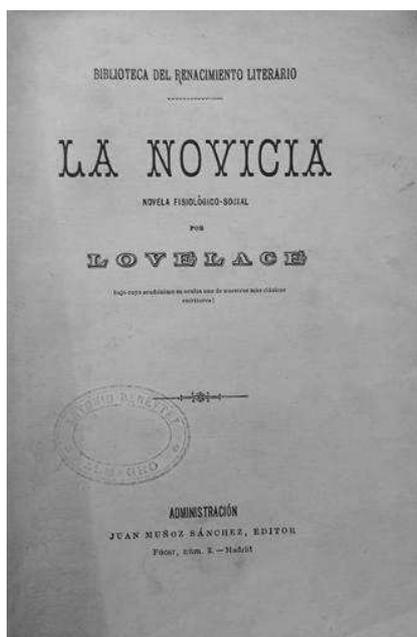
Eppure, ricorda lo stesso Conte, «De 1885 a 1888 sus novelas se vendían como churros» (Conte)<sup>17</sup>.

*Churros* dinamitardi, oserei dire, giacché López Bago, che come ho già accennato fu l'ideologo e il promotore di quell'estetica rivoluzionaria, nella radicalizzazione del naturalismo vedeva l'arma per scuotere le coscienze e scardinare le convinzioni dell'ipocrita società conservatrice. Lo scrittore teorizzò e cercò di praticare una letteratura di denuncia che nel romanzo doveva avere l'arma più potente. Tra le sue molte dichiarazioni teoriche a questo proposito, ricordo l'appendice al romanzo *Crimen legal* (1886) di Alejandro Sawa, dove López Bago asseriva che il vero dovere morale della letteratura era fare la guerra al fariseismo e all'ottusità dei reazionari. Per questo era necessario abbracciare un'ideologia scientifico-positivista e determinista, ispirarsi al modello di Zola e, soprattutto, avere il coraggio di non tacere e puntare il dito contro i mali del mondo (Siviero *Personaggi* 42-44).

<sup>16</sup> Mi riferisco a Fernández *Eduardo López Bago*.

<sup>17</sup> Va segnalato che negli ultimi tempi il lavoro di riscoperta e riscatto rispetto a questa corrente in generale, e alla figura di López Bago in particolare, è stato notevole.

Non tutti i suoi seguaci, però, pur aderendo al movimento avevano il coraggio di esporsi. Non lo ebbe, per esempio, l'autore de *La novicia*, un romanzo del 1889



Frontespizio de *La novicia* [1889]

(o 1888) definito «fisiológico-social» e quindi pienamente iscritto alla corrente, che preferì ricorrere allo pseudonimo di Lovelace. Se diamo fede all'affermazione che compare nel frontespizio dell'opera, dietro Lovelace c'era «uno de nuestros más clásicos escritores», ma purtroppo, a oggi, non è stato possibile scoprirne l'identità. Il critico che lo recensì su *El Globo* il 1 luglio del 1889, anch'egli anonimo, sottolineò che il romanzo

podría figurar sin ruborizarse siquiera literariamente, entre algunas novelas coleccionadas, y con título más o menos subversivo, que se ofrecen al público masculino. Tal vez se quisieran escudar ciertas desnudeces tras el título de novela *fisiológico-social*. Pero eso sería olvidar que no todo lo que se refiere a la fisiología y a la sociedad se puede escribir en letras de molde y con carácter literario. (*El Globo* 1; corsivo nell'originale)

Si noti come il recensore insista sul fatto che il romanzo di cui parla (male) rientri in una determinata categoria: letteratura destinata a un «público masculino», ovvero pornografica.

Questa fu, e lo vedremo subito, l'accusa più ricorrente rivolta all'indirizzo del romanzo naturalista radicale. Ma dobbiamo partire da una premessa. L'aspetto forse più innovativo delle proposte dei naturalisti radicali fu il trasformare in materiale narrativo ambiti di realtà che di solito restavano fuori dai mondi finzionali e che erano riservati alla scienza. In particolare, esibendo una preparazione scientifica in alcuni casi veritiera (López Bago, per esempio, era un medico; José Zahonero aveva studiato medicina), questi scrittori si ispiravano agli allora fiorenti studi 'fisiologici', e in particolare a Claude Bernard, per raccontare le pulsioni umane, *in primis* quelle sessuali (Fernández "Vías y desvío" 119-24). A sottolineare questo affanno di scientificità spesso i titoli dei romanzi erano accompagnati da sottotitoli rematici quali «novela médico-social» o, come abbiamo appena visto, «novela fisiológico-social»<sup>18</sup>. Allo stesso modo, non di

<sup>18</sup> «Los naturalistas convierten las relaciones entre la moral social y religiosa y el engranaje psicofisiológico de la sexualidad humana en el eje vertebrador de sus estudios literarios [...] la cuestión sexual se trasfiere en el espacio público por mediación de la disciplina hi-

rado dei peritesti autoriali che accompagnavano i romanzi venivano usati per rilasciare dichiarazioni programmatiche e argomentare a favore della nuova formula narrativa. L'arte naturalista, scrive ad esempio José Zahonero nel "Prefacio" al suo *La vengadora*, pubblicato tra il 1884 e il 1885, trasforma «el literato en celoso intérprete de la verdad». Lo scrittore avverte poi i lettori che «no deben confundirse los arriesgados atrevimientos de una escuela literaria, cuyo alcance social no se quiere reconocer, con los groseros goces de las obras de recreación pornográfica» (7-8). E invece proprio questo accadeva di norma: nonostante il fatto che la loro voleva essere una prospettiva ipoteticamente scientifica, i naturalisti radicali venivano continuamente tacciati proprio di indecenza e pornografia.

Emblematico, a questo proposito, il giudizio di un già maturo Juan Valera che si legge in una sua lettera del 27 novembre del 1884 indirizzata da Washington a Narciso Campillo. All'amico e collega, che gli aveva dato notizia della sonora polemica suscitata in patria quell'anno dalla pubblicazione de *La prostituta* di López Bago, lo scrittore andaluso risponde:

Me parece de pésimo gusto dar por título a una novela *La prostituta*. [...] Yo no me escandalizo por poco y comprendo y aun aplaudo, a pesar de mis sesenta años ya cumplidos, un libro verde, por estilo jocoso, pero una verdura trágica y socialista, una indecencia *docente y humanitaria* es cosa que no se puede sufrir y perdónenme Zola, López Bago y otros. [...] [H]ay vicios, dolencias y deformidades, architrágicos para quien

giénica y pasa a convertirse en una transposición de la cuestión social» (Fernández *Mujer pública* 110).

es víctima de ellos, pero que repugna a toda persona de buen gusto el que se presenten en una obra de arte. [...] De tales cosas debe tratarse en libros de moral o de medicina, pero no en los de ameno entretenimiento [...]. (Domínguez Bordona 239; corsivo nell'originale)

Per Valera, insomma, i romanzi 'alla Zola' erano di un'oscenità inaccettabile, inadatta a un genere che per lui doveva essere di puro intrattenimento: un giudizio molto severo e, a ben guardare, forse anche un po' miope. Il naturalismo radicale, ispirato, lo abbiamo visto, alle allora moderne tendenze scientifiche, ma anche filosofiche e narrative europee, non produsse dei capolavori, è vero, ma fu in Spagna la porta di accesso a un pensiero laico e per molti aspetti rivoluzionario (Santiáñez Tió "En el humbral" 585). Probabilmente, senza quella «verdura trágica y socialista», nel secolo successivo non si sarebbe sviluppato, come dirò subito, un tipo di narrativa dalle componenti erotiche che, nel corso del primo trentennio del Novecento, conobbe una straordinaria fioritura e che, assieme alle prime prove di un romanzo sociale, rappresenta un tassello importante della storia letteraria spagnola<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> A giusta ragione nella recensione ricordata poc'anzi, Conte annotava che sebbene il naturalismo radicale spari come d'incanto, «sus burdeles, sífilis, delitos, corrupciones, ataques a la nobleza y a los poderes fácticos (Monarquía, Iglesia, Ejército y Finanzas) – que convierten sus novelas en divertidos panfletos "kitsch" – se utilizarían después por la novela galante (Trigo, Zamacois y otros menos nobles) o por la novela "social" (Barriobrero, Samblancat y compañía, hasta el mejor Sender)».

### 1.3. *Il romanzo erotico del primo Novecento: gli uomini*

Effettivamente, già da qualche tempo la critica ha riconosciuto l'esistenza, nella Spagna del primo Novecento, di una produzione romanzesca erotica di una certa importanza e non limitata semplicemente al prolifico filone licenzioso, frivolo e piccante, che pure esistette e alimentò un florido mercato clandestino o semiclandestino (Garrote Bernal; Guereña). Il panorama di quel periodo si presenta infatti particolarmente ricco e articolato, dal momento che le iniziative editoriali che promossero la divulgazione di un romanzo erotico di qualità furono molteplici. Una delle più interessanti fu senza dubbio la creazione di numerose collane di romanzi brevi con uscita periodica, perlopiù settimanale, che venivano vendute nelle edicole a un prezzo molto basso e che diedero vita al fenomeno della cosiddetta *novela de quiosco*<sup>20</sup>.

L'«invenzione» della *novela de quiosco* si deve a Eduardo Zamacois (1873-1971), ideatore e realizzatore della «Colección galante» che, se ebbe una vita breve, fu però la prima a inaugurare nel 1902 questa modalità di pubblicazione (Villarías Zugazagoitia). Ricordo, *en passant*, che la *novela de quiosco* fu prontamente utilizzata anche per la divulgazione di un romanzo sociale, sempre breve, dalla forte carica anarchica e rivoluzionaria,

<sup>20</sup> «L'irruption sur le marché du livre du roman court érotique suppose une transformation sensible du mode de consommation de la littérature et implique une mutation significative du lectorat dans le sens d'une prolétarianisation, ou à tout le moins, d'une diffusion considérable parmi le moins nantis (bien que les bourgeois et gros bourgeois friands de ces récits continuent d'en consommer plus que de mesure)» (Coste 15).

pensato come strumento di affermazione di una ‘cultura alternativa’ a quella borghese e destinato a un pubblico proletario. La *novela de quiosco* fu perciò una delle prime forme di diffusione di prodotti letterari di consumo e dunque uno dei fenomeni editoriali più significativi nella Spagna di inizio Novecento (Santonja 22).

Tornando al romanzo erotico, accanto a collane come ad esempio “La Novela de hoy” che, pur essendo de-



Alcune copertine de “La novela de hoy”

stinate a un ampio pubblico, riuscivano a proporre delle opere di un livello estetico accettabile e a volte anche notevole<sup>21</sup>, ce ne furono comunque altre che invece ac-

<sup>21</sup> In particolare proprio “La Novela de hoy”, che si pubblicò tra il 1922 e il 1932, fu una delle migliori collane anche dal punto di vista grafico. Tra i suoi molti collaboratori figurano anche scrittori non esattamente di seconda fila come Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Pérez de Ayala, Antonio de Hoyos y Vinent, Emilio Carrere, Alberto Insúa, Vicente Blasco Ibáñez. Cfr. Labrador Ben.

colsero una produzione più leggera e scollacciata (Blas Vega; Fernández “Censura”; López Ruiz; Sánchez Álvarez-Insúa). A questa situazione contribuì di certo il fatto che in quegli anni il sistema censorio fu, per un po’, distratto da altri temi quali la politica interna ed estera e fu perciò relativamente permissivo. Tuttavia, a partire dal 1926 i controlli tornarono a inasprirsi e a creare perciò non pochi problemi alla libertà di espressione, come ebbe modo di raccontare Ernesto Hernández Vidal, che fu capo della censura tra il 1925 e il 1930. Nel suo *La censura por dentro*, pubblicato nel 1930 con lo pseudonimo di Celedonio de la Iglesia, il censore scriveva che

En su afán de abarcarlo todo, se ha extendido también la censura [...] a la pornografía. Y no era lo obsceno, lo torpemente impúdico lo que caía bajo el lápiz rojo, pues los periódicos, aún los titulados sicalípticos, no dan públicas y descaradas muestras de lubricidad, sino lo ingenioso, más o menos alegre o atrevido. (Iglesia 159)

Così, nel tentativo di limitarne la diffusione, negli anni in cui operò Hernández Vidal numerosi romanzi furono ritirati dal mercato perché giudicati osceni e più di 4.000 furono i processi intentati nei confronti di autori e case editrici per lo stesso motivo (Guereña).

Il panorama letterario spagnolo, dunque, era stato letteralmente sommerso, in quel primo scorcio di secolo, da una vera e propria ‘marea’ di scritti *sicalípticos*, aggettivo creato nel 1902 con il significato di ‘osceno, pornografico’ e usato per annunciare su *El Liberal* l’immi-

nente uscita di una pubblicazione periodica intitolata “Las mujeres galantes”<sup>22</sup>.

**Dentro de breve plazo se pondrá á la venta *Las mujeres galantes*, publicación altamente *sicalíptica*. (Para conocer la definición de esta palabra, completamente nueva, debe adquirirse el primer cuaderno de dicha publicación.) Costará 60 céntimos cuaderno.**

Annuncio pubblicitario apparso su *El Liberal* il 25 aprile 1902

Al fenomeno, nel 1931, lo scrittore Álvaro Retana (1890-1970) dedicò un interessantissimo volume intitolato proprio *La ola verde. Crítica frívola*, pubblicato con lo pseudonimo di Carlos Fortuny. Si tratta di un'opera a metà strada tra un'antologia commentata di scrittori dell'epoca ritenuti pornografici e un saggio di critica letteraria, il tutto costruito dalla prospettiva di un Fortuny che parla in prima persona e che si mostra reazionario e quasi bacchettone. Insomma, l'esatto opposto del vero Retana, che all'epoca aveva già subito due processi per

<sup>22</sup> L'aggettivo entrò rapidamente nell'uso comune. Per la prima volta si occupò dell'etimologia del termine Ruiz Morcuende, che scriveva nel 1919: «apareció primero *sicalíptica*, poco después *sicalíptico*, y a continuación *sicalipsis*. Rápidamente, sirviendo de transmisor el teatro, con las piezas del llamado “género chico”, se difundieron las tres palabras, que tienen un significado medio entre la relativa inocencia de lo picaresco y la descarada desfachatez de lo pornográfico. [...] Del habla helénica no tienen *sicalíptico* y *sicalipsis* más que su semejanza con las formas *apocalíptico* y *apocalipsis*, en las cuales se inspiró probablemente su inventor al crearlas» (Ruiz Morcuende 394). Cfr. anche Corominas, s.v.: «Creado para anunciar una obra pornográfica; probablemente pensando en un compuesto del gr. *sykon* ‘vulva’ y *aleiptikós* ‘lo que sirve para frotar o excitar’».

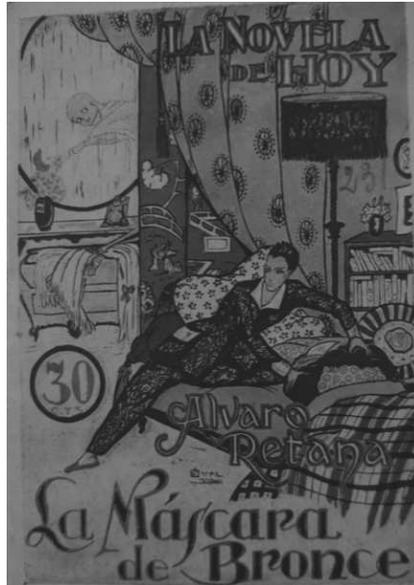
la sconvenevolezza delle sue opere (nel 1926 e nel 1928)<sup>23</sup> e aveva scontato pure alcuni mesi di prigione<sup>24</sup>. Molte delle riflessioni proposte in chiave ironica sono illuminanti circa il pensiero di Retana, come quando l'io enunciatore arriva a dire che

La Pornografía literaria española contemporánea ha sido una deplorable consecuencia de la titulada escuela naturalista, entronizada en Francia con gran éxito económico y artístico por el ilustre Emilio Zola. (Fortuny 101)

Si tratta di un'affermazione che, a mio avviso, conferma l'ipotesi che i nuovi scrittori 'maledetti' avevano piena coscienza di stare dialogando con i loro predecessori naturalisti, a loro volta ripetutamente additati come pornografi della parola, e che ne condividevano lo spirito rivoluzionario e critico. L'aggettivo «deplorable», visto il tono generale di questo scritto, è naturalmente antifrastrico.

<sup>23</sup> Retana diede scandalo sia per i suoi scritti che per la sua vita dissoluta e per il suo essere apertamente bisessuale. La sua produzione, oltre che numerosi romanzi a sfondo erotico, alcuni dei quali di un certo valore estetico, comprende anche una parte 'frivola': fu infatti autore di testi e musiche di *cuplé*, i monologhi femminili piccanti molto di moda in quegli anni. Fu inoltre figurinista e scenografo di varietà e firmò diverse collaborazioni con periodici, alcune con lo pseudonimo femminile di Claudine Regnier.

<sup>24</sup> «He sido [...] el primer novelista del mundo que ha ingresado en la cárcel acusado de voluptuoso», scriverà nella prefazione al suo *La máscara de bronce*, pubblicato nel 1927 (Retana 4). Dopo la guerra civile, il *rojo* e *maricón* Retana fu poi condannato a venti anni di carcere, ma ne scontò solo nove. Tornò libero nel 1948.



Copertina de *La máscara de bronce* (1927) di Álvaro Retana

Come si sa, i confini tra erotismo e pornografia sono molto labili<sup>25</sup> e la loro delimitazione dipende da criteri soggettivi, oltre che dai tempi e dai contesti socio-culturali a cui opere e pubblico appartengono. Quello che, all'inizio del Novecento, per un lettore spagnolo cattolico reazionario poteva essere scandalosamente osceno lo era

<sup>25</sup> Emblematica la definizione del regista Luis García Berlanga: «el erotismo es la pronografía vestida de Christian Dior» (Barba 528). Forse l'unica differenza più vistosa tra le due modalità sta nell'uso del linguaggio: «El lenguaje pornográfico nos recuerda el lenguaje obsceno infantil, que, sin perder su fuerza expresiva, carece sin embargo de la exquisitez y madurez que caracterizan al lenguaje erótico cuyos mecanismos de creación están mucho más elaborados que los que usa el discurso sexualmente explícito» (Ríos 195). Sulla questione si è scritto moltissimo: cfr., in particolare, J. I. Díez Fernández e le classiche pagine di Sontag.

meno per uno progressista e forse non lo era affatto per un lettore, mettiamo caso, francese loro contemporaneo. E anche se la società spagnola degli *happy twenties* provò a dare di sé, grazie alla relativa liberalità della *dictablanda* di Primo de Rivera, «la imagen de una sociedad que, como sus vecinos, intenta librarse de sus demonios seculares “costumbristas”, “castizos” o “indigenistas” que la atan al pasado y a la oscuridad» (Serrano e Salaün 330), si era pur sempre sotto una dittatura. E si era pur sempre in un Paese in cui l'ipocrisia era un male endemico: nonostante l'apparente discredito morale, la letteratura erotica e/o pornografica alimentò, come dicevo poc'anzi, un prospero mercato clandestino. Una letteratura, insomma, da leggere di nascosto e che purtroppo non è stata preservata nemmeno nell'inferno delle biblioteche (Guereña).

Se la difficile localizzazione dei testi è stata, e ancora è, uno dei principali problemi che questa produzione pone agli studiosi, l'altro problema, cioè i tanti pregiudizi critici rispetto al valore estetico delle opere, è stato in gran parte superato. A partire dagli anni Ottanta dello scorso secolo si è cominciato ad assistere a una seria operazione di rilettura di questo significativo capitolo oscurato della storia del romanzo spagnolo, al punto che si può affermare che attualmente il sottogenere è pienamente sdoganato come uno dei più interessanti del primo Novecento (García Lara; Rivalan Guégo). Per questo processo è stata di grande importanza la rivalutazione della figura di Felipe Trigo (1864-1916), considerato il 'padre' della narrativa erotica spagnola della modernità. Il medico-scrittore, che ebbe in vita un notevole e controverso successo ma che dopo la sua prematura morte – si suicidò a cinquantadue anni – finì per diventare uno sconosciuto, ha ormai persino trovato una collocazione

di un certo rispetto nel canone letterario spagnolo (Litvak *Erotismo* 157-227; Watkins; Manera).

Ad attribuirsi il ruolo di fondatore del sottogenere era stato lo stesso Trigo, come ricordava Rafael Cansinos Assens nel capitolo dedicato a “Los eróticos” del suo *La nueva literatura*. In questo lavoro, scritto nel 1917 e ampliato nel 1927<sup>26</sup>, Cansinos Assens proponeva anche una tripartizione delle fasi di evoluzione della produzione letteraria di tematica sessuale, a suo parere molto differenziata. Secondo il critico, vi era stata una prima fase, corrispondente alla fine dell'Ottocento, durante la quale la «novela licenciosa» aveva avuto soprattutto «intenciones moralizadoras y científicas, algo así como cartones anatómicos, en los estudios de López Bago» (Cansinos Assens 2, 199). A questa era seguita, ai primi del Novecento, la fase della «novela galante [...] frívola, ligera, de estudiantes y modistillas, animada por un reflejo mortecino de las luces de París, con más pobreza y más ardor que la novela galante francesa» (Cansinos Assens 2, 198). In ultimo, il modello di Trigo aveva permesso lo sviluppo della variante erotico-sociale, una «novela [...] seria y profunda, algo así como cursos prácticos de psicología y de fisiología y de algo más» (Cansinos Assens 2, 202). La lucida analisi proposta da Cansinos Assens fu a lungo completamente ignorata, anche da menti illuminate. Max Aub, ad esempio, nel suo *Manual de historia de la literatura española* del 1966 riconduceva questa produzione a una generica sfera pornografica e, ritenendola priva interesse letterario, in poche righe la liquidava così:

<sup>26</sup> «Felipe Trigo fue el fundador del género que hoy se llama erótico y que él mismo bautizó con el indiscutible derecho de ser su padre» (Cansinos Assens 2, 171).

Un grupo de médicos forma la vanguardia de un numeroso grupo de novelistas más o menos pornográficos que son pasto de muchos lectores y de la industria editorial y que poco tienen que hacer en la historia de la literatura; los más vendidos: Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Pedro Mata, Alberto Insúa, Antonio de Hoyos y Vinent, Joaquín Belda y Álvaro Retana. (Aub 492)

Va detto poi che parlare di Felipe Trigo come di un autore erotico *tout court* è abbastanza riduttivo. Lo scrittore, di idee socialiste, fu in gioventù impegnato dal punto di vista politico e questo suo impegno ne influenzò in maniera determinante la produzione romanzesca<sup>27</sup>. Per comprendere il pensiero di Trigo uno strumento indispensabile sono i nove articoli intitolati “Las plagas sociales”, delle «lecciones populares de marxismo» che il ventiquattrenne medico pubblicò, tra l’agosto del 1888 e il febbraio dell’anno successivo, su *El Socialista*<sup>28</sup>. Vi si possono infatti individuare *in nuce* delle formulazioni che troveranno ampio sviluppo nella sua narrativa (Fortea 12-13; Caudet “*Las plagas*”). Alla base del progetto letterario di Trigo c’era un utopico desiderio di rigenerazione della società, una delle cui ‘piaghe’ più gravi era, secondo lui, un’erronea condotta sessuale degli individui. La sua proposta era quella di rivedere e correg-

<sup>27</sup> Trigo fondò nel 1887 la prima sezione del PSOE in Estremadura e ne fu anche il presidente.

<sup>28</sup> La definizione è nell’ed. in volume degli articoli (2000) a cura Pecellín Lancharro. I temi affrontati furono: “El bandido”, “El diputado”, “El borracho”, “La prostituta”, “La adúltera”, “El periodista”, “El maestro de escuela” e “El propietario”. Due titoli corrispondono esattamente a quelli di due romanzi medico-sociali di López Bago del 1884 (*La prostituta* e *El periodista*).

gere, partendo da presupposti scientifici, la maniera in cui uomini e donne – l'amore per Trigo, sia negli scritti teorici che nella pratica romanzesca, è sempre ed esclusivamente eterosessuale – si relazionano.

## LAS PLAGAS SOCIALES

V

### LA PROSTITUTA

Si queréis saber cuánto de hipócrita tiene la sociedad en que vivimos, arrojad de improviso á sus moralistas, poetas y sabios el poco menos que divinizado nombre *mujer*; y luego que hayáis visto alzarse por to-

*El Socialista* 26 ottobre 1888

Anni dopo, in *El amor en la vida y en los libros. Mi ética y mi estética*, un saggio uscito nel 1907, lo scrittore espone poi la teoria secondo la quale la letteratura doveva essere uno dei principali strumenti da mettere al servizio di quell'operazione di rinnovamento sociale così come lui l'aveva concepita. La sua, perciò, voleva essere una letteratura educativa, riformista, che partiva da considerazioni antropologiche: «A un nuevo concepto de amor deducido antropológicamente», scrive, «deben corresponder cosas trascendentales», e cioè:

primero, toda una nueva literatura amorosa que lo estudie y lo analice y lo divulgue; después, un cambio radical en el modo de considerar el porvenir de los conflictos sentimentales humanos [...]. El amor sano, el verdadero amor libertado de esclavitudes, es tan nuevo en la literatura como en la vida. El estudio de este amor, negado por todos, constituye la enorme empresa de la novela erótica. (Trigo 211 e 213)

Sembra evidente che con la sua concezione di un romanzo erotico che fosse emanazione di studi scientifici, da usare come mezzo per divulgare il modello di una nuova forma di amare che porta a una nuova società<sup>29</sup>, Trigo creava una continuità con i presupposti del naturalismo di López Bago. Tra le altre cose, non può sfuggire il fatto che, come quest'ultimo, anche Trigo era medico e come tale si poneva dinanzi a un corpo sociale ammalato, offrendo attraverso la sua letteratura le cure necessarie per guarirlo.

Sebbene Trigo avesse individuato nel modo sbagliato di considerare la donna da parte della società uno dei mali da combattere e avesse, in via teorica, più volte sostenuto l'importanza di una necessaria emancipazione femminile, nei suoi romanzi finì però col proporre sempre eroine ancora sottomesse all'uomo e solo relativamente libere (Liberatori). Perciò, nonostante i buoni propositi, alla fine nemmeno i suoi personaggi femminili furono costruiti in modo da proporre seriamente l'immagine di una nuova Eva. Se, come dicevo, il romanzo erotico del primo del Novecento, e non solo quello di Felipe Trigo, aveva ereditato la carica trasgressiva del naturalismo radicale, ne aveva contemporaneamente ereditato anche il carattere meno rivoluzionario di 'letteratura al maschile': gli autori, nell'uno e nell'altro caso, erano di norma uomini così come i loro lettori ideali. Le storie

<sup>29</sup> «[...] el erotismo de Trigo era una propuesta de sociedad – por imprecisa, banal y exagerada que pudiera ser en ocasiones –; era, en definitiva, una utopía. Es decir, algo mucho más peligroso. A la hora de resolver la disyuntiva de si Trigo era un novelista erótico o un novelista político, los censores no tuvieron ninguna duda» (Fortea 28).

erano perciò tradizionalmente raccontate da una prospettiva tipicamente maschile, con il desiderio dell'uomo in primo piano, anche quando le protagoniste erano donne. Insomma, e lo vedremo, lo sguardo femminile emergerà, e prepotentemente, solo anni più tardi.

#### *1.4. Il romanzo erotico del primo Novecento: le donne*

Nonostante Pura Fernández abbia individuato l'esistenza di un filone di «escritura desatada femenina» del secolo XIX, che secondo la studiosa prenderebbe avvio con la *novela lupanaria* di Matilde Cherner (1833-1880) – che però, si badi bene, pubblicava con lo pseudonimo maschile di Rafael de Luna (Fernández *Mujer* 253-67) –, in realtà bisognerà aspettare la seconda metà del secolo perché le scrittrici si affaccino davvero, e in maniera prepotente, alla ribalta del genere erotico. Per tutto l'Ottocento le donne, un po' come i religiosi, se volevano scrivere dovevano farlo “con le mani legate” e se osavano ribellarsi a questa convenzione, venivano denigrate. Come ebbe a scrivere una di queste donne, Emilia Pardo Bazán,

Hacia el religioso autor, como hacia la mujer autora [...] hay una prevención sorda y tenaz, fruto de esas ideas hechas que Spencer llama preocupaciones hereditarias emocionales. El religioso y la mujer son *escritores maniatados*. Rompen sus ligaduras, claro está, pero la gente recoge los pedazos y les azota con ellos el rostro. (Pardo Bazán *El padre* 1142-43; corsivo nell'originale)

Le cose cambiarono poco col secolo successivo, un

Novecento che nella sua prima parte fu ancora dominato dal maschio che considerava gli esseri di sesso femminile intellettualmente inferiori e perciò penalizzati nello svolgimento di lavori che avessero a che fare col pensiero. Si può dunque facilmente immaginare quanto difficile fosse per una donna non solo scrivere, ma scrivere appunto ‘con le mani libere’, trattando cioè temi scabrosi come quelli legati all’ambito sessuale. Insomma, la letteratura erotica anche nella Spagna della *edad de plata* è sì una realtà importante, ma, ribadisco, fatta sempre dal punto di vista del maschio, con la donna che, pur cominciando lentamente a emanciparsi, resta in ogni caso un oggetto del desiderio. L’immagine di donna che negli anni Venti divenne di moda un po’ in tutto il mondo, Spagna compresa, e cioè quella di una «chica delgada y ágil, sin curvas, de cabello corto, cigarillo y carnet de conducir, [...] asexuada pero libidinosa, infantil pero precoz, independiente pero demográfica, económica y socialmente superflua» (Litvak *Imágenes* 176), che sembrerebbe quella di una donna emancipata e libera, a ben guardare fu in realtà creata sulla base di come l’uomo desiderava che fosse la donna moderna.

Quando finalmente il movimento femminista, già vivace altrove, all’inizio del Novecento iniziò a muovere i primi, timidi passi in Spagna, alcune autrici cominciarono a far sentire la loro voce anche a proposito della narrativa erotica. La giornalista e scrittrice Carmen de Burgos ‘Colombine’(1867-1932), ad esempio, in un intervento del 1910 sulla rivista *Prometeo* espresse tutta la sua indignazione rispetto a quelli che a suo parere erano «libros escritos para hombres por hombres en contra de las mujeres». L’autrice giudicava il romanzo erotico profondamente irrispettoso e offensivo nei confronti delle donne e dei loro diritti: «[La novela sica-

lítica] [h]ija bastarda de la literatura, aborto monstruoso de la preclara obra de picardía, aparece [...] prostituyendo a la mujer», scrive, apostrofando gli autori di questa ‘letteratura bastarda’ come «niños estragados [...] viejos eunucos y [...] jóvenes invertidos» (Burgos 368). Il succo del discorso della scrittrice era che questi autori uomini avevano un solo scopo: creare personaggi femminili che rispondessero all’immagine dei loro desideri. Nei loro «estúpidos y mal escritos» libri fanno ogni sforzo «en *hacer mujeres*» (corsivo dell’autrice) e queste donne vengono costruite «como a criaturas incapaces de pensar o de una maldad refinada». La scrittrice conclude poi che questi per lei «mal llamados novelistas» non sanno fare altro che spogliare i loro personaggi femminili «porque no saben verles el alma» (Burgos 368).

Dopo quelle tardoottocentesche provocate dai naturalisti radicali, pian piano attorno a scrittura ed erotismo avrebbe cominciato a infiammarsi un’ennesima, vivace polemica letteraria, di cui l’articolo di Carmen de Burgos fu uno dei primissimi segnali, che però non giunse ad assumere le dimensioni di una nuova *cuestión palpitante*. Poi arrivarono la guerra civile e la dura repressione del primo franchismo e in Spagna del romanzo erotico, che sembrò sparire nel nulla, non si tornò più a discutere.

### *1.5. Il passaggio del testimone al secondo Novecento*

Dagli anni Quaranta e fino almeno alla fine degli anni Cinquanta il regime usò la censura come una sorta di cordone sanitario politico-ideologico per controllare il Paese e come formidabile strumento per l’imposizione

dei valori franchisti<sup>30</sup> e perciò fu difficilissimo avviare qualsiasi dibattito che li violasse. Tuttavia fu praticamente impossibile uccidere il libero pensiero e lo spirito critico di coloro che restarono in Spagna e furono costretti a vivere il doloroso e difficile *exilio interior*. Alla lunga, il controllo censorio aveva finito col sortire un paradossale effetto, stimolando l'invenzione di «subterfugios que en definitiva resultaron más peligrosos para la posición del tradicionalismo de lo que hubiera sido el enfrentamiento abierto» (Neuschäfer *Adiós* 12). Sicché, con la fine della dittatura, nel periodo tra la cosiddetta transizione e gli inizi della democrazia, e non senza però difficoltà iniziali, quella Spagna eterodossa che per più di trent'anni aveva dovuto lottare contro legacci e bavagli e che aveva patito una sorta di 'sindrome da astinenza dalla libertà', visse una fase di vera euforia creativa. Questa fase durò grosso modo un decennio e investì praticamente tutte le manifestazioni artistiche e culturali, finendo a volte con lo sfociare in eccessi di trasgressione.

Gli anni Ottanta, com'è risaputo, furono dominati dalla *movida*, un complesso fenomeno sociale e culturale *underground*<sup>31</sup> che non fu solo, come si tende a cre-

<sup>30</sup> «La censura no fue sólo una práctica consistente en tachar párrafos o suspender importaciones, sino también el medio de hacer circular un tipo de discurso, en definitiva un tipo de libro. [...] no debemos entender la censura como una actividad únicamente represora, sino también ratificadora de una determinada ideología» (Montejo Gurruchaga 19). Si vedano, inoltre, Abellán; Ruiz Bautista.

<sup>31</sup> Inutile forse ricordare che il termine è, dagli anni Novanta del secolo scorso, entrato nell'uso comune anche in italiano. Inizialmente utilizzato col significato di «vita notturna molto vivace e animata tipica delle grandi città», come registra il dizionario De Mauro (s.v.), ha col tempo acquistato una connotazione sempre più negativa, tanto

dere riduttivamente, la festosa animazione serale e notturna che in quel periodo si cominciò a vivere nelle città spagnole, Madrid e Barcellona in testa. Con parole di uno dei protagonisti del movimento, lo scrittore e sceneggiatore Jorge Berlanga (1958-2011), si trattò della «eclosión repentina de una sorprendente cantidad de músicos, pintores, fotógrafos, diseñadores, cineastas etc.» che presero a produrre freneticamente, spinti da una «necesidad visceral y espontánea, producto más quizás de un requerimiento inconsciente de la época que de una reflexión intelectual» (Gallero 62)<sup>32</sup>. Più che una rottura, comunque, la *movida* rappresentò il compiersi di un processo di evoluzione dinamica che era iniziato in sordina e sotterraneamente dalla metà degli anni Sessanta. Si trattò perciò di un movimento proteiforme, che, nella sua fase iniziale, fu associato all'estetica *camp* della ci-

che oggi, come si legge nel rapporto del Censis del 2013 intolato *Le opportunità della movida. Andare oltre la deriva circense di centri e luoghi storici delle città italiane*, «evoca nella rappresentazione mediatica gli eccessi nel consumo di alcol e stupefacenti, le tante pratiche antisociali (dall'inquinamento acustico a forme di vandalismo e di illegalità), in sintesi la pressione antropica incontrollata su porzioni del territorio urbano» ([http://www.fipe.it/files/ricerche/2013/20-06-13Rapporto\\_movida.pdf](http://www.fipe.it/files/ricerche/2013/20-06-13Rapporto_movida.pdf)). A proposito del movimento, osserva Gérard Imbert che «La *movida* représente le passage d'une culture cryptique (surgie du régime antérieur), forgée dans la clandestinité ou limitée à des secteurs marginaux (culture du *rollo* de l'immédiat après-franquisme) à une culture à découvert, culture qui se montre, qui fonctionne comme une reconnaissance et qui fonde une théâtralité urbaine. Ainsi, se manifestent publiquement des "sous-cultures" urbaine, surtout en rapport avec la musique, les arts plastiques, la mode, l'apparence, les lieux fréquentés. Lieux qui amènent une rénovation constante des contenus, un déplacement permanent des rayons d'action [...] et une rénovations des codes» (Imbert 308).

<sup>32</sup> La dichiarazione è raccolta in un'intervista pubblicata nel volume di Gallero.

nematografia del primo Pedro Almodóvar, trasgressiva, provocatoria e volontariamente eccessiva<sup>33</sup>.

Tornando all'ambito letterario e al genere che ci interessa, durante l'epoca franchista fu naturale assistere alla nascita di un romanzo dei vincitori, basato su temi e toni di autoglorificazione. L'altro romanzo, quello dei vinti, dopo un iniziale momento di stasi, attraversò non senza difficoltà varie fasi, che forse sarà utile ricordare sinteticamente. Nel decennio che immediatamente seguì l'instaurarsi della dittatura circolarono, perlopiù, narrazioni caratterizzate da una densa opacità e una decisa austerità della scrittura. Gli anni Quaranta furono dominati dalla corrente etichettata col controverso termine di *tremendismo* (Alchazidu), con romanzi basati su storie cupe e violente di degradazione e miseria. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta cominciò una timida diversificazione, con l'apparizione del romanzo sociale dal taglio oggettivista e a volte cinematografico, del romanzo neo-realista, e poi, già negli anni Settanta, del romanzo sperimentale.

Dopo la morte di Franco andò poi delineandosi un nuovo panorama romanzesco plurale e complesso: la ricerca di innovazioni, di forme espressive stravaganti ed evocative, il ritorno della soggettività e, non da ultime, le esigenze del mercato editoriale generarono tutta

<sup>33</sup> Il dibattito sul vero senso della *movida* è a tutt'oggi aperto. Un'interessante panoramica è in Nichols e Song. Da parte sua, il regista non ha mai riconosciuto la sua appartenenza al movimento, tanto da dichiarare: «Con la palabra “movida” no sé bien a qué se refieren. [...] Es difícil hablar de ello, porque nunca nos hemos reconocido en su definición. Lo de la “movida” es una creación de los medios de información. Pero hay algo cierto: se puede hablar de la gente que trabajamos en Madrid haciendo cosas muy modernas en unos años muy determinados, 1977-1982» (Vidal 39).

una serie di corti circuiti e coinvolsero praticamente tutti i sottogeneri<sup>34</sup>. In questo panorama composito torna pure il romanzo erotico, facendosi notare per essere probabilmente quello che meglio degli altri rinasce libero da pregiudizi e falsi pudori. Riagganciandosi idealmente alle esperienze narrative dei naturalisti radicali e dei romanzieri erotici del primo Novecento, esso si presenta con un cambiamento forse epocale: non di rado il compito di raccontare dall'interno dei mondi finzionali viene adesso delegato dagli autori, tra i quali cominciano a contarsi numerose donne, a voci narranti femminili. E anche il pubblico dei lettori viene finalmente immaginato non più solo ed esclusivamente maschile<sup>35</sup>.

Una pietra miliare nella storia del romanzo erotico del post-franchismo fu la creazione, nel 1977, della collana "La sonrisa vertical", pubblicata da Tusquets. Attorno alla casa editrice barcellonese ruotava un eterogeneo gruppo di giovani artisti e intellettuali, l'inquieta *gauche divine* contraria al franchismo ma lontana dal marxismo, responsabile del risveglio dell'industria culturale della città catalana negli anni del tardo franchismo (Villamandos Ferreira). Con lo stesso titolo della collana, che si impose fin da subito come «una bofetada genial a las viejas estructuras heredadas de la censura franquista» (López Martínez 27), fu creato anche un

<sup>34</sup> Particolarmente interessanti, sulla questione, le osservazioni di Vázquez Montalbán e di Charlon.

<sup>35</sup> Il fenomeno può essere letto come «una reacción casi explosiva, y tardía, frente a la represión secular, que se intensificó durante el régimen de Franco, de la consciencia del cuerpo, sobre todo femenino» (Neuschäfer "Observaciones" 13). Cfr. inoltre la sintesi che ne fa Piña.

premio letterario annuale, che ha poi cessato di esistere nel 2004<sup>36</sup>.

Proprio ne “La sonrisa vertical” venne riproposta, nel 1983, la traduzione di un classico dell’eros europeo, quella scandalosa *Histoire d’O* uscita con grande clamore vent’anni prima in Francia<sup>37</sup> e già pubblicata in Spagna nel 1977 dall’editore Plaza y Janés, sempre di Barcellona. *Histoire d’O* esibiva di certo una concezione tragica dell’eros e molti lo avevano letto come un’apologia della donna-oggetto, della donna schiava e sottomessa. Tuttavia, a ben guardare, la narrazione offriva invece uno spostamento decisivo del punto di vista. Credo che abbia ragione Spinazzola quando afferma che nelle pagine del romanzo

le sevizie micidiali cui O si lascia sottoporre sono narrate immedesimandosi in lei, rivivendone gli stati d’animo. Ciò appunto [...] conferisce [all’antieroina la] figura di piena protagonista, paradossalmente attiva anche nella passività del suo libero consenso alla degradazione cui viene ridotta: nello spossessamento di sé è la sua delirante felicità. (Spinazzola 72)

Ho voluto ricordare questo titolo perché nel 1989, a pochi anni di distanza dall’uscita della nuova traduzione

<sup>36</sup> Nel 1973 il regista francese Robert Lapoujade aveva presentato a Cannes un film intitolato appunto *Le sourire vertical*, suscitando un certo scalpore. Il già ricordato Luis García Berlanga, ideatore con Beatriz de Moura della collana e direttore della stessa, era a sua volta un regista cinematografico. Probabilmente, quindi, la coincidenza tra il titolo della collana e quello del film fu frutto di una scelta deliberata.

<sup>37</sup> Il romanzo del 1954 uscì a firma di Pauline Réage, pseudonimo dietro il quale si celava non Jean Paulhan (1884-1968), come a lungo si è pensato, bensì Anne Desclos (1907-1998), che di norma usava un altro pseudonimo, e cioè Dominique Aury.

nella collana, il premio venne assegnato a un'opera spagnola che per certi versi propone una visione dell'erotismo dolorosa, umiliante, violenta e triste che riecheggia proprio quella di *Histoire d'O*. Mi riferisco a *Las edades de Lulú* dell'allora esordiente ventinovenne Almudena Grandes. In questo particolare *Bildungsroman* (Lain Corona) la protagonista Lulú, in forma autobiografica, ricostruisce disordinatamente le varie fasi della sua formazione erotico-sentimentale. I toni del romanzo suonano spesso come una critica agli eccessi della trasgressione per la trasgressione che, come dicevo, finì per caratterizzare la fase finale della *movida*, quando il movimento andò esaurendo la sua carica positiva. Lulú racconta la sua vicenda per frammenti, senza seguire un filo cronologico lineare, ma avanzando tra un continuo alternarsi di analessi e prolessi, riuscendo così a trasmettere al lettore tutto il senso di disordine e smarrimento che regna in lei.

Il quale lettore entra in questo mondo finzionale nel momento in cui il personaggio sta guardando il video pornografico di un rapporto omosessuale tra uomini e afferma: «Yo no soy, no puedo ser un hombre. Ni siquiera quiero ser un hombre» (Grandes *Edades* 31)<sup>38</sup>. In queste brevi frasi c'è forse condensato l'aspetto più innovativo del romanzo: quella che verrà narrata al lettore è la storia di una donna che rivendica la sua femminilità e che rivendica il suo diritto a consumare un sottoprodotto culturale quale è appunto un film pornografico. L'immediato riferimento alla pornografia serve strategicamente a prendere le distanze proprio da essa, perché la finalità del romanzo non vuole essere pornografica. La

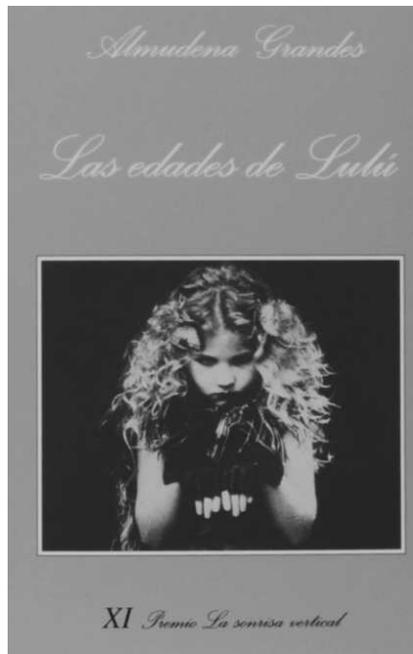
<sup>38</sup> Cito dall'edizione riveduta e corretta dall'autrice nel 2004.

pseudo-autobiografia di Lulú, raccontata con un linguaggio che fa irrompere continuamente descrizioni dirette di sesso, pur se tra allusioni, eufemismi e metafore, vuole essere invece una deliberata sfida ai valori del franchismo che in una parte della Spagna continuarono – e continuano – a sopravvivere. Una scrittura, dunque, che più che trasgressiva si può definire offensiva e che svelerà desideri, ossessioni e degradazioni sessuali della protagonista.

Come *Historie d'O*, anche *Las edades de Lulú* è stato letto sia come una storia di prevaricazione dell'uomo sulla donna, sia esattamente come il contrario, cioè come romanzo di liberazione della voce femminile che può finalmente raccontare senza intermediazioni le sue vicende erotiche (Kim), anche se poi in molti casi si tratta di esperienze che la vedono soccombere al desiderio maschile<sup>39</sup>. Se queste opposte interpretazioni sono frutto della potente ambiguità che permea il racconto, resta comunque il fatto che la voce narrante femminile, in una sorta di libero flusso di coscienza, lascia emergere la sua personale visione del sesso. Tuttavia, va anche detto che praticamente tutte le edizioni de *Las edades de Lulú* presentano un elemento paratestuale che sembra retaggio del romanzo erotico che abbiamo definito 'maschiocentrico'. Mi riferisco al fatto che, di certo per obbedire a delle precise strategie editoriali, quasi tutte le copertine del libro, da quella della prima edizione de "La sonrisa vertical" – forse tra le più inquietanti, con l'immagine di una bambina truccata dall'espressione torva e provocante e con guanti neri che fa pensare a un'ennesima Lolita

<sup>39</sup> Si vedano, in particolare, Lind e Moreno Nuño; Billat 7-28; Corbalán. Rimando inoltre agli interessanti commenti della stessa Grandes "Prólogo".

– a quelle delle successive edizioni spagnole e poi delle tante traduzioni, in fin dei conti propongono una serie di, diciamo, variazioni su un unico tema: il corpo, o un dettaglio del corpo di una donna, messo in primo piano. Queste immagini, perciò, finiscono col veicolare ancora una volta, a mio avviso erroneamente, l'idea che la protagonista sia l'oggetto desiderato e non il soggetto desiderante della storia, mentre invece a mettere in moto tutta la vicenda è proprio il desiderio fisico di Lulú.



Copertina della prima edizione di *Las edades de Lulú* (1989)

Nel 1990 Juan José Bigas Luna (1946-2013) trasse dal romanzo un film dallo stesso titolo che fu un grande successo internazionale. Sebbene avesse collaborato con il regista alla stesura della sceneggiatura, Almudena Gran-

des fu abbastanza insoddisfatta del risultato finale. In particolare, la scrittrice non apprezzò il fatto che la versione cinematografica desse una coloritura piuttosto sentimentale alla storia, una svolta ‘rosa’, se vogliamo, per lei assolutamente inesistente nel testo di partenza<sup>40</sup>.



Locandina del film diretto da Bigas Luna

Eppure l'immagine scelta per il poster del film – l'attrice Francesca Neri, che interpreta appunto Lulú, ritratta tra due uomini, uno dei quali Javier Bardem – sembra invece rispecchiare meglio il disinibito sguardo sull'eros

<sup>40</sup> In realtà il film cancella molte sfumature del personaggio di Lulú suggerendo «que es el amor constante y fiel de su esposo el que le salva la vida a una arrepentida protagonista. En la novela, en cambio, nada hay que indique un propósito de cambio en ella, ni tampoco el reencuentro final supone, como sugiere la cinta, una reconciliación con su marido» (Sanabria 43).

offerto dalla voce narrante nel romanzo ed è sicuramente più trasgressiva della maggior parte delle copertine utilizzate per il libro.

### *1.6. Conclusioni: un'eredità forse inaspettata*

Questa incursione nel romanzo erotico del secondo Novecento mi è sembrata opportuna per verificare la vitalità di un modello che è stato completamente trascurato dalla critica e che invece ritengo abbia contribuito, anche se indirettamente, all'esplosione del genere in epoca postmoderna. L'eredità che il naturalismo radicale aveva trasmesso ai romanzieri del primo Novecento sembrava destinata a esaurirsi con la fine della *edad de plata*. Un po' a sorpresa, invece, a distanza di mezzo secolo essa viene raccolta dagli scrittori della transizione, tra i quali, lo ripeto, finalmente anche numerose donne, che instaurano così un'ideale continuità con questi loro predecessori non immediati<sup>41</sup>. Il romanzo, di nuovo in maniera evidente, tornava ad assolvere prepotentemente a un compito 'sociale', tornava cioè a essere utilizzato, come

<sup>41</sup> Concordo perciò pienamente con López Martínez quando afferma che nella letteratura spagnola del secolo XX l'erotismo «encuentra su espacio natural [...] en dos momentos fracturados por el paréntesis infecundo de una guerra civil y de tres décadas y media de posguerra represiva, tanto política como cultural y religiosa. El primer momento casi coincide con la etapa de entre guerras, tiempo en que se desata una masiva oleada de publicaciones periódicas en respuesta a una demanda creciente, muy estudiada por la sociología. Se trató de una ramificación formal del naturalismo [...]. El otro momento nos remite a “La sonrisa vertical”, colección de narrativa erótica que ha sabido aglutinar y liderar una tendencia libre ya de los prejuicios y candores que imperaban antaño» (López Martínez 27).

volevano i naturalisti radicali e poi anche Felipe Trigo, come un'arma per sferrare attacchi politici e morali alla società. E la tematica erotica, proprio come ai tempi del real-naturalismo, entrava a pieno titolo tra quelle più provocatorie. Siamo però a un punto di svolta per quanto riguarda le categorie sessuali: le sfide al perbenismo, all'ipocrisia, ai falsi moralismi, quelle che avevano lanciato per primi i naturalisti radicali e poi gli erotici dell'inizio del Novecento ma limitatamente a una prospettiva maschile, finalmente verranno fatte anche dalla prospettiva femminile.

Quanto alle protagoniste donne, all'interno dei rispettivi mondi finzionali esse avranno spesso, al pari degli uomini, la possibilità di svelare da un punto di vista soggettivo i loro impulsi sessuali e i loro desideri più profondi. Inoltre, come accade anche ne *Las edades de Lulú*, con una certa frequenza viene concesso spazio e visibilità a personaggi omosessuali e transessuali<sup>42</sup> che nella realtà, secondo la Ley de Peligrosidad y rehabilitación social, fino al 1978 erano addirittura perseguibili di reato. A completare questa rivoluzione c'è poi l'infrazione di un altro, pesante tabù: quello che riguardava la natura stessa del genere letterario. Il romanzo erotico della postmodernità smetteva definitivamente di essere 'per soli uomini', annunciando così la presa di coscienza dell'esistenza, del peso e dell'importanza non di una bensì di altre metà del cielo.

<sup>42</sup> Cfr. l'interessante tesi di dottorato di E. Díez Fernández dedicata alla presenza di queste 'minoranze sessuali' nei libri pubblicati ne "La sonrisa vertical".

## 2. L'IRRESISTIBILE RICHIAMO DELLA METANARRATIVA

### 2.1. Cervantes e l'atto della lettura

Nel 1914 José Ortega y Gasset, nell'ormai classico *Meditaciones del Quijote*, lamentava l'assenza di un libro «donde se demuestre al detalle que toda novela lleva, dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*» (*Meditaciones* 242). A distanza di qualche tempo, Lionel Trilling in un intervento del 1948 intitolato “Manners, Morals, and the Novel” e ormai altrettanto classico, sembrava riprendere l'idea orteghiana nell'affermare che, dal Seicento in avanti, «It can be said that all prose fiction is a variation on the theme of *Don Quijote*» (Trilling 14). Un'idea che sembra ripresentarsi ciclicamente, visto che nel nostro secolo Javier Cercas è tornato di recente sul concetto del *Quijote* come «libro seminal» di tutto il genere romanzesco. Il romanzo moderno, sostiene Cercas nel suo lavoro *El punto ciego* del 2017, «es un género único porque diríase que, al menos en germen, todas sus posibilidades están contenidas en un único libro: Cervantes funda el género en el *Quijote*» (Cercas 25). Sebbene in tutti e tre i casi si tratti di affermazioni forse iperboliche, il dato innegabile è che l'eredità lasciata dall'opera di Cervantes alla storia della letteratura mondiale è davvero imponente. Tanto è stato scritto e ancora si continua – e si continuerà – a scrivere sull'argomento,

al punto che oggi la bibliografia è davvero sterminata<sup>1</sup>. Del resto, nella storia culturale moderna e contemporanea il *Quijote* si pone come uno dei grandi e imperituri miti letterari e, a partire dal diciassettesimo secolo, come uno dei più grandi modelli del genere romanzo, o meglio come «the central book of the last half millennium» (Bloom 1).

Nessun dubbio, perciò, circa il fatto che all'opera di Cervantes vada riconosciuto lo statuto di capolavoro assoluto, un capolavoro che irrompe all'inizio del Seicento nel panorama delle lettere, spagnolo prima mondiale poi, per sovvertire le regole che fino a quel momento avevano governato il genere e indicare nuove possibilità al fare romanzesco<sup>2</sup>. Le conseguenze di questa irruzione si sarebbero viste sulla lunga durata. Sebbene gli studi dedicati alla ricezione del romanzo nel suo tempo siano a tutt'oggi meno numerosi<sup>3</sup> rispetto a quelli che invece ne analizzano la ricezione nei secoli successivi al Seicento<sup>4</sup>, essi permettono comunque di avere contezza di

<sup>1</sup> Per una panoramica ragionata si può consultare la bibliografia dell'ed. Rico.

<sup>2</sup> In effetti, si può affermare che l'apparizione del romanzo di Cervantes avviò un vero e proprio cambiamento culturale. Secondo Carlos Fuentes, il *Quijote* rappresenta «el hecho estético que altera profundamente las tradiciones de la lectura y de la escritura en relación con la cultura que precedió al tiempo de Cervantes, la cultura que le tocó vivir y, desde luego, la cultura que había de sucederle» (Fuentes 15).

<sup>3</sup> Ampia bibliografia in Montero Reguera *El "Quijote" e Cervantismos*.

<sup>4</sup> Bisogna considerare che la produzione letteraria di Cervantes nel suo complesso è stata oggetto di letture critiche orientate soprattutto a far «hablar a los textos cervantinos en los códigos de nuestra cultura actual» (Lerner 23) e meno a comprenderne l'impatto nel suo tempo.

alcuni importanti dati. In sintesi, sappiamo che il romanzo fu letto principalmente in chiave comica<sup>5</sup> e che, dopo il successo immediato della prima edizione<sup>6</sup>, godette fino alla metà del Seicento di una diffusione non eccezionale ma più che dignitosa.

Resta però eccezionale che, dalla prima edizione, il *Don Quijote* si sia continuato a leggere ininterrottamente fino ai giorni nostri. Ed eccezionale è altresì il fatto che al lettore, per la prima volta nella storia del romanzo in maniera così sistematica, da quest'opera giungano

<sup>5</sup> Nella seconda parte del *Quijote*, «en un alarde de ingenio que podríamos llamar manierista», lo stesso Cervantes fa esplicito riferimento al tipo di decodificazione che della prima parte era stata fatta dai lettori. «Cervantes quiso admirar a aquellos que lo leían haciendo que los personajes de la segunda parte del *Quijote* dialogaran sobre la interpretación de que estaba ya siendo objeto la primera. Así, en el capítulo tercero, el bachiller Sansón Carrasco daba cuenta a hidalgo y escudero de que sus hechos habían sido dados a la estampa en forma de historia [...]. [El bachiller] describió [...] a los protagonistas una de las lecturas reales – la más conocida hoy – que los españoles habían hecho del texto: a saber, esa suerte de latido “sonoro y festivo” con el que palpitaban en el entendimiento de algunas de aquellas gentes que se habían asomado a la obra» (Gamechogicoechea Llopis 278). Sui riferimenti metaletterari alla ricezione e al processo di stampa della seconda parte, cfr. inoltre Marchant Rivera 23-30.

<sup>6</sup> «A corto plazo, en las semanas inmediatas a su aparición, el éxito del *Quijote* fue grande. [...] La segunda edición debió de venderse bien, aunque no espectacularmente [...]. Sencillamente, el *Quijote* había dejado de ser la novedad de gran moda, y hasta entrado 1608 no se sintió la necesidad de una tercera edición» (Rico CCII). Nel 1615, all'uscita cioè della Seconda parte, questa terza edizione era ancora presente nelle librerie: «Nueve ediciones en diez años constituyen un expediente honroso, y más cuando se incrementa con sendas traducciones al inglés y al francés, pero no extraordinario» (Rico CCIV). Sulla diffusione del *Quijote* nel suo tempo, cfr. inoltre Rey Castelao.

delle sollecitazioni straordinarie<sup>7</sup>. Si ricordi che questo avviene fin dalle soglie del libro: la voce autoriale del prologo della prima parte, chiamando in causa in maniera scoperta appunto il «desocupado lector» affinché collabori attivamente al funzionamento dei meccanismi narrativi, gli chiede un mutamento di atteggiamento e di aspettative rispetto a quelli abituali nei confronti del genere allora più in voga, ovvero la narrativa cavalleresca. Dal momento che il narratore autorizza il lettore a essere parte attiva dell'atto creativo, di fatto gli riconosce non solo un ruolo produttivo ma anche, in una certa misura, paritario<sup>8</sup>. Inoltre, facendo dell'atto della lettura il motore di tutta la narrazione, anche grazie ai tanti personaggi che nell'universo chisciottesco leggono e parla-

<sup>7</sup> Secondo Redondo «al deshacer el imperio de las Autoridades – así se indica en el prólogo –, en un momento en que, con la Contrarreforma, triunfa al contrario el principio de autoridad, y al darle al lector una plena autonomía, se alcanza un espacio de libertad y se invierte fundamentalmente la orientación de la lectura al uso. [...] [L]o que se reivindica [con el adjetivo desocupado] como condición indispensable del acto lector, es una completa disponibilidad, una completa libertad [...]. De manera antinómica, el autor ensalza la libertad de la lectura. De ahí que no dude en atribuirle al receptor una total autonomía [...]. Lo que sobresale es la aparición de un nuevo pacto de lectura entre el lector y el poeta, fundamentado en una libertad que equipara al receptor y al escritor y los hace partícipes del mismo acto creador, instaurando un diálogo constante entre ellos, lo que abre nuevas perspectivas en la manera de considerar las relaciones autor/lector» (Redondo 27-28).

<sup>8</sup> «Cervantes propone al suo lettore modello, a cui nessuno può contestare il diritto all'autonomia di giudizio, una relazione nuova, per così dire da uomo a uomo, tra individui liberi, adulti e responsabili, che mal sopportano di abbassarsi ai ruoli rispettivamente previsti [...] e forgia l'immagine di un lettore maturo, capace di comprendere e apprezzare la franchezza di questa relazione» (Bognolo 23-24). Cfr. anche Nadeau; Stoopen.

no delle loro letture (Malfatti; Serés), Cervantes coinvolge il pubblico in un gioco metaletterario, in modo più velato nella prima parte ma molto più scoperto nella seconda.

Dobbiamo considerare che lo scrittore trasforma un determinato tipo di lettura, quella cioè dei romanzi di cavalleria che Alonso Quijano fa partendo da una pre-comprensione governata da un'incondizionata sospensione dell'incredulità, in una vera patologia finzionale. Si crea così una nuova dimensione romanzesca che è frutto della combinazione tra le competenze dei personaggi-lettori 'sani' e la 'drammatizzazione' soggettiva delle letture di don Chisciotte, una combinazione che conferisce all'opera una straordinaria «profondità polisemica» (Fusillo 19) per il lettore extratestuale. Il personaggio cervantino, perciò, «non si è fabbricato dal nulla il proprio mondo immaginario e fantastico, e dunque il suo desiderio di essere un cavaliere errante: l'ha preso dai libri di cavalleria. Successivamente però è lui stesso a coinvolgere gli altri in quel suo mondo, a tirarli dentro al suo gioco» (Orlando 49). Va de sé che per poter comprendere il comportamento dell'*hidalgo* e stare al gioco, prima gli altri personaggi e poi i lettori extratestuali devono conoscere il modello di mondo finzionale che don Alonso utilizza per creare il suo proprio. Questa conoscenza, naturalmente, è frutto della condivisione dell'orizzonte di attesa evocato dai libri di cavalleria<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> «El ventero reconoce enseguida el mundo literario que habita don Quijote, porque, al igual que él, es un lector, tal vez no tan voraz, pero lector a fin de cuentas de los mismos libros. Gracias a estas lecturas los dos habitan el mismo mundo, un mundo en el que un aparentemente loco hidalgo puede coexistir con un humilde ventero. La lectura los ha hecho iguales [...]. Vivaldo es un lector atento de los

## 2.2. *Il modello del Tirant o del Tirante?*

Ricordavo poc'anzi che nel cap. VI della prima parte del *Don Quijote*, al termine della prima 'uscita' dell'eroe cervantino, avviene il noto scrutinio della sua biblioteca. Il curato Pero Pérez e il barbiere *maese* Nicolás, aiutati dalla governante e dalla nipote di Alonso Quijano, decidono di dare alle fiamme i libri la cui lettura ha provocato la perdita del senno dell'*hidalgo*. Fin dal primo capitolo, infatti, il lettore è stato informato del fatto che don Alonso «se enfrascó tanto» nella lettura dei libri di cavalleria «que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio» (*DQ* 38)<sup>10</sup>.

Urge, perciò, un intervento che elimini la causa di tale stato di cose. La nipote ritiene che i più di cento volumi «grandes» insieme agli altri «pequeños»<sup>11</sup> presenti nella biblioteca dello zio debbano essere bruciati tutti, senza distinzione, «porque todos han sido los dañadores» e pertanto «mejor será arrojarlos por las ventanas al patio y hacer un rimero dellos y pegarles fuego; y, si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo» (*DQ* 77). Tuttavia, il curato è meno radicale e decide invece di sottoporli al vaglio prima di sen-

libros de caballerías [...]; Luscinda es muy aficionada a la lectura de los libros de caballerías, en especial a la de *Amadís de Gaula*» (Dadson 60). Cfr., inoltre, Bernárdez Rodal.

<sup>10</sup> Tutte le citazioni del *Quijote* sono dall'ed. Rico, d'ora in avanti *DQ*.

<sup>11</sup> I «grandes» erano i libri di cavalleria che venivano stampati appunto in-folio, mentre i libri di versi e i romanzi pastorali erano di norma in-ottavo.

tenziarne la distruzione<sup>12</sup>. Ha inizio così un rapido esame attraverso il quale al lettore viene presentato un catalogo di ventinove libri che, se si trovano nella biblioteca dell'*hidalgo*, Cervantes ben conosceva e sui quali, attraverso la voce dei suoi personaggi, emette il suo personale giudizio. Si tratta di titoli relativamente moderni, opere cioè la cui data di pubblicazione è abbastanza vicina a quella di composizione del *Quijote*. Insomma, in modo esplicito, qui Cervantes passa in rassegna alcuni 'antennati' del suo capolavoro, che in maniera mediata o immediata, costituiscono i modelli letterari che il romanzo cervantino riusa, confutandoli e/o ribaltandoli parodicamente.

Per quanto riguarda i generi letterari, la campionatura offerta nell'inventario non è molto varia: la maggior parte dei libri citati sono, come non potrebbe essere altrimenti, romanzi di cavalleria; altri sono ascrivibili alla tradizione epica e ariostesca e al genere del romanzo pastorale. Se è certo che la dotazione della biblioteca di Cervantes non si limitava ai soli titoli che esplicitamente compaiono in questo punto del romanzo<sup>13</sup>, pare evidente

<sup>12</sup> All'epoca la pratica di 'ripulire' le biblioteche era normale. Cfr. Gómez Moriana, che ricorda: «La visita y consecuente expurgatorio de 'librerías', término que cubre tanto las tiendas de libros, como las bibliotecas privadas (sobre todo con motivo de la defunción de su dueño, antes de autorizarse a los herederos su toma de posesión o reparto) comienza como práctica inquisitorial en 1558. No sólo los libros prohibidos por los famosos Índices (libros "heréticos, sospechosos, escandalosos"), sino además todo libro impreso en el extranjero (sin la censura estatal y eclesiástica, tasas y privilegios reales por tanto) era pasible de secuestro o quema pública durante tales "visitas". Las prácticas del Santo Oficio evocadas por el *Quijote* debieron por tanto ser familiares a sus lectores» (Gómez Moriana 23-24).

<sup>13</sup> Sulle letture di Cervantes si può vedere l'efficace stato della questione di Close. A proposito dello scrutinio, è interessante la let-

che la selezione è intenzionalmente circoscritta al corpus di quelle opere che più direttamente avrebbero contribuito alla costituzione dell'ossatura generica della narrazione cervantina, offrendosi come modelli da 'contraffare' e/o 'riscrivere' e verso i quali perciò si sarebbe aperto un preferenziale rapporto dialogico.

Da questo repulisti dei fittizi inquisitori<sup>14</sup>, com'è risaputo, vengono grate alcune opere, ma non tutte allo stesso modo. Per tre di esse, *La Diana* (1559) di Jorge de Montemayor, il *Don Belianís de Grecia* (1545) di Jerónimo Fernández e il *Thesoro de varias poesías* (1580) di Pedro de Padilla, l'assoluzione è parziale, perché a giudizio del curato contengono delle parti e dei difetti di cui andrebbero epurate. Per una quarta, l'*Espejo de caballerías*, un ciclo di tre libri, due (1525 e 1527) di Pedro López de Santa Catalina e l'ultimo (1547) di Pedro de Reinoso, frutto della traduzione e del parziale adattamento in prosa dell'*Orlando innamorato* di Boiardo e delle sue continuazioni (qui Cervantes si riferisce con ogni probabilità all'edizione congiunta dei tre libri, del 1586), lo stesso curato sentenza che venga messa in un «pozo seco» fino a quando non si capirà se sia pericolosa o meno. Senza riserve vengono invece salvate dieci opere: l'*Amadís de Gaula* (1508) di Garci Rodríguez de Montalvo; il *Palmerín de Inglaterra* (1547), traduzione di Luis de Hurtado di un originale portoghese;

tura proposta da Peña, che mira a dimostrare che esso «no fue sólo una crítica de cierta literatura española y una evaluación de la ficción en prosa. Fue parte del debate sobre la valoración del libro que se gestó durante el siglo XVI» (943).

<sup>14</sup> Cfr. Gilman "Los inquisidores". Più recentemente Gómez Moriana ha richiamato l'attenzione sull'uso dello specifico lessico inquisitoriale utilizzato qui per imbastire il discorso letterario.

*La Diana enamorada* (1564) di Gaspar Gil Polo; *Los diez libros de la Fortuna de amor* (1573) di Antonio Lofraso; *El pastor de Filida* (1582) di Luis Gálvez de Montalvo; il *Cancionero* (1586) di Gabriel López Maldonado; *La Galatea* (1585) dello stesso Cervantes; *La Araucana* (due parti, pubblicate tra il 1569 e il 1589, riunite in un unico volume nel 1580) di Alonso de Ercilla; *La Austriada* (1584) di Juan Rufo; *El Monserrato* (1587) di Cristóbal de Virués; *Las lágrimas de Angélica* (1586) di Luis Barahona de Soto.

C'è poi un undicesimo titolo, l'*Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, per il quale il giudizio sembra essere poco chiaro, se non addirittura enigmatico. Già Diego Clemencín, autore di una delle migliori edizioni commentate del *Don Quijote* dell'Ottocento<sup>15</sup>, mise in luce le ambiguità del passaggio, arrivando a definirlo il luogo più oscuro di tutta l'opera, un'oscurità che se è possibile è stata accresciuta dalle tante letture che ne sono state fatte e alle quali, premetto, non intendo aggiungere qui una nuova. Il mio contributo vuole limitarsi alla segnalazione di un aspetto che, nella discussione critica su questo passo del romanzo, è passato quasi sempre in secondo piano e che riguarda da vicino questioni di ricezione più che di interpretazione.

Andiamo dunque al momento della narrazione al quale mi sto riferendo. I personaggi cervantini sono praticamente alla metà del loro autodafé quando dallo scaffale che stanno vuotando cade un volume ai piedi del barbiere; il curato esclama a gran voce: «¡Válame Dios! [...] ¡Que aquí esté *Tirante el Blanco!*!» ed emette il suo

<sup>15</sup> È l'edizione del *Quijote* pubblicata tra il 1833 e il 1839 in sei volumi dalla casa editrice Aguado di Madrid.

giudizio, che benché famosissimo, è forse il caso di riprodurre qui prima di tentarne il commento:

Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. (*DQ* 83)

Il curato, dunque, decide di salvare dal rogo il libro e su di esso emette un giudizio molto positivo, salvo però affermare che l'autore, o forse, come a suo tempo ipotizzò Martín de Riquer, lo stampatore, «el que lo compuso» cioè, meriterebbe che «le echaran a galeras por todos los días de su vida» perché «no hizo tantas necedades de industria».

Sofferamoci sulla prima parte del discorso del personaggio, cominciando col ricordare che il romanzo che Cervantes cita col titolo castiglianizzato è in realtà un'opera scritta in catalano da un autore valenzano, ovvero il *Tirant lo Blanch* di Joanot Martorell<sup>16</sup>. L'*editio*

<sup>16</sup> La questione dell'eventuale intervento di un secondo autore, Martí Joan de Galba, è stata a lungo dibattuta e resta a tutt'oggi aper-

*princeps* di quello che Pero Pérez qualifica come il «mejor libro del mundo» uscì a Valenza nel 1490 (il 20 novembre), una quindicina di anni dopo l'introduzione della stampa in questa città. Il primo incunabolo impresso di carattere letterario della Penisola Iberica, un libro contenente quarantacinque poesie dedicate alla vergine Maria, era infatti apparso proprio a Valenza nel 1474<sup>17</sup>. Il *Tirant* figura dunque tra i primi romanzi a stampa di area iberica. A quell'epoca, la tiratura media era tra i 400 e i 500 esemplari, ma del romanzo di Martorell vennero stampate ben 715 copie, cosa che potrebbe lasciare supporre che il *Tirant* godesse di una certa notorietà pre-tipografica. In realtà, visto che la data della composizione del romanzo martorelliano va collocata intorno al 1460, sembrerebbe plausibile sospettare che ci fosse un pubblico che, quando finalmente il libro andò in stampa, lo stava 'aspettando', cosa che spiegherebbe una tiratura così elevata<sup>18</sup>. La circolazione della prima edizio-

ta. All'inizio del 2000, uno studio di stilometria di Riba i Civil ha cercato di dimostrare che «hi ha un canvi sobdat d'estil entre els capítols 371 i 382» e che «després del punt de canvi d'estil, conviuen capítols amb els dos estils, el que probablement reforça la teoria de que un segon autor va afegir capítols sobre un original pràcticament acabat» (266). Alla luce di questi nuovi dati, Hauf scrive che «els resultats obtinguts sembla que no permeten d'enterrar de manera definitiva, ara per ara, la vella tesi d'una possible dualitat d'autors» (Hauf "Nota" 48).

<sup>17</sup> Si tratta di *Les Obres ò Trobes davall escrites, les quals tracten de lohor de la Sacratissima Verge Maria*. Il primo incunabolo in assoluto della Penisola Iberica, il *Sinodal de Àguilafuente*, era apparso a Segovia nel 1472 ed era una raccolta di documenti relativi al sinodo che si era tenuto quello stesso anno nella città andalusa appunto di Àguilafuente.

<sup>18</sup> La storia delle trattative per la stampa è ben riassunta da Hauf "Introducció" XIV-XXV.

ne del *Tirant* fu tuttavia limitata, con ogni probabilità, all'area di Valenza: si sarebbe trattato, insomma, sì di un best-seller, ma locale<sup>19</sup>.

All'edizione valenzana fece seguito, nel 1497, una seconda edizione, stampata questa volta a Barcellona per i tipi di Diego de Gumiel. Nel 1511, poi, lo stesso editore, trasferitosi a Valladolid, ne pubblicò la traduzione in castigliano col titolo di *Los cinco libros del esforçado e invencible caballero Tirante el Blanco de Roca Salada caballero de la Garrotera, el cual por su alta cavalleria alcanzó ser Príncipe y César del imperio de Grecia*. Basata su un esemplare della seconda edizione barcellonese, la traduzione apparve priva sia del nome dell'autore che del traduttore. Quella di Valladolid, perciò, dovette essere la versione che conobbe e apprezzò Cervantes e pertanto quella a cui si riferisce. Con ogni probabilità, infatti, lo scrittore non seppe mai che il 'suo' *Tirante el Blanco* non era un originale castigliano, bensì la traduzione, tra l'altro, come dirò subito, epurata di alcuni elementi peritestuali e di qualche significativo episodio, di un romanzo catalano tardomedievale<sup>20</sup>. Ipotesi rafforzata da quanto dicevo poc' anzi, e cioè che le opere salvate dal rogo, come abbiamo potuto verificare dall'elenco, appartengono a un'epoca non troppo remota rispetto a quella in cui nasce il *Quijote*. Il più che fondato sospetto è dunque che il *Tirant* sia stato recepito da Cervantes come *Tirante*, cioè come un'opera castigliana del primo Cinquecento, e non per quello che in realtà era, ovvero un romanzo catalano della seconda

<sup>19</sup> Per maggiori dettagli, cfr. Siviero "Tirant" 67-68.

<sup>20</sup> Per un approfondito confronto tra l'originale e la traduzione, cfr. Mérida Jiménez 21-43.

metà del Quattrocento. Questo aiuterebbe a spiegarne la presenza tra i libri non condannati.

A trarre in inganno lo scrittore, a parte l'assenza, lo ripeto, di qualsiasi riferimento al *Tirante* come a una traduzione di un'opera scritta in una lingua diversa dal castigliano, dovette essere stato anche il fatto che la versione si presenta priva della dedica che apre invece l'originale. Si tratta di un peritesto prefativo indirizzato da «mossén Joanot Martorell, cavaller, al sereníssimo príncep don Ferrando de Portugal», nel quale l'autore non solo si assume la paternità dell'opera<sup>21</sup>, ma indica anche la data di inizio della stesura: («[fou] començada a II de giner de l'any MCCCCLX»; Martorell 61-63)<sup>22</sup>. L'ignoranza rispetto alla vera autorità dell'opera valenzana nonché alla sua appartenenza a un altro ambito linguistico, perciò, non è imputabile direttamente a Cervantes. Del resto, l'operazione di soppressione che nel 1511 aveva fatto lo stampatore Diego de Gumiel probabilmente mirava proprio a questo, ad 'attualizzare' un libro che altrimenti sarebbe risultato ormai vecchio. Sebbene tra la fine Cinquecento e gli inizi del Seicento il *Tirant*, sia l'o-

<sup>21</sup> Dichiara infatti che se «en la present obra altri no puxa ésser increpat si defalliment algú trobat hi serà, yo, Johanot Martorell, cavaller, sols vull portar lo càrrech, e no altri ab mi» (Martorell 63).

<sup>22</sup> Martorell, tra l'altro, afferma di aver tradotto il *Tirant* dall'inglese in portoghese e dal portoghese in valenzano su richiesta del principe. Questa singolare trafila traduttoria risponde, in sostanza, a una reinterpretazione del diffuso *topos* della traduzione di un libro preesistente, portato però a un'evidente esagerazione o deformazione: il romanzo non sarebbe una semplice traduzione né la traduzione di una traduzione, ma l'autore lo avrebbe tradotto lui stesso per ben due volte, prima dall'inglese in portoghese e poi dal portoghese in valenzano. Martorell, quindi, iperbolicamente si presenta come due volte traduttore e da lingue che non dovevano all'epoca godere di un alto prestigio letterario. Cfr. Di Girolamo-Siviero 445.

riginale che la versione castigliana, fosse ormai una vera e propria rarità bibliografica, il fatto che Cervantes lo citi, ne parli e lo salvi dal rogo dovrebbe essere, a giudizio di molti illustri critici al quale aggiungo anche il mio modestissimo, una prova inconfutabile del fatto che questo antenato fu per lui molto importante e che si trovava di certo tra i materiali della sua 'officina'.

L'aspetto che del romanzo di Martorell pare più apprezzare Cervantes e che possiamo ipotizzare contribuì in maniera determinante a farne ai suoi occhi un'opera innovativa è una certa propensione, se mi si passa il termine, al 'realismo'<sup>23</sup>. Si tratta di una caratteristica inusuale per un romanzo che narra le imprese di un eroe-cavaliere, giacché questo realismo informa praticamente l'intera narrazione e si palesa nella chiara tendenza a evitare il meraviglioso, il favoloso, l'eroico a oltranza, tutti ingredienti costitutivi invece del genere cavalleresco. Per bocca di Pero Pérez, come abbiamo appena visto, Cervantes elogia dunque la verosimiglianza del *Tirante* e sottolinea il fatto, poco comune, che in quel mondo finzionale i cavalieri «comen», «duermen y mueren en sus camas» e «hacen testamento antes de su muerte». Si tratta di osservazioni non casuali, visto che poi nel *Quijote* non mancheranno riferimenti ad azioni normali e quotidiane, quali appunto dormire e mangiare, e all'importanza di dettare le ultime volontà in punto di

<sup>23</sup> Del realismo del *Tirant* aveva parlato con convinzione Dámaso Alonso in un pionieristico studio del 1972. Per Alonso «No hay nada semejante al realismo del *Tirant lo Blanc* en la Edad Media. [...] A parte *La Celestina* (pues no es una novela), *Tirant lo Blanc* es la mejor novela europea del siglo XV. *Tirant* se salta toda la novela sentimental y caballeresca para darse la mano con la novela realista española» ("El realismo" 5-8).

morte. Si ricordi, ad esempio, che il primo capitolo addirittura si apre dando i dettagli della dieta settimanale dell'*hidalgo*: «Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos» (*DQ* 35-66).

Molto rapidamente segnalo che tanto il riposo come il cibo nel *Tirant* sono stati oggetto di diversi studi che, in buona sostanza, convergono su un punto: il sonno e l'alimentazione contribuiscono a plasmare la 'normalità' della vita raccontata nel romanzo<sup>24</sup>. Dal momento che del ciclo vitale degli esseri umani fanno parte il mangiare e il dormire, per risultare verosimili gli enti di finzione a loro volta dovranno rispettare il medesimo ciclo: proprio questo accade nel mondo tirantiano. Riassumendo, perciò, il nutrirsi e il riposare dei personaggi sono il contrappunto del loro ritmo vitale, cosa che «confiere a los acontecimientos – diurnos o nocturnos – que llenan el espacio de la novela, la garantía de la normalidad» (Canavaggio 211). La normalità nel *Tirant* viene determinata appunto dai numerosi riferimenti al cibo, alla maniera di apparecchiare le tavole e a quant'altro legato all'alimentazione, così come al riposo e agli strumenti a esso idonei, come giacigli, letti e persino alla relativa biancheria.

Ma anche le disposizioni testamentarie, come fa dire Cervantes al suo curato, rientrano senza dubbio nella sfera della verosimiglianza. Nel romanzo di Martorell sia il protagonista della storia che la sua promessa sposa, la principessa Carmesina figlia dell'imperatore di

<sup>24</sup> A questo proposito si può consultare in rete la *Bibliografía d'estudis sobre el "Tirant lo Blanc"* nella Biblioteca Lluís Vives.

Costantinopoli, fanno testamento poco prima di morire. Non trascurabile, tra l'altro, il fatto che Tirante, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe da un cavaliere e condottiero valoroso, non perisce in un duello o in battaglia. Poco eroicamente ma molto normalmente la sua vita viene infatti interrotta da un quasi banale «gran mal de costado» (*Tirante* 5, 182)<sup>25</sup>, cioè da una malattia, una polmonite forse, o molto più probabilmente un infarto. In punto di morte, l'eroe martorelliano chiederà di poter fare testamento, proprio come farà a sua volta Carmesina poco prima di spirare, vinta dal dolore per la morte del suo amato. Come i due protagonisti del romanzo di Martorell, sappiamo che anche don Chisciotte, alla fine della seconda parte delle sue avventure e ormai prossimo alla dipartita, deciderà di dettare le ultime volontà.

I due documenti, nel romanzo di Martorell, sono formulati in modo del tutto simile e seguono lo schema retorico di un vero testamento. Dopo aver declinato le proprie generalità, i due testatori nominano gli esecutori testamentari e danno disposizioni circa la loro sepoltura. Dopo di che nominano i loro successori e eredi universali: Tirante sceglie il suo paggio, l'Hipólito ricordato dal curato; Carmesina sceglie sua madre l'imperatrice. Al di là del fatto che questi due documenti rientrano nella generale struttura di incastri di testi caratteristica del *Tirant* (Siviero "Tirant" 98-127), essi hanno un'importanza strategica dal punto di vista della narrazione perché avviano il processo di legittimazione dell'imprevista e sorprendente successione di un paggio al trono dell'impero. Siamo dinanzi a un inaspettato, inedito scio-

<sup>25</sup> Ovviamente, dal momento che mi sto riferendo alla traduzione castigliana che immagino fonte di Cervantes, cito sempre da essa. Anche i nomi dei personaggi sono nella forma castigliana.

glimento della storia per un libro di cavalleria, uno scioglimento che potrebbe essere esattamente una di quelle «cosas de que todos los demás libros deste género carecen» a cui allude Cervantes.

Hipólito è sì, come dicevo, solo un giovane e fedele servitore di Tirante che non si è mai distinto per particolari atti valorosi, ma è anche l'amante segreto della matura imperatrice. Le disposizioni testamentarie risolvono pertanto qualsiasi possibile *impasse* che si sarebbe venuta a creare una volta morti, nell'ordine, Tirante, l'imperatore di Costantinopoli, stroncato dal dolore nel vedere agonizzante la figlia Carmesina e Carmesina stessa. In questo modo la coppia di eredi, legata da una relazione adulterina, viene messa nelle condizioni di poter poi legalizzare col matrimonio la propria situazione. Cervantes, come Martorell, lascia che il suo protagonista faccia testamento nel suo letto e forse si può sospettare che avesse in mente l'imprevedibile scelta di Tirante quando, all'inizio della dettatura, fa affermare al rinsavito *hidalgo* che avrebbe volentieri lasciato un regno a Sancio Panza:

si, como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece. (*DQ* 1219)

A ben guardare, che cosa aveva fatto Tirante se non premiare la semplicità della condizione nonché la fedeltà del suo paggio lasciandogli in eredità un regno? Insomma, Sancio proprio come Hipólito avrebbe a sua volta meritato un regno, se don Chisciotte lo avesse posseduto.

Un altro aspetto che probabilmente può aver colpito il Cervantes lettore del *Tirante* è il gioco metanarrativo, nemmeno tanto embrionale, sul quale Martorell imbastisce i primi trentanove capitoli (trentasette nella traduzione in castigliano: l'anonimo traduttore eliminò il primo e unificò i capp. XXXVII e XXXVIII) del suo romanzo. Questo blocco è in parte frutto del rimaneggiamento di un'altra sua opera, l'incompiuta biografia romanzesca *Guillem de Varoich* dedicata alle gesta dell'immaginario personaggio indicato dal titolo e ispirata, tra diverse fonti<sup>26</sup>, molto da vicino al *Llibre de l'ordre de cavalleria* di Ramon Llull (Martín Pascual 2003). In questa parte non solo la ripresa intertestuale è plurima, ma diviene poi una manifesta e continua *mise en abyme*. Tirante è all'inizio della sua storia ed è un eroe ancora in via di formazione: con altri compagni si è messo in viaggio verso Londra per partecipare ai tornei indetti in occasione del festeggiamento del matrimonio del re d'Inghilterra con figlia del re di Francia e cercare di guadagnarsi l'investitura di cavaliere. Il giovane si addormenta sul suo cavallo, che lo conduce per caso, da solo, al cospetto del conte Guillén de Varoyque, un valoroso cavaliere che ha poi abbandonato l'ordine per divenire eremita. Sarà proprio Guillén che addottrinerà Tirante su che cos'è la cavalleria e su quali siano gli obblighi di un cavaliere leggendogli un libro, l'*Árbol de batallas*<sup>27</sup>, che gli darà poi in prestito. Questa lettura risulta di fonda-

<sup>26</sup> La principale è l'ultima parte del poema anglonormanno *Gui de Warwick*, del secolo XIII.

<sup>27</sup> Il riferimento di Martorell è a una traduzione in catalano dell'*Arbre des batailles* di Honoré Bouvet, stampato per la prima volta nel 1481. In realtà, i contenuti che poi l'eremita espone a Tirante sono quelli del *Llibre de l'orde de cavalleria* di Llull.

mentale importanza per la formazione del giovane, dal momento che, come gli dice Guillén, «toda la orden es escrita en este libro» (*Tirante* 1, 101). Il volume è presentato come il compendio di 'istruzioni' necessarie per comprendere e praticare la cavalleria a cui Tirante si atterrà scrupolosamente. Si potrebbe perciò forse ipotizzare che l'idea del libro-guida che offre un modello di comportamento venga ripresa nel *Quijote*, sostituendo però ironicamente il testo didattico-comportamentale con i libri di finzioni cavalleresche. Il protagonista cervantino, come Tirante, cercherà infatti una mimesi comportamentale, ma nel suo caso coi tanti cavalieri erranti protagonisti delle sue letture.

Torniamo però alle «cosas de que todos los demás libros deste género carecen» presenti nel *Tirante*, che erano sicuramente molte altre, a cominciare dall'operazione che più diffusamente fa Martorell: quella del riuso parodico di temi e motivi provenienti da un ventaglio di ipotesti che spazia dal romanzo alla lirica, dalla storiografia alla precettistica cavalleresca<sup>28</sup>. Si pensi, ad esempio, all'«avventura», che, com'è noto, era stata fulcro del romanzo arturiano prima e lo sarà di quello cavalleresco poi. Si tratta della «prova» che consente al cavaliere che la supera di avvicinarsi sempre più al raggiungimento della perfezione morale. Di norma si tratta di un avvenimento fortuito o regolato da un'imperscrutabile disegno, pericoloso e con connotazioni di meraviglioso. Ebbene, nel *Tirante* le uniche avventure definite con questo termine sono delle messe in scena, dei giochi di corte: l'«avven-

<sup>28</sup> Mi permetto di rimandare ancora a Siviero "Tirant", volume specificamente dedicato agli echi testuali e ai modelli generici dell'opera di Martorell.

tura' perde qui completamente questa funzione per diventare esattamente solo uno spettacolo, un gioco.

Quanto alle prove del valore dell'eroe, Martorell non fa nulla per nascondere i momenti di debolezza umana del suo personaggio. Tirante appare a volte goffo e imbranato e addirittura in qualche occasione si dimostra poco valoroso. Emblematica, a questo riguardo, risulta la scena in cui dopo un incontro segreto, in una fuga rocambolesca, il giovane cade dal balcone della camera di Carmesina e si rompe una gamba. Qui il narratore ce lo mostra in tutta la sua fragilità, giacché Tirante giace a terra e si lamenta in modo così piagnucoloso che Hipólito scambia la sua voce per quella di una donna<sup>29</sup>. Un altro significativo l'episodio a questo proposito è quello a cui fa riferimento il curato e che si svolge al cap. LIX (che è il cap. LXVIII dell'originale): il combattimento tra Tirante e un alano. Anche il motivo della lotta tra un cavaliere e una bestia, com'è risaputo, è abbastanza diffuso nella letteratura arturiana; di norma, però, gli animali sono sempre esseri misteriosi, straordinariamente feroci o addirittura dai poteri sovranaturali. Nel caso del nostro romanzo, invece, il cavaliere affronta un cane, di grandi dimensioni e indemoniato, certo, ma pur sempre un animale piuttosto 'normale'. L'episodio, perciò, ha una coloritura parodica e certo non perché il contendente sia una bestia. Quando Tirante esclama «Yo no sé si éste es diablo o cosa encantada» (*Tirante* 1, 204), sembra quasi comportarsi come don Chisciotte quando

<sup>29</sup> «Como Ypólito llegó a la puerta del huerto, pensaba que estaba cerrada; estuvo escuchando e oyó gemir con boz muy dolorida, y parecióle ser boz de muger, y dixo entre sí: – Más querría oyr la boz de Tirante que no de aquesta donzella, quienquiera que ella sea» (*Tirante* 3, 193).

sfida i mulini a vento: decide di vedere quel cane come se si trattasse di uno dei tanti misteriosi e pericolosi animali della tradizione letteraria. Il combattimento, poi, avviene in maniera poco cavalleresca, visto che Tirante affronta l'alano con le mani nude, finendolo a morsi e uscendo davvero malconcio dallo scontro (Roubaud). Non si può non cogliere l'originalità del ribaltamento parodico dello scioglimento, ancora una volta piuttosto a sorpresa, di questa 'avventura', che sembra frutto di una reinterpretazione metafinzionale di un consolidato *topos*.

Da quanto detto fin qui, mi pare di poter affermare che pur essendo il *Tirant lo Blanch* (e la sua traduzione) ancora pienamente medievale, le strategie narrative messe in campo da Martorell così come il suo intelligente e raffinato uso di fonti e modelli ne fanno un'opera ricca di interessanti spunti innovativi. Non a caso, da quando per la prima volta nel 1951 Dámaso Alonso ne parlò come di una «novela moderna» (Alonso "*Tirant*"), molta della bibliografia dedicata al romanzo, nel corso degli anni, ha cercato ripetutamente di metterne in luce soprattutto la modernità. Di certo vari aspetti dell'opera giustificano questo diffuso punto di vista: la concezione sostanzialmente laica e non provvidenziale delle vicende umane, la spregiudicatezza del racconto, la già ricordata rimozione del meraviglioso, la vivacità della lingua, l'approfondimento psicologico dei personaggi, la loro varia e imprevedibile umanità rispetto ai personaggi 'già fatti' e tendenzialmente monolitici che circolavano nella narrativa quattrocentesca, e così via. Il suo pregio artistico consisterebbe pertanto nell'anticipare i tempi, in una freschezza e attualità che è difficile rin-

tracciare in opere medievali coeve<sup>30</sup>. A tutto questo sembra voler alludere il giudizio del curato, che a noi lettori del ventunesimo secolo risulta ancor più elogiativo se si considera l'idea qui suggerita, e cioè che per il personaggio, e dunque per il suo creatore, quello non era un libro medievale bensì cinquecentesco.

Credo che sia fuori dubbio, comunque, che del *Tirant/Tirante* moderno o medievale che sia, Cervantes abbia potuto apprezzato sia l'abile rovesciamento parodico di personaggi e situazioni sia la sua capacità di abbattere le barriere tra i generi. Le componenti che integrano il romanzo martorelliano sono tante, ma esse non risultano mai accostate e mescolate capricciosamente. Piuttosto, permettono al romanzo di presentarsi come una sorta di 'enciclopedia' dei generi dell'epoca; e questo è uno degli aspetti dominanti dell'opera, se non addirittura il suo aspetto caratterizzante. Questa sua particolarità giustificherebbe allora il fatto che Cervantes ne sia rimasto positivamente impressionato e che ne abbia percepito tutto il potenziale, al punto da non disdegnarlo come modello e, di conseguenza, inserirlo nella sua lista dei 'buoni'.

Mi pare perciò possibile suggerire che, in sostanza, la strada tracciata da Martorell sia quella che, fatte salve ovviamente le dovute differenze, percorrerà poi con grande padronanza e sicurezza Cervantes. Sicché il *Quijote*, come già il *Tirant*, si offrirà ai lettori come un romanzo che divora i generi e che li ricrea, come «un gran

<sup>30</sup> Interessante notare che la letteratura catalana, esattamente nell'epoca in cui si avviava verso la decadenza, sarebbe riuscita a esprimere il meglio di se stessa e a innovare fortemente rispetto a un quadro culturale iberico ancora impregnato di mentalità e di gusti medievali.

cajón de sastre donde, unidas por el hilo tenuísimo de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza, se reúnen en una amalgama inédita [...] todos los géneros literarios de su época» (Cercas 26). Dal *Tirante*, perciò, Cervantes sembra aver tratto non solamente una «lección de fantasía condicionada, de vuelo a ras de la tierra española» ma, grazie a una profonda intuizione creativa, sembra essersi reso conto che quel libro che era ormai passato di moda «estaba en la misma línea de su invención imaginativa» (López Estrada 469-70).

Resterebbe, a questo punto, da chiarire il perché dell'affermazione «merecería el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida», che sembra in conflitto con la prima parte del giudizio espresso da Pedro Pérez. Uso il condizionale perché, come ho già detto all'inizio, non intendo nemmeno tentare un'ennesima interpretazione del passaggio, che andrebbe ad aggiungersi alle numerose già formulate. Né ha fornito elementi chiarificatori la nota corrispondente al passaggio presente nell'ed. Rico, dove si legge:

*el que le compuso* puede ser tanto el autor como el impresor; las *necedades*, interpretadas como 'ficciones', 'tonterías', 'desatinos' u 'obscenidades', pueden referirse tanto a Tirante como al autor o incluso al impresor; *de industria*: 'a propósito'; *echar a galeras*: 'condenar a remar en las galeras' o 'imprimir un libro'. (DQ n. 54, 83-84)

I fiumi di inchiostro che sono stati versati sulla questione non solo non hanno portato a una risoluzione definitiva dell'enigma, ma hanno creato, come dice Pardo

García dopo aver passato in rassegna tutte le teorie formulate sull'argomento nel corso del Novecento<sup>31</sup>, una vera e propria inestricabile «selva hermenéutica» (417). Lo studioso ritiene, a ragione, che il lungo e infruttuoso dibattito critico ha finito col partorire tante ipotesi, molte indifendibili, e numerosi critici-‘chisciotte’

igualmente chiñados por la literatura, que hacen de ella el Norte que orienta sus vidas, y dispuestos a pasarse las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio investigando, dilucidando y discutiendo un oscuro pasaje hasta que, como al hidalgo, se les seca el cerebro. (Pardo García 414)<sup>32</sup>

Insomma, saremmo dinanzi a una nuova ‘malattia’ provocata nel mondo reale da quel mondo finzionale già responsabile di aver generato il chisciotismo letterario, mentre l’ambiguità dell’affermazione resta ancora avvolta nell’oscurità.

### 2.3. *Altri tempi: lettrici dell’Ottocento*

A qualche secolo di distanza dal *Quijote*, l’idea della lettura come atto creativo di mondi possibili trasformabili in realtà altre, così magistralmente utilizzata da Cer-

<sup>31</sup> Per un’esaustiva panoramica sulla questione rimando perciò al lavoro di Pardo García.

<sup>32</sup> Tra le più recenti ipotesi interpretative segnalo quella formulata nel 2010 da Pinto, che pur essendo molto suggestiva, presenta l’inconveniente di basarsi su una lezione minoritaria secondo la quale la frase «pues no hizo tantas necedades de industria» andrebbe trasformata da negativa in affermativa, con la soppressione del “no” (Pinto 285-88).

vantes nell'edificazione del suo capolavoro, verrà ereditata da alcuni grandi romanzi della letteratura europea. Nel corso dell'Ottocento, secolo dell'ascesa e della definitiva consacrazione del genere, praticamente tutti o quasi tutti i romanzieri europei, da Dickens a Melville, da Mark Twain a Goethe, da Jane Austen a Dostoevskij, da Turgenev a Galdós e a Stendhal, solo per citare alcuni nomi, furono infatti lettori ed estimatori del romanzo cervantino. Tant'è che molte delle loro opere esibiscono dei protagonisti errabondi, alienati dalla società che li circonda, moralmente superiori a essa e che con essa si scontrano in una lotta impari. Questi protagonisti, e tra loro molte donne, hanno spesso, come don Alonso, un rapporto particolarmente profondo con la lettura<sup>33</sup>.

Il caso più noto di filiazione chisciottesca indiretta è probabilmente quello di *Madame Bovary* (1857). La 'patologia' del personaggio di Flaubert, nota poi col nome di bovarismo, *mutatis mutandis* altro non è che una delle moderne versioni del chisciottismo, una variante ottocentesca cioè della ribellione di un essere finzionale che rifiuta la realtà che lo circonda e cerca rifugio in una realtà immaginata sulla base delle letture. Non a caso, ancora l'Ortega y Gasset delle *Meditaciones*, dopo aver ricordato le parole di ammirazione che Flaubert aveva speso per l'opera di Cervantes, definì la signora Bovary «un don Quijote con faldas y un mínimo de tragedia sobre el alma» (*Meditaciones* 243).

<sup>33</sup> Se dalla fine del secolo XVIII le donne avevano cominciato ad alfabetizzarsi sempre di più e ad avere perciò un sempre maggiore accesso alla lettura, nel corso dell'Ottocento il numero delle lettrici aumentò in maniera considerevole e, di conseguenza, nei romanzi aumentò anche la presenza di figure femminili che leggono. Cfr. Coire Ramón; García Suárez *Lectura e identidad*.

Emma è, esattamente come don Chisciotte, simbolo del conflitto tra illusione, alimentata dalla lettura, e realtà, tra l'immagine interiore di un'esistenza possibile e la caduta nell'esperienza umiliante della vita che invece le tocca vivere. Orfana di madre e interna in un collegio di suore, la fanciulla cresce basando le sue aspettative di vita su quella conosciuta nei romanzi che, a partire dai quindici anni, aveva avidamente letto di nascosto. Dapprima aveva divorato romanzi sentimentali che raccontavano di «amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais [...], troubles du cœur, serments, sanglots, larmes» (Flaubert 127). In seguito Emma si era appassionata ai romanzi storici: «Avec Walter Scott», dice il narratore, «elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage» (Flaubert 127).

Quando poi, ormai fuori dal collegio, la giovane conosce e sposa l'insulso Charles Bovary, si troverà a vivere costanti disillusioni in un mondo che non ha nessuna corrispondenza con quelli letterari. L'ormai signora Bovary non smette di cercare, invano, di modellare la sua esistenza sulle realtà finzionali che trova nei libri, adesso di autori quali Eugène Sue, George Sand, Balzac, e nelle riviste di moda (parte I, cap. IX)<sup>34</sup>. La lettura

<sup>34</sup> «Elle s'abonna à *la Corbeille*, journal des femmes, et au *Sylphe des salons*. Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéressait aux débuts d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin. Elle savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra. Elle étudia dans Eugène Sue des descriptions d'ameublement; elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des as-

è perciò alla base della sua malattia, ma il suo problema è diverso da quello di Alonso *el bueno*: lei non si immedesima con le protagoniste delle storie che legge e ha chiaramente coscienza della sua condizione. Il suo tentativo sarà quello di cercare invano nel suo mondo finzionale «ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres» (Flaubert 125)<sup>35</sup>.

Sarà solo una coincidenza, ma in *Madame Bovary* un primo inventario delle letture di Emma, compare, proprio come nel *Quijote*, al cap. VI della prima parte. La lista comprende testi religiosi (le *Conférences* dell'abbé Frayssinous e *Le génie du christianisme* di Chateaubriand), *Paul et Virginie* di Bernardine de Saint-Pierre, romanzi sentimentali, Walter Scott e i romanzi storici. Al cap. IX, come ricordavo prima, vengono poi aggiunti altri autori (Eugène Sue, Honoré de Balzac, George Sand) e le riviste di moda. Inoltre, dopo la cocente delusione per la fine della sua prima relazione extraconiugale, Emma cade in una profonda depressione e nel periodo della convalescenza le sue letture saranno dei libri di taglio religioso che le fornisce l'abate Bournisien<sup>36</sup>.

souvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles» (Flaubert 155). Perciò è incontrovertibile il fatto che «lo que enferma a Emma es el desacuerdo entre lo que lee en su biblioteca [...] y lo que halla en la sociedad como posibilidad de realización de sus lecturas. [...] En *Madame Bovary* lo que empieza a estar en juego como dilema moral para la mujer es la esfera inexistente de acción social» (Catelli 125).

<sup>35</sup> Sulle letture di Emma cfr. Gautier; Winchell; Ender.

<sup>36</sup> Siamo al cap. XIV della seconda parte: l'abate si rivolge al libraio Boulard chiedendogli «de lui envoyer de lui envoyer *quelque chose de fameux pour une personne du sexe, qui était pleine d'esprit*. Le libraire, avec autant d'indifférence que s'il eût expédié de la

Il personaggio flaubertiano continuamente tenta, senza successo, di far aderire la sua squallida esistenza a modelli di realtà mutuati da paralleli mondi di carta, soprattutto da quelli dei romanzi<sup>37</sup>. Sarà la suocera a decretare, vista la perniciosità dell'influenza che questi «mauvais livres» esercitano su Emma, che «l'on empêcherait de lire des romans» (Flaubert 243). Qui non ci sarà un rogo dei volumi incriminati, bensì la chiusura dei crediti che la giovane signora Bovary aveva aperto con i librai e di conseguenza la sospensione della fornitura di quei 'materiali dannosi'. Precauzione inutile, dal momento che l'immaginazione di Emma è già stata ormai irrimediabilmente compromessa dai libri.

Ma ritorniamo in terra iberica, dove sul finire dell'Ottocento toccò ad Ana Ozores, la protagonista de *La Regenta* di Leopoldo Alas 'Clarín', vivere lo scontro tra

quincaillerie à des nègres, vous emballa pêle-mêle tout ce qui avait cours pour lors dans le négoce des livres pieux. C'étaient de petits manuels par demandes et par réponses, des pamphlets d'un ton rogue dans la manière de M. de Maistre, et des espèces de romans à cartonnage rose et à style douceâtre, fabriqués par des séminaristes troubadours ou des bas bleus repenties. Il y avait le *Pensez-y bien*; l'*Homme du monde aux pieds de Marie*, par M. de \*\*\*, décoré de plusieurs ordres; *Des erreurs de Voltaire*, à l'usage des jeunes gens, etc.» (Flaubert 357).

<sup>37</sup> Un personaggio, come ha detto Vargas Llosa, che si oppone al suo destino in modo nuovo: la sua ribellione «no tiene el semblante épico que en el de los héroes viriles de la novela decimonónica» e tuttavia «no es menos heróica». Si tratta, continua lo scrittore, di «una rebeldía individual y, en apariencia, egoísta: ella violenta los códigos del medio azuzada por problemas estrictamente suyos, no en nombre de la humanidad, de cierta ética o ideología. Es porque su fantasía y su cuerpo, sus sueños y sus apetitos, se sienten aherrojados por la sociedad, que Emma sufre, es adúltera, miente, roba, y, finalmente, se suicida» (Vargas Llosa 6).

fantasticherie nate all'ombra della lettura e realtà del proprio mondo finzionale<sup>38</sup>. Il romanzo di *Alas*, per molti versi geniale, lo è ancor di più se si considera che lo scrittore fu in grado di offrire una sua nuova variante del conflitto tra il mondo desiderato da un personaggio e il suo mondo finzionale reale. L'atteggiamento di Ana, pur presentando delle affinità con quello di Emma Bovary e di don Chisciotte, alla fine si rivela abbastanza diverso, soprattutto perché lei è consapevole del fatto che le è impossibile agire sulla sua esistenza per modificarla.

In primo luogo, la protagonista clariniana incarna l'alterità rispetto agli abitanti di Vetusta: è intelligente, sensibile e soprattutto consapevole della mediocrità che il narratore le costruisce attorno e sembrerebbe dunque un ente finzionale superiore. Tuttavia, vari indizi suggeriscono che lo stesso narratore in realtà non crede nella superiorità del personaggio<sup>39</sup>. Questo lo si evince non solo da alcune insinuazioni disseminate nel corso della narrazione e messe in bocca a diversi vetustensi, ma in maniera evidente da due commenti emessi proprio dal narratore extradiegetico nel cap. V. Qui si legge che Ana «se había convencido de que estaba condenada a vivir entre necios» (*LR* 1, 299) e poi, poco più avanti, che

Se creía superior a los que la rodeaban, y pensaba que debía de haber en otra parte una sociedad que viviese como ella quisiera vivir y que tuviese sus mismas

<sup>38</sup> Ricordo che il romanzo fu pubblicato in due volumi, il primo uscito tra dicembre del 1884 e gennaio del 1885, il secondo a giugno del 1885. Qui tutte le citazioni sono da *Alas*, d'ora in avanti *LR*.

<sup>39</sup> Su questo atteggiamento del narratore rispetto ad Ana, cfr. in particolare Richmond 342; Sieburth 43-44; Siviero *Personaggi* 140-50.

ideas. Pero entre tanto Vetusta era su cárcel, la necia rutina, un mar de hielo que la tenía sujeta, inmóvil. Sus tías, las jóvenes aristócratas, las beatas, todo aquello era más fuerte que ella; no podía luchar, se rendía a discreción y se reservaba el derecho a despreciar a su tirano, viviendo de sueños. (*LR* 1, 308)

La scelta dei verbi riflessivi, «se había convencido» e «se creía» non è casuale: la superiorità, suggerisce il narratore, è solo nella testa di Ana, che non sopporta il mondo in cui vive ma sa anche di non poter fare niente per cambiare quel «mar de hielo» che la tiene prigioniera e la paralizza e contro cui «no podía luchar». Può solo rifugiarsi in se stessa e nella sua immaginazione per astrarsi dalla sua realtà. Qui entrano in gioco i libri, dal momento che, come vedremo, è da essi che Ana può trarre il nutrimento dei suoi sogni.

Prima di affrontare la questione del rapporto della protagonista con la lettura, credo sia importante ricordare che il mondo finzionale de *La Regenta*, pur essendo profondamente impregnato di letterarietà<sup>40</sup>, è abitato da personaggi che nella stragrande maggioranza hanno un rapporto molto poco profondo con i libri. L'ironica descrizione della biblioteca del casino di Vetusta, ovvero di quello che all'epoca era considerato il centro culturale per eccellenza delle città spagnole, permette al narratore di trasmettere l'idea che per la maggioranza dei vetustensi la lettura è qualcosa di inutile e che, in linea di

<sup>40</sup> Si consideri che «las relaciones *modales* establecidas entre los personajes de *La Regenta* se definen, esencialmente, por su constante y continua impregnación literaria, por su dimensión *latu sensu* 'metaliteraria'» (Rodríguez de Arce 48). Già Beser aveva richiamato l'attenzione sul fatto che molti di questi personaggi condividono caratteristiche di personaggi di altri mondi finzionali.

principio, è praticata in modo superficiale. L'ipotiposi delle prime pagine del cap. VI, che pone dinanzi agli occhi del lettore appunto la biblioteca, serve proprio a richiamare l'attenzione sull'atteggiamento della comunità rispetto ai libri. Il narratore extradiegetico onnisciente specifica che «El gabinete de lectura, que también servía de biblioteca, era estrecho y no muy largo», e perciò un luogo angusto e ridotto ai minimi termini, e riferisce che la biblioteca vera e propria «consistía en un estante de nogal no grande, empotrado en la pared». Lì, a rappresentare «la sabiduría de la sociedad» c'erano in bella mostra «el *Diccionario* y la *Gramática* de la Academia» (LR 1, 324-25). Dopo aver spiegato che «Estos libros se habían comprado con motivo de las repetidas disputas de algunos socios que no estaban conformes respecto del significado y aun de la ortografía de ciertas palabras»<sup>41</sup>, la voce narrante riprende la dettagliata descrizione:

Había además una colección incompleta de la *Revue des deux mondes*, y otras de varias ilustraciones. [...] En los cajones inferiores del estante había algunos libros de más sólida enseñanza, pero la llave de aquel departamento se había perdido. [...] Los socios antiguos miraban la biblioteca como si estuviera pintada en la pared. De los periódicos e ilustraciones se hacía más uso [...]. Alrededor de la mesa cabían doce personas. Pocas veces había tantos lectores, a no ser a la hora del correo. La mayor parte de los socios amantes del saber no leían más que noticias. (LR 1, 325-28)

<sup>41</sup> Sulla posizione di Alas circa la Real Academia, il dizionario e la grammatica, cfr. LR 1, n. 13, 324-25.

L'ironia con cui è costruito il passaggio stigmatizza l'atteggiamento della buona società di Vetusta, che sembra non avere grande interesse verso i libri (le dodici sedie a disposizione dei lettori raramente sono tutte occupate). Con un'intelligente inversione, l'immagine oggettiva di una chiave smarrita suggerisce qui una metaforica impossibilità di accesso al sapere 'vero': i vetustensi si limitano a leggere, di tanto in tanto, solo le notizie dei giornali.

Il riferimento ai volumi inaccessibili come a «libros de más sólida enseñanza» è chiaramente un'antifrasi, un'affermazione intenzionalmente iperbolica per dire esattamente il contrario. Più avanti, infatti, si scopre che la chiave è stata sottratta da Amadeo Bedoya, un capitano di artiglieria con velleità letterarie, che usa segretamente i volumi di «sólida enseñanza» come fonte dei suoi scritti di varia erudizione e, soprattutto, per redigere biografie di oscuri militari. È a questo punto che viene svelata la vera natura della 'biblioteca segreta': i volumi che «había en el cajón inferior del estante del Casino» e dei quali «[m]ás ejemplares habría por el mundo, pero no se sabía de ellos» non erano altro che biografie di personaggi sconosciuti che Bedoya plagiava. Il capitano «era de esa clase de eruditos que encuentran el mérito en copiar lo que nadie ha querido leer» (*LR* 1, 333) e quei libri, insomma, di certo non imprescindibili. Bedoya non è l'unico erudito locale a essere fatto oggetto di irrisione. Nel romanzo i personaggi che aspirano a esibire un falso sapere sono diversi e tutti trattati con la stessa ironia: si tratta di uno degli espedienti narrativi attraverso cui va costruendosi l'immagine di una società vetustense attenta soprattutto all'apparire e non all'essere.

In questo panorama sociale, tuttavia, ci sono anche alcuni personaggi che, suggerisce il narratore, in fondo

con la lettura hanno una certa dimestichezza. Se per qualcuno di loro si tratta di un semplice passatempo<sup>42</sup>, per un ridotto gruppetto essa rappresenta la fonte che alimenta l'evasione mentale, una via di fuga dalla realtà delle proprie vite «hacia vidas soñadamente más interesantes» (Rodríguez de Arce 48). Così Saturnino Bermúdez<sup>43</sup>, Olvido Páez<sup>44</sup>, don Víctor Quintanar<sup>45</sup>, don Fermín<sup>46</sup> e, in una certa misura e a sorpresa, il fatuo e vuoto Paco Vegallana<sup>47</sup> lavorano di fantasia su modelli letterari.

<sup>42</sup> La marchesa de Vegallana, ad esempio, «se levantaba a las doce, almorzaba, y hasta la hora de comer leía novelas o hacía crochet» (LR 1, 386-87).

<sup>43</sup> Don Saturno, «como en las novelas que saboreaba sucedía casi siempre que eran casadas las heroínas, pecadoras sí, pero al fin redimidas por el amor y la mucha fe, vino en averiguar y dar por evidente que se podía querer a una casada y hasta decírselo, si el amor se contenía en los límites del más acendrado idealismo. En efecto, [...] se enamoró de una señora casada» (LR 1, 170).

<sup>44</sup> Quanto a Olvido, l'informazione è che «a los dieciocho años se le ocurrió que quería ser desgraciada, como las heroínas de sus novelas, y acabó por inventar un tormento muy romántico y divertido. Consistía en figurarse que ella era como el rey Midas del amor, que nadie podía quererla por ella misma, sino por su dinero, de donde resultaba una desgracia muy grande efectivamente» (LR 1, 563).

<sup>45</sup> Più volte si fa riferimento al fatto che don Víctor divora i drammi di Calderón e vagheggia un'identificazione con i personaggi calderoniani al punto che, ipotizzando un eventuale tradimento di Ana, fa un giuramento: «juro a Dios que llegado el caso, mis atrocidades serían dignas de ser puestas en décimas calderonianas» (LR 1, 235-36).

<sup>46</sup> Per le letture del Magistral, cfr. *infra*, pp. 100-102.

<sup>47</sup> Del superficiale Paco Vegallana si scopre che in fondo «sin pensar mucho en ello, y sin pensar claramente, esperaba todavía un amor puro, un amor grande, como el de los libros y las comedias; comprendía que era ridículo buscarlo y se declaraba escéptico en esta materia; pero allá adentro, en regiones de su espíritu en que él entraba rara vez, veía vagamente *algo mejor* que el ordinario galan-

Insomma, questi personaggi sembrano esibire un timido chisciottismo, ma qui non c'è nessuna condanna dei libri che usano per immaginarsi altri da sé. Nel loro caso tutto resta circoscritto all'ambito del pensiero e loro esistenze in fondo non vengono influenzate dalle letture.

Rispetto a quello degli altri vetustensi, il rapporto di Ana Ozores con i libri è invece molto più complesso<sup>48</sup>. La lettura era stata per lei, in un'infanzia dolorosamente triste, la via di salvezza, la fonte di «mentiras hermosas», di fantasticherie che l'avevano aiutata a sopportare una quotidianità di soprusi e ingiusti castighi<sup>49</sup>, come il lettore apprende nell'analessi del cap. IV. Ana aveva faticato non poco per imparare a leggere, ma poi era rimasta delusa quando «los libros que llegaban a sus manos, no le hablaban de aquellas cosas con que soñaba». La bambina aveva però risolto la questione grazie al suo straordinario potere inventivo: «ella les haría hablar de lo que quisiese». Così, nei libri di geografia

donde había enumeraciones fatigosas de ríos y montañas, veía Ana aguas corrientes, cristalinas y la sierra con sus pinos altísimos y soberbios troncos; nunca olvidó la definición de isla, porque se figuraba un jardín rodeado por el mar; y era un contento. (LR 1, 251)

Fin da piccola, perciò, Ana dimostra di essere non una semplice lettrice, ma una lettrice-riscrittrice capace di far raccontare ai libri quello che vuole. Va notato che

teo, algo más serio que los apetitos carnales satisfechos y la vanidad contenta» (LR 1, 367).

<sup>48</sup> Sull'argomento si può vedere lo studio di González Herrán, che fa anche il punto sulla bibliografia a esso dedicata.

<sup>49</sup> «La idea del libro, como manantial de mentiras hermosas, fue la revelación más grande de toda su infancia» (LR 1, 251).

questa potenza immaginativa, sviluppatasi per resistere alle continue e ingiuste punizioni inflittele dalla crudele governante Camila a cui era stata affidata dal padre, è limitata all'ambito personale: non diventerà cioè l'arma con cui tentare di trasformare la squallida realtà vetustense. La Regenta è consapevole del fatto che la sua realtà non può essere modificata e che lei è incapace di immaginarsela diversa: la realtà resta com'è e leggere sarà l'unico modo per astrarsene.

L'insieme delle prime letture di Ana è poco convenzionale e comprende non specificati romanzi, favole mitologiche, le *Confessioni* di Sant'Agostino, *Le génie du christianisme* e *Les martyrs* di Chateaubriand («que fue una revelación para ella. Probar la religión por la belleza, le pareció la mejor ocurrencia del mundo», *LR* 1, 269), il quinto volume del *Parnaso español* di Juan José López de Sedano (un'antologia di poesia principalmente religiosa), la versione del *Cantar de los cantares* di san Juan de la Cruz, tutti volumi a cui ha accesso grazie biblioteca paterna (Jaffe). A queste andranno aggiungendosi, in età adulta, altre tipologie testuali: libri devoti, *La perfecta casada* di fray Luis de León, le *Lettres provinciales* di Blaise Pascal, vite di santi, libri di medicina<sup>50</sup> e le opere di Santa Teresa de Jesús. Tra queste, la *Vida* è il testo che fa scattare prepotentemente in Ana un meccanismo di volontà di imitazione che, per una volta,

<sup>50</sup> Al cap. XXVII, in una lettera che Ana indirizza al suo medico Benítez, gli spiega che essendosi ormai ristabilita dalle sue crisi, si sente in grado di affrontare la lettura degli scritti di Henry Maudsely e Jules B. Luys «con todas sus figuras de sesos y demás interioridades, sin asco ni miedo» (*LR* 2, 443), lasciando dunque intendere di avere già una conoscenza delle opere dei due medici.

sembra in parte simile a quello chisciottesco, giacché leggendo le pagine autobiografiche teresiane,

Deseaba encontrar semejanzas, aunque fuesen remotas, entre la vida de Santa Teresa y la suya, aplicar a las circunstancias en que elle se veía los pensamientos que la mística dedicaba a las vicisitudes de su historia. (LR 2, 254-55)

A proposito di Santa Teresa, bisogna ricordare che nel corso della seconda metà del secolo XIX la sua opera e la sua figura erano diventate di moda e i suoi testi furono letti soprattutto dal pubblico femminile. Questa moda andò ad alimentare, dal punto di vista letterario, una certa produzione di biografie e alcune autrici, tra le quali Gertrudis Gómez de Avellaneda ed Emilia Pardo Bazán, praticarono un tipo di scrittura autobiografica ispirandosi proprio alla soggettività teresiana (Ezama Gil 780-81). Non meraviglia, perciò, che la santa venga scelta per rappresentare, qui come in altri romanzi tardooctocenteschi spagnoli, una figura esemplare per i personaggi femminili. Nel 1883, ad esempio, in *Marta y María* di Armando Palacio Valdés, una delle due protagoniste, María<sup>51</sup>, alla ricerca di un modello letterario sul quale plasmare la sua esistenza, finisce per scegliere appunto quello teresiano. Nella breve prefazione autoriale intitolata “Aclaración”, Palacio Valdés ci tiene a sottolineare che

Así como las aventuras novelescas de los libros de caballerías enloquecían a los espíritus débiles, ciertas

<sup>51</sup> Sul personaggio di María lettrice cfr. García Suárez “La imagen”.

exageraciones en que incurren los biógrafos de los santos son extremadamente peligrosas para los temperamentos no bien equilibrados. (Palacio Valdés 8)

Lo scrittore asturiano non fa perciò mistero del fatto che cambia il genere ma non la sostanza: la vita della santa avrà sul suo personaggio lo stesso effetto che i libri di cavalleria avevano avuto su don Chisciotte. María viene presentata come un' avida lettrice che, chisciottescamente appunto, cerca di rivivere nella sua realtà quella dei libri che legge. Dopo essersi iniziata alla lettura di romanzi che erano «relaciones sangrientas de crímenes», che però «le aterraban demasiado», in una seconda fase la fantasia del personaggio si nutre di romanzi «de la escuela romántica primitiva»<sup>52</sup>. Questi lasciano «huella duradera en su juvenil espíritu», al punto che, dice il narratore, desiderava ardentemente «que una de esas pasiones irresistibles y lacrimosas» conosciute nelle pagine di quella tipologia narrativa, «se apoderase de su corazón». Nella sua realtà, però, «no concebía que ningún joven de los que visitaban su casa vestidos de *chaquet* o

<sup>52</sup> Il narratore indica anche alcuni dei titoli presenti nella biblioteca di María: «Las novelas que entonces leyó fueron, entre otras: *Ivanhoe*, *La dama del lago*, *Maclovio* y *Federico o las minas del Tirol*, *Saint-Clair de las islas ó los desterrados a la isla de Barra*, *Óscar y Amanda*, *El castillo de Águila Negra*, etc.» (Palacio Valdés 46). Informa poi il lettore del fatto che «la novela que más honda impresión le produjo fué sin disputa la titulada *Matilde ó las Cruzadas*» (48). Si tratta di un romanzo storico del 1805 della scrittrice francese Marie-Sophie Cottin, tradotto in spagnolo per la prima volta nel 1826 (*Matilde, o Memorias sacadas de la historia de las cruzadas, escritas en francés por Mma Cottin, precedidas de una histórica pintura de estas por Michaud, traducidas en castellano por Dr P. C.*, 4 voll., Paris: A. Bobée, 1826) che nel corso dell'Ottocento fu praticamente un best-seller europeo.

*americana* lograrse inspirársela» (Palacio Valdés 47). La scoperta poi del *Libro de la vida* di Santa Teresa determina un cambiamento radicale nei suoi gusti e nelle sue aspirazioni:

A medida que se enfrascaba en la lectura, el rostro de la joven se fue serenando más y más [...]. Leía el capítulo segundo, en que la santa manifiesta cómo mostró afición en los primeros años de su juventud a los libros de caballerías y a las vanidades del tocador, y da cuenta con palabras encubiertas de unas relaciones amorosas que por la misma época mantuvo. Cuando [María] levantó los ojos del libro advertías en ellos cierto regocijo o satisfacción. (Palacio Valdés 50)

Si noti, innanzitutto, la palese citazione cervantina: come don Chisciotte, che «se enfrascó tanto en su lectura», anche María «se enfrascaba» nella sua. L'«incontro» con il *Libro* teresiano segna per lei la svolta definitiva: da questo momento rivolgerà le sue attenzioni solo a libri devozionali («los cuales formaron al poco tiempo una biblioteca casi tan numerosa como la de las novelas»), e a vite di sante («Devoró pronto una multitud», Palacio Valdés 87) che cerca di imitare in maniera ossessiva, improntando la sua esistenza a un misticismo delirante.

Tornando al nostro romanzo, va detto subito che il desiderio di immedesimazione di Ana con la santa non solo non tocca gli eccessi della María di Palacio Valdés ma soprattutto ha un risvolto particolarmente originale, dal momento che il personaggio di Clarín cerca di seguirne l'esempio non tanto nel trasporto mistico quanto

nell'esercizio della scrittura<sup>53</sup>. Già prima di sposarsi la giovanissima Ozores aveva segretamente nutrito delle velleità letterarie, irrealizzabili perché le donne letterate erano derise, disprezzate e guardate con avversione dalla società di Vetusta. La Ana che legge gli scritti teresiani è ormai una donna adulta che vede nella santa il modello «no sólo de una vida edificante sino también de una escritura autobiográfica» (Ezama Gil 787) e dunque la possibile fonte di ispirazione per ritornare alla sua antica passione. L'esercizio di una scrittura soggettiva e apparentemente senza pretese letterarie, la redazione cioè di un diario intimo che nessuno deve leggere<sup>54</sup>, è in realtà un forte segno di identità del personaggio, la presa di coscienza di una necessaria affermazione di un io che deve bastare a se stesso. Un elemento in più, dunque, che caratterizza la diversità di Ana rispetto al suo mondo e che la stigmatizza come 'aliena'.

#### 2.4. *I romanzi nel romanzo*

Non sarà sfuggito che, tra i riferimenti alle letture di Ana, brillano per la loro indeterminatezza proprio quelli che riguardano il genere a cui appartiene l'opera di cui lei è protagonista. I cenni ai romanzi che legge o ha letto la Regenta, in effetti, sono vaghi ed elusivi, come accade

<sup>53</sup> A ben guardare, perciò, pare eccessivamente negativa la lettura che fa Archer a proposito dell'influenza del modello teresiano sul personaggio della Regenta. Su questo aspetto, cfr. anche Urey.

<sup>54</sup> Nel monologo interiore Ana dice a se stessa: «¡Memorias...! ¡Diario! [...]. Pero como esto no ha de leerlo nadie más que yo... [...]. [S]i lo supiera el mundo me llamaría cursilona, literata o... romántica» (II, 446-47; corsivo nell'originale).

in realtà un po' con tutti quelli che hanno letto o leggono altri vetustensi<sup>55</sup>. Nel corso della narrazione vengono esplicitamente citati soltanto alcuni titoli di romanzi che conoscono la zia Águeda (il *Werther* di Goethe e *Ethelwina* di T. J. Horsley), la marchesa di Vegallana (*Les mohicans de Paris* di Dumas padre), suo figlio Paco (*L'homme qui rit* di Victor Hugo e *La dame aux camélias* di Dumas figlio), don Fermín (*Les misérables* di Victor Hugo)<sup>56</sup>. Per il resto, ogni volta che in questa realtà finzionale le voci narranti evocano modelli romanzeschi, lo faranno utilizzando i sostantivi «novela» (14 occorrenze) o «novelas» (25 occorrenze, in un caso col riferimento all'autore Feuillet, «novelas de Feuillet»). Questa peculiare *mise en abyme* sembra quasi un invito al lettore affinché, per suo conto, vada sostituendo il termine generico con i titoli che più gli aggradano o che ritiene più adatti.

Non c'è nessun dubbio, comunque, circa il fatto che i romanzi hanno avuto un ruolo non marginale nella formazione complessiva dell'immaginario di Ana. Sappiamo che da piccola «De las novelas modernas algunas [su padre] le prohibía leer» (LR 1, 260) e, grazie a diversi riferimenti disseminati nel corso della narrazione, deduciamo che conosce bene il genere. Ricorderò, di tali

<sup>55</sup> Cfr. *supra*, pp. 91-92.

<sup>56</sup> *Ethelwina, or the House of the Fitz-Auburne*, romanzo gotico uscito nel 1799, era stato pubblicato per la prima volta in spagnolo, in una traduzione anonima, nel 1804 col titolo di *Etalvina o Historia de la Baronesa de Castle-Acre*. Alas, come per tutte le altre opere, cita il titolo in traduzione. Nel caso de *L'homme qui rit*, il narratore addirittura fa dire a Paco Vegallana che si tratta di «una novela que en francés se llama *El hombre que ríe* y en español *De orden del rey*», un'informazione che corrispondeva alla realtà e probabilmente necessaria affinché i lettori individuassero esattamente il testo citato.

referimenti, quelli che risultano a mio avviso particolarmente significativi. Al cap. III, nel prepararsi alla confessione generale, la Regenta torna all'episodio che ha segnato la sua infanzia, cioè la notte trascorsa innocentemente fuori casa con l'amichetto Germán e con malizia interpretata come un'avventura sessuale dalla governante. In uno dei tanti momenti metalettici del romanzo, la voce narrante dice che il personaggio sta ricostruendo quell'avventura «como va escrito, incluso el diálogo»; e poi continua:

pero creía que, en rigor, de lo que se acordaba no era de las palabras mismas, sino de posterior recuerdo en que la niña había animado y puesto en forma de novela los sucesos de aquella noche (LR 1, 224).

Si tratta di, possiamo dire, un ricordo nel ricordo, un evento che la mente della Ana bambina era stata in grado di trasformare in romanzo e la cui narrazione viene adesso qui incastonata.

Nel corso della sua esistenza da donna adulta, poi, la Regenta non ha mai vissuto le piacevoli esperienze amorose di cui tutti parlano e che lei conosce solo attraverso quanto ha letto in non meglio specificati commedie e romanzi. Al cap. X si legge infatti che la ventisettenne Ana

no había gozado una sola vez esas delicias del amor de que hablan todos, que son el asunto de comedias, *novelas* [...] El amor es lo único que vale la pena de vivir, había ella oído y *leído muchas veces*. Pero ¿qué amor? ¿dónde estaba ese amor? Ella no lo conocía. (LR 1, 459; il corsivo è mio)

Al cap. XIII, poi, quando il processo di seduzione da parte di Mesía è ormai pienamente avviato, vengono riportate le riflessioni di Ana riguardo al comportamento da tenere nei confronti del corteggiatore. Qui, ancora, il riferimento è a non meglio specificate «novelas»:

la Regenta necesitó recordar [...] que las miradas que podían haberle envalentonado [a don Álvaro] no eran compromisos de los que echa en cara ningún hombre de mundo. Ana hablaba de los hombres de mundo *por lo que había leído en las novelas*; ella no los había tratado en este terreno de prueba. (LR 1, 579-80; di nuovo il corsivo è mio)

Al lettore, come dicevo, spetta il compito di dedurre per suo conto quali siano queste «novelas».

Il quale lettore non si meraviglierà della grande dimestichezza in materia romanzesca che dimostra l'altro protagonista della storia, dal momento che don Fermín «era un clérigo de mundo» (LR 1, 472). A parte due occasioni in cui il curato cita un titolo, il già ricordato *Les misérables*, dimostrando di conoscere perfettamente il romanzo di Hugo<sup>57</sup>, in tutti gli altri i casi i riferimenti rimarranno generici. Si legge al cap. XXI, ad esempio, che in gioventù il curato «había pensado en escribir no-

<sup>57</sup> Le due citazioni sono ai capp. XII e XXII. Al cap. XII, in una reprimenda al vescovo di Vetusta per la trascuratezza del suo abbigliamento, Fermín afferma: «¿Quiere usted ser el Obispo de *Los misérables*, un Obispo de libro prohibido? ¿Hace usted eso para darnos en cara a los demás que vamos vestidos como personas decentes y como exige el decoro de la Iglesia?» (LR 1, 527). Al cap. XXII il sacerdote cita una scena precisa del romanzo di Hugo: «¡Bueno! ¡bueno! *Los Miserables*, siempre la comedia... La escena del Convencional, ¿no es eso? don Santos es un borracho insolente que escurriría al Obispo con mucha frescura» (LR 2, 324-25).

velas», ma che poi aveva deciso di lasciar perdere «no por sentirse con pocas facultades, sino porque le hacía daño gastar la imaginación». Il narratore entra a questo punto nella testa del personaggio per scoprire che in realtà per lui «“Las novelas era mejor vivirlas”» (LR 2, 271-72).

Poco più avanti il lettore viene poi informato del fatto che il sacerdote incessantemente fantastica trame romanzesche: con un altro dei suoi giochi metanarrativi, la voce narrante riferisce che «El Magistral se sentía como estrangulado por la emoción» nel rendersi conto che «La Regenta hablaba ni más ni menos como él la había hecho hablar tantas veces en la novelas que se contaba a sí mismo al dormirse» (LR 2, 273). In un altro interessante passaggio metanarrativo, al cap. XII si dice che Fermín:

en las novelas, prohibidas tal vez, de autores contemporáneos, estudiaba costumbres, temperamentos, buscaba observaciones, comparando su experiencia con la ajena.

¡Cuántas veces sonreía el Magistral con cierta lástima al leer en un autor impío las aventuras ideales de un presbítero! «¡Qué de escrúpulos! ¡qué de sinuosidades! ¡cuántos rodeos para pecar! y después ¡qué de remordimientos! Estos liberales – añadía para sí – ni siquiera saben tener mala intención. Estos curas se parecen a los míos como los reyes de teatro se parecen a los reyes».  
(LR 1, 537)

Sebbene il narratore non citi qui dei titoli in particolare, è chiaro che il rimando per il lettore ‘competente’ dell’epoca, ma anche di oggi, è a quei romanzi contemporanei de *La Regenta* i cui protagonisti sono personaggi di chiesa ben poco rispettosi del voto di castità (Siviero

*Personaggi* 65-70) e con i quali il suo ente di finzione ritiene di non avere nulla in comune<sup>58</sup>. In un'altra occasione, poi, quando decide di 'confessarsi' con Ana, il prete «improvisó de palabra una de aquellas novelas que hubiera escrito a no robarle el tiempo ocupaciones más serias» (LR 2, 292). Lo scrivere romanzi sarebbe un'attività frivola, sembra suggerire qui il narratore, dando così al riferimento metalettico una coloritura ironica.

Va notato che troveremo ancora il meccanismo del «romanzo che rinnega se stesso» (Siti 131) quando ancora don Fermín, verso la fine della narrazione, scopre l'adulterio di Ana. Il prete medita vendetta ipotizzando di assassinare Mesía e afferma, in indiretto libero: «todos estos son disparates; yo no puedo asesinar con un puñal a ese infame... No tengo el valor de ese género. Estas son necedades de novela» (LR 2, 562). Quegli stessi romanzi che avevano alimentato i suoi sogni, perciò, non sarebbero stati altro che mondi pieni di stupidaggini, «necedades de novela» impossibili da rivivere nella realtà della sua «novela».

<sup>58</sup> In diverse altre occasioni nel romanzo vengono evocati personaggi o situazioni «de novela». Ricordo, ad esempio, i due riferimenti che compaiono a breve distanza nel finale. Le condizioni del duello tra Álvaro e don Víctor «las había copiado el coronel [Fulgoso] de una novela francesa que le había prestado Bedoya» (LR 2, 578). Dopo il duello, «Vetusta la noble estaba escandalizada, horrorizada. Unos a otros, con cara de hipócrita compunción, se ocultaban los buenos vetustenses el íntimo placer que les causaba *aquel gran escándalo que era como una novela*, algo que interrumpía la monotonía eterna de la ciudad triste» (LR 2, 584; corsivo nell'originale).

### 2.5. Conclusioni: la guerra dei mondi finzionali

Le affinità tra Ana Ozores ed Emma Bovary e poi tra entrambe e don Chisciotte sono state oggetto di numerose e approfondite analisi da parte della critica e, come spero sia risultato chiaro, nelle pagine precedenti non volevo insistere ancora sull'argomento<sup>59</sup>. Piuttosto, il mio tentativo voleva essere quello di far emergere il fatto che sia Flaubert che Alas, ognuno a suo modo, riprendevano da Cervantes un'idea che, a distanza di due secoli, restava ancora straordinariamente innovativa: quella di una metaletteraria 'guerra dei mondi finzionali', ovvero di libri che puntano il dito contro degli altri libri, quelli di cui si sono nutriti i loro personaggi estraendone erronei modelli figurali.

Sappiamo che per Cervantes i principali nemici che minano la realtà finzionale del suo Alonso *el bueno* sono in primo luogo i cattivi libri di cavalleria. Perciò, come abbiamo visto, una campionatura di essi va esemplarmente ad alimentare il rogo del cap. VI del romanzo. Alonso ha letto numerose avventure di cavalieri erranti e a un certo punto ha 'sentito' di essere uno di loro, ha deciso cioè di essere a sua volta un cavaliere errante anche se il suo narratore non lo aveva concepito così, e ha perciò cercato di cambiare il corso della sua esistenza. Da quel momento, per lui, la sua realtà ha smesso di essere quella di un tranquillo *hidalgo* di paese e si è trasformata in una realtà finzionale libresca. Don Chisciotte, ogni volta che qualcosa non torna nella nuova dimensione immaginaria che si crea nella sua realtà, mette

<sup>59</sup> Tra i molti studi, rimando ai due fondamentali di Sobejano e Sieburth e all'interessante intervento di critica tematica di Pérez-Pérez.

le cose a posto grazie a un mezzo potentissimo: ricorre all'«intervento di *encantadores* che, salvo qualche eccezione, sono a lui ostili» (Orlando 47), ovvero utilizza, con un'abile manovra di *mise en abyme*, un tipico espediente da romanzo cavalleresco. L'edificazione della narrazione, nel capolavoro cervantino, si regge perciò su una decisa metanarratività, che raggiunge la sua acme nella seconda parte, dove, com'è noto, il romanzo nel romanzo è addirittura la prima parte dello stesso *Quijote*<sup>60</sup>.

Il mondo della signora Bovary si regge invece sul conflitto generato dalla ricerca di un'impossibile corrispondenza tra la realtà appresa dai libri e quella del libro di cui è protagonista. Per Emma la letteratura è, fondamentalmente, una cattiva consigliera che la spinge a cercare di modificare, invano, il suo mondo. Sicché, il personaggio flaubertiano assume una posizione chisciottesca nel tentativo di far combaciare i due livelli di realtà finzionale, la sua e quella delle sue letture.

Quanto ad Ana Ozores, abbiamo visto l'influenza che hanno nella sua formazione i suoi referenti letterari: l'impegno del narratore sta nel mostrare la totale inadeguatezza di questa formazione per il mondo nel quale il personaggio si trova ad agire. A lei la letteratura viene in soccorso come un'ancora di salvezza in un mare di solitudine, ma non è uno strumento con cui agire sulla sua

<sup>60</sup> «Dans la seconde partie du roman, Don Quichotte rencontre des personnages qui ont lu la première partie du texte et qui le reconnaissent, lui, homme réel, pour le héros du livre. Le texte de Cervantes se replie sur lui-même, s'enfonce dans sa propre épaisseur, et devient pour soi objet de son propre récit. La première partie des aventures joue dans la seconde le rôle qu'assumaient au début les romans de chevalerie» (Foucault 62). Sul *Quijote* come «libro de libros», cfr. inoltre Alcalá Galán.

granitica realtà. Per i vetustensi la Regenta è e rimane 'l'altro', incarna cioè quel 'diverso' che spaventa e nel contempo attrae, ma che rappresenta comunque un corpo estraneo da tenere ai margini. Anche per il suo rapporto con la lettura e, soprattutto, con la scrittura.



### 3. ALCUNE VARIANTI DI UN ARCITEMA: LA RAPPRESENTAZIONE DELLA VIOLENZA AI TEMPI DEL REAL-NATURALISMO

#### *3.1. Approssimazione all'arcitema*

La violenza è una componente biologica e psicologica fondamentale dell'uomo e, sebbene i suoi confini concettuali siano assai elastici, in linea di principio si può affermare che, in ogni cultura, l'archetipo fondamentale che ne è alla base è la contrapposizione tra un bene e un male. Essa è dunque presente in praticamente tutte le manifestazioni antropiche ed è perciò un contenuto della realtà che si infiltra con notevole frequenza nei mondi finzionali. Insomma, la violenza è anche uno dei grandi temi delle letterature di tutti i tempi in grado di irradiarsi in tutte le forme letterarie. Secondo un suggerimento di Nicasio Urbina, è possibile individuare tre principali livelli di violenza «que funcionan siempre y coexisten aun cuando no se manifiestan en la estructura superficial de los hechos» (Urbina). Il primo, che si potrebbe definire originario, metafisico, è il livello che riguarda tutti i fatti della vita del singolo, dalla lotta per ricerca della propria identità a quella per affermare il proprio pensiero<sup>1</sup>. Un

<sup>1</sup> Lo stesso Urbina afferma: «Esta violencia metafísica es inevitable, está presente en nuestra relación con el otro, en esa incapacidad que tenemos los seres humanos en acercarnos al prójimo, en compenetrarnos, en comprender al otro» (Urbina).

secondo livello è quello della latente violenza della quotidianità, della «lucha diaria de la vida» che inevitabilmente «nos mantiene al borde la violencia física» (Urbina). E il terzo è, naturalmente, quello degli atti di forza che sfociano in veri e propri crimini contro l'altro. I tre livelli convivono e si intersecano di continuo ed è per questo René Girard, a partire dal suo *La violence et le sacré* del 1972 e poi in lavori successivi, ha parlato di una violenza 'essenziale' che è alla base delle società umane e delle forme di ritualizzazione dei meccanismi, sia collettivi che individuali, di esclusione, persecuzione e vittimizzazione a essa legati.

Dal punto di vista della trasformazione in materiale letterario, nella sua formula archetipica la violenza trova forse la sua tematizzazione più cristallina nell'epica. È noto infatti che sia l'epica classica che la poesia epica del Medioevo europeo si basano su storie di lotte cruente nelle quali l'eroe di turno è chiamato a dimostrare il suo valore facendo ricorso ad atti di forza<sup>2</sup>. La narrazione delle gesta violente di un individuo deputato a rappresentare le identità collettive di popoli e gruppi si struttura esattamente sull'appena ricordata opposizione tra bene e male. In questo caso, l'uso della violenza da parte dell'eroe è legittimo e anzi necessario affinché egli, che incarna appunto il bene, lottando possa trionfare e sconfiggere il male.

Bisogna però considerare che le maniere in cui la violenza può essere esercitata in ciascuno dei tre livelli dello schema poc'anzi tracciato sono innumerevoli e non si limitano alla sola contrapposizione bene/male: si pensi

<sup>2</sup> Tra i numerosi studi sul rapporto tra epica (classica e medievale) e violenza cfr., per esempio, Camerotto; Andò.

alla complessità del girone dei violenti nella *Commedia* dantesca, che pur nel suo affollamento, offre un repertorio solo parziale di tipologie di atti violenti contro qualcuno o qualcosa che l'essere umano è in grado di compiere. Perciò, dal momento che il ventaglio di possibili sottotemi è straordinariamente ampio, pare evidente che più che di un tema, nel caso della violenza è più opportuno parlare di un arcitema, ossia un tema che «include svariate sottoarticolarzioni» (Bertoni e Fusillo 33).

Proprio per questa sua possibilità di offrire infinite articolazioni narrative, come vedremo subito, l'arcitema risulta particolarmente congeniale a un genere polimorfo e onnivoro quale è il romanzo. Prima di analizzare più da vicino questa relazione vorrei però *en passant* segnalare, anche se la questione esula dai limiti della mia indagine, che tra scrittura e violenza possono instaurarsi altre relazioni oltre a quella tematica. Mi riferisco in particolare a quei casi in cui la dinamica del racconto viene messa in moto da una frattura generata da una conflittualità metatestuale e dunque la violenza ha la funzione di innesco narrativo. Oppure, come spero sia emerso da quanto detto nel secondo capitolo, ci sono momenti in cui è necessario un strappo violento nei confronti della tradizione letteraria affinché possano avviarsi dei processi di rinnovamento. Si tratta certo di una violenza metaforica, esercitata in nome di una rivolta contro un uso rigido e improduttivo dei modelli narrativi preesistenti, e in un certo qual modo perciò accettabile perché necessaria. Il caso dell'attacco sferrato dal *Quijote* a una serie di regole codificate che ha permesso al romanzo della modernità di conquistarsi l'identità di genere 'ribelle' che si oppone con la forza «à la tyrannie de la platitude narrative» (Pavel 28) è, a questo proposito, esemplare.

### 3.2. *Romanzo e violenza*

Ma torniamo al rapporto tra romanzo e violenza come base tematica e collochiamoci all'altezza della grande stagione tardoottocentesca del genere. Va innanzitutto tenuto presente un dato, e cioè che le trame di quello che sarà un importante modello europeo, ossia il romanzo naturalista francese, si impernano frequentemente su una violenza generata dall'iniquità, dalla predestinazione, dalla miseria e dalla caduta in basso che altera crudelmente la parabola umana. In particolare, la variante tematica della relazione conflittuale tra individuo e collettività si era infiltrata profondamente nei mondi finzionali naturalisti al punto che, si potrebbe affermare, senza di essa in quei romanzi non ci sarebbe stato il plot. Questa variante, inevitabilmente, ha una discreta presenza anche nel romanzo spagnolo di fine Ottocento. Se per molti versi i real-naturalisti, lo abbiamo visto nel primo capitolo, avevano instaurato con l'estetica dei francesi un rapporto di rielaborazione problematica (Siviero "Le trame"), ne condivisero però appieno l'idea della necessità di ancorare le narrazioni al terreno dell'esistente. Anche al centro del loro romanzo ci fu perciò l'osservazione della realtà del tempo, una realtà caratterizzata dalle tensioni politico-sociali di una Spagna sdoppiata, che da un lato si affannava a rincorrere la modernità e dall'altro invece preferiva l'immobilismo. Le dinamiche di interazione tra individui appartenenti agli opposti macrocosmi, complesse e governate da un'inevitabile conflittualità, non sfuggirono certo allo sguardo attento di quegli scrittori che fecero della società la loro «materia novelable», secondo una famosa definizione di

Benito Pérez Galdós<sup>3</sup>. Così, con frequenza, i romanzieri tardoottocenteschi popolano le loro storie di personaggi-vittime che agiscono in contesti ostili e che vengono vessati da gruppi di opposenti.

Tra questi romanzieri si annoverano, tra gli altri, l'appena citato Galdós ed Emilia Pardo Bazán, che più volte nelle loro opere d'invenzione rappresentarono le molte sfumature delle relazioni di forza che intercorrono tra individuo e società. Nella vasta produzione di entrambi è possibile individuare varie storie che affrontano da vicino le tensioni tra un soggetto che si trova ad agire in seno a una collettività che non lo accetta e appunto la medesima collettività, sullo sfondo di ambientazioni prevalentemente cittadine nel caso di Galdós, anche rurali in quello della Pardo Bazán. Vistosamente tessuti con questo filo tematico sono ad esempio *Doña Perfecta*, uscito nel 1876<sup>4</sup>, romanzo a tesi della prima epoca galdosiana, e *Los pazos de Ulloa* del 1886, prima parte della dilogia pardobazanianiana che si sarebbe completata con *La madre naturaleza* l'anno dopo. Nell'uno e nell'altro caso il tempo della storia rispecchia quello della realtà del momento in cui le opere vennero scritte e i personaggi, figli di quel tempo, sono costruiti come dirette emanazioni degli ambienti ai quali appartengono. La vicenda di *Doña Perfecta* si svolge in una cittadina di provincia e apre una finestra sull'intolleranza e il fanati-

<sup>3</sup> Mi riferisco al titolo del discorso d'ingresso alla Real Academia pronunciato da Galdós nel 1897, *La sociedad presente como materia novelable*.

<sup>4</sup> *Doña Perfecta* era uscito dapprima a puntate sulla *Revista de España* tra marzo e maggio del 1876 per poi essere pubblicato in volume quello stesso anno. Per le complesse vicende editoriali del romanzo, cfr. Cardona 16-22.

smo religioso della sua comunità di abitanti, offrendo una riflessione delle influenze esercitate dalle passioni elementari sul comportamento umano. I fatti de *Los pazos de Ulloa* si svolgono invece quasi esclusivamente in campagna, con una breve incursione in uno spazio cittadino, e sono centrati sul contrasto tra natura e civiltà e sulla decadenza morale ed economica della piccola nobiltà rurale galiziana, prigioniera del suo 'primitivismo'. In entrambi i romanzi, sebbene ne *Los pazos de Ulloa* un po' a sorpresa viste le asserzioni teoriche della scrittrice<sup>5</sup>, appare evidente la presenza di una decisa aderenza al determinismo ambientale. Ho scelto di analizzare da vicino i dispositivi e le strategie di rappresentazione messi in campo in questi due mondi finzionali perché mi pare che essi, con tutti gli ingredienti che ho succintamente indicato, costituiscano una limitata ma estremamente significativa campionatura di 'racconto della violenza' ai tempi del real-naturalismo.

### 3.3. Società vs individuo: Doña Perfecta

Innanzitutto va detto che la struttura complessiva di *Doña Perfecta* si regge su uno scontro tra due opposti domini: da un lato quello della mentalità di una piccola città di provincia intransigente e ipocrita, profondamente influenzata dai condizionamenti della Chiesa; dall'altro quello della mentalità delle grandi città, che hanno una visione più aperta, progressista e perciò anche potenzialmente atea della vita (Zahareas 44; Santana 294-

<sup>5</sup> È noto che nei suoi scritti teorici, a cominciare dai saggi già ricordati de *La cuestión palpitante* (cfr. *supra*, p. 26), la romanziera si espresse più volte contro il determinismo.

95). Si tratta di un mondo finzionale diadico asimmetrico (Doležel 128-29), dal momento nell'economia della narrazione, il secondo di questi domini si configura come 'monopersonale' perché emblematicamente rappresentato da un unico personaggio, il giovane ingegnere Pepe Rey. Questi, cresciuto a Siviglia e formatosi poi tra Madrid e l'estero, è un elemento perturbante per l'altro dominio, che è invece multipersonale. Con la sua alterità e la sua modernità di pensiero egli viene infatti recepito dai cittadini dell'immaginaria Orbajosa come un 'invasore', un nemico da combattere.

Il conflitto segue una parabola ascendente, acquistando a mano a mano un'autentica forza melodrammatica<sup>6</sup> anche grazie al fatto che l'impianto del racconto ricalca, in una certa misura, quello della tragedia greca (Gilman "Las referencias"). La struttura narrativa è organizzata attorno a tre eventi: l'arrivo dell'ingegnere a Orbajosa (capp. I-IV); il primo pranzo in casa della zia Perfecta, durante il quale scocca la scintilla del conflitto, che da quel momento andrà progressivamente aumentando di intensità (capp. V e VI); l'inattesa attribuzione di un ruolo di primo piano a un personaggio che, fin quasi alla fine della storia, è apparso marginale e che è invece determinante per lo scioglimento (cap. XXVI)<sup>7</sup>. Il racconto è gestito principalmente da un narratore in terza persona extradiegetico che, come di consueto nella scrittura gallosiana, concede degli spazi anche alle voci intradiege-

<sup>6</sup> Non a caso Eoff definì *Doña Perfecta* un «drama intenso» (7).

<sup>7</sup> Anche López Nieto, nello studio introduttivo alla sua edizione del romanzo, parla di una struttura tripartita, che per lo studioso sarebbe la seguente: «Exordio o presentación (caps. I-III [= 3 caps.]) [...]. Núcleo o complejo 'nudo' de la historia (caps. VI-31 [= 28 caps.]) [...]. Epilogo o desenlace (caps. XXXII-XXXIII [= 2 caps.])» (39).

tiche: la parola viene lasciata, alternativamente, a dialoghi, monologhi e lettere di alcuni personaggi riflettori<sup>8</sup>.

L'esordio della storia è solo apparentemente etico, dal momento che il primo capitolo si apre spingendo il lettore a immaginare perché Pepe Rey, unico viaggiatore di prima classe del treno misto 65, è anche l'unico a scendere alla fermata di Villahorrenda. Poi, però, nel cap. III la voce onnisciente mette in *stand by* la narrazione perché «Antes de pasar adelante conviene decir quién era Pepe Rey y qué asuntos le llevaban a Orbajosa» (*DP* 85). Le poche pagine di questo capitolo condensano alcune informazioni sull'ingegnere e la sua famiglia, reindirizzando il racconto verso una prospettiva emica<sup>9</sup>. Il lettore, da questo momento, sa che alla base del viaggio del giovane c'è un progetto matrimoniale imbastito dal padre e dalla di lui sorella Perfecta. L'ingegnere raggiunge Orbajosa per andare a conoscere co-

<sup>8</sup> Il personaggio riflettore è, secondo la definizione di Stanzel, quello che in un romanzo «pensa, sente e percepisce ma non parla col lettore come un narratore» (Stanzel 5).

<sup>9</sup> La distinzione tra prospettiva etica ed emica si deve al linguista e antropologo Kenneth Pike e fu adottata per le ricerche antropologiche nel corso degli anni Sessanta del secolo scorso. Secondo Pike «The etic viewpoint studies behavior as from outside of a particular system, and as an essential approach to an alien system. The emic viewpoint results from studying behavior as from inside the system. (I coined the words etic and emic from the words phonetic and phonemic, following the conventional linguistic usage of these latter terms. The short terms are used in an analogous manner, but for more general purposes» (Pike 37). Riprendendo Pike, Stanzel propone la distinzione tra inizi narrativi in cui vengono fornite progressivamente tutte le informazioni necessarie (emico) e quelli invece che prevedono un impegno da parte del lettore nella ricostruzione di non detto (etic). Cfr. Stanzel 164-68, ma anche Giovannetti 72.

lei che dovrà diventare sua moglie, la cugina Rosario figlia della zia Perfecta.

A proposito di Orbajosa, va detto che si tratta di un nome inventato Galdós, che da subito si fa 'vedere' nel testo per rivendicare la sua autorità di creatore, se non dell'intero mondo finzionale, almeno della toponomastica che in esso apparirà. Quando Pepe Rey scende dal treno a Villahorrenda, ossia, come dicevo, ad apertura del primo capitolo, la voce del narratore autoriale segnala che quel nome «como otros muchos que después se verán, es propiedad del autor» (*DP* 69)<sup>10</sup>. Tranne che in questo primo caso, dove Villahorrenda designa un posto davvero molto brutto, tutti i nomi di luogo creati da Galdós, così come molti nomi di personaggi, risponderanno a una tecnica di rovesciamento ironico del loro significato. Al lettore attento non sfugge, a questo proposito, che le affermazioni di Pepe all'inizio della storia circa una serie di toponimi nei quali va imbattendosi mentre prosegue a cavallo il viaggio verso la sua meta non sono altro che un gioco metalettico che rimanda a tale tecnica. «¡Cómo abundan los nombres poéticos en estos sitios tan feos!», esclama lungo il tragitto l'ingegnere, per poi aggiungere:

Desde que viajo por estas tierras, me sorprende la horrible ironía de los nombres. Tal sitio que se distingue por su árido aspecto y la desolada tristeza del negro paisaje, se llama Valleameno. [...] Exceptuando Villahorrenda, que parece ha recibido al mismo tiempo el nombre y la hechura, todo aquí es ironía. (*DP* 73-74)

<sup>10</sup> Tutti le citazioni del romanzo sono da Pérez Galdós *Doña Perfecta*, d'ora in avanti *DP*.

Oltre che riferito allo spazio geografico oggetto dell'azione, quell'«aquí» sembrerebbe perciò scelto apposta per indicare 'proprio in questo mondo finzionale'.

Lo spazio urbano in cui si svolgeranno i fatti viene immediatamente caratterizzato in modo negativo, vale a dire come un agglomerato di costruzioni «cuyo aspecto arquitectónico era más bien de ruina y muerte que de prosperidad» che pullula di «repugnantes mendigos». Impietosamente, il narratore extradiegetico conclude questa prima descrizione della cittadina affermando: «No podían verse existencias que mejor encajaran en las grietas de aquel sepulcro, donde una ciudad estaba no sólo enterrada, sino también podrida» (DP 82-83). Il lettore andrà pian piano scoprendo che Galdós ha inteso fare della sua Orbajosa un condensato di tutti i vizi di una tipica realtà provinciale della Spagna della seconda metà del secolo XIX ed è per questo che, fin da subito, lascia che il suo narratore la dipinga a tinte fosche.

Sebbene la critica tenda ad affermare che il tema principale di *Doña Perfecta* sia quello dell'ipocrisia (per esempio: Cardona 27-28), a mio avviso esso si fonde indissolubilmente con quello della violenza sociale, dal momento che l'intera comunità reazionaria di Orbajosa usa appunto l'ipocrisia come principale arma di offesa nei confronti di un individuo percepito come pericoloso. Praticamente tutti gli abitanti della cittadina si coalizzano per sferrare un massiccio attacco nei confronti dell'altro dalle idee avanzate, moderne e antireligiose, lo 'straniero' insomma, che viene da fuori ed è portatore di novità che possono rappresentare una minaccia all'ordine costituito (Ceserani *Straniero* 6-10). Del resto, la voce narrante dirà chiaramente, a metà del romanzo, che

[Orbajosa] como ciudad muy apartada del movimiento y bullicio que han traído el tráfico, los periódicos, los ferrocarriles y otros agentes que no hay para qué analizar ahora, no gustaba que la molestasen en su sosegada existencia. (DP 192)<sup>11</sup>

Paradossalmente, l'intrusione di Pepe è avvenuta per volere di un agente della costellazione del mondo multipersonale, la zia Perfecta, che però non lo conosce e dunque ne ignora la diversità di mentalità rispetto a quella imperante a Orbajosa. Sicché, quando la zia si renderà conto che tra il nipote e la società orbajosense c'è una totale incompatibilità, diverrà addirittura il suo principale persecutore e carnefice. In virtù della tecnica a cui ho già alluso, il nome di questo personaggio va letto in chiave ironica, dal momento che la sua 'perfezione' sta nell'incarnare esemplarmente il mondo chiuso a cui

<sup>11</sup> Secondo Avalle-Arce la città viene collocata in uno spazio geografico vago, così come vaghi sarebbero i riferimenti cronologici, per un motivo preciso, e cioè «dar a entender al lector que Orbajosa no es una villa de imprecisa locación, sino que es el símbolo de toda España a la misma vez que el tiempo novelístico es la suma de todos los tiempos» (311-12). In realtà i riferimenti cronologici non sono poi così vaghi, dal momento che nella citazione qui riportata e in altri luoghi del romanzo ci sono chiare allusioni a elementi della modernità della seconda metà dell'Ottocento. Concordo invece sull'idea che la collocazione nello spazio sia volutamente vaga per fare di Orbajosa un simbolo di tutte cittadine castigliane di provincia. A riprova, se ne legga questa descrizione: «Orbajosa (entre los romanos *Urbs augusta*, si bien algunos eruditos modernos, examinando el *ajosa*, opinan que este rabillo lo tiene por ser patria de los mejores ajos del mundo), no está muy lejos ni tampoco muy cerca de Madrid, no debiendo tampoco asegurarse que enclave sus gloriosos cimientos al Norte ni al Sur, ni al Este ni al Oeste, sino que es posible esté en todas partes, y por doquiera que los españoles revuelvan sus ojos y sientan el picar de sus ajos» (DP 194).

appartiene e nell'esserne la portavoce del discorso intollerante. Da qui, credo, la scelta di usarlo come titolo del romanzo: Perfecta è un distillato di Orbajosa, assume su di sé tutti i caratteri del personaggio collettivo che, in fin dei conti, è il protagonista negativo della storia.

Ma torniamo alla scena di apertura del romanzo. Alla stazione di Villahorrenda Pepe trova ad attenderlo Licurgo, alias Pedro Lucas, factotum di Perfecta. I due si mettono in marcia alla volta della cittadina e il lettore segue il loro spostamento attraverso un paesaggio che suscita in Rey una sensazione di profondo sconforto: ai suoi occhi tutto è desolazione, anche le terre che anni addietro ha ereditato dalla madre («Esta tierra es muy mala [...]. ¡Qué triste camino! No se ve ni un solo árbol en todo lo que alcanza la vista», *DP* 76). A questo punto Licurgo, udendo dei rumori in lontananza, si ferma perché teme che lì vicino sia in corso un assalto di banditi. Il giovane vorrebbe accertarsene e magari andare in soccorso delle eventuali vittime, ma viene trattenuto dal suo accompagnatore, che gli spiega:

Esa gente es más mala que Satanás. El otro día asesinaron a dos caballeros que iban a tomar el tren... [...] Usted no sabe bien qué gente es ésa. Ellos fueron los que el mes pasado robaron de la iglesia del Carmen el copón, la corona de la Virgen y dos candeleros; ellos fueron los que hace dos años saquearon el tren que iba para Madrid. [...] ¿No ve usted más allá de la vuelta del camino una cruz, que se puso en memoria de la muerte que dieron al alcalde de Villahorrenda cuando las elecciones? [...] Si todos los que han sido muertos y robados al pasar por ahí resucitaran, podría formarse un ejército. (*DP* 77-78)

È naturale che Rey alla fine metta da parte il suo corag-

gio e inciti Licurgo a riprendere il viaggio per raggiungere al più presto la loro destinazione: «Pues adelante, y apretemos el paso, que este camino, a más de largo, no tiene nada de ameno» (DP 79). In poche pagine e attraverso lo sguardo e le sensazioni dei due personaggi riflettori, la narrazione immette il lettore in un paesaggio non solo inospitale ma per di più popolato da fuorilegge. Nel corso del secolo XIX quella del banditismo fu una piaga diffusa in molte zone della Spagna e qui il riferimento a svariati atti criminali commessi in zona e collegati al fenomeno risulta essere funzionale alla creazione di un clima di alta tensione. Lo straniero, però, non sarà vittima dei delinquenti, come si potrebbe sospettare da queste premesse: come ho anticipato, il lettore assisterà alla trasformazione di Pepe in bersaglio della violenza psicologica sottile e perversa dei cittadini di Orbajosa, insomma in oggetto di una vera e propria azione di *mobbing*, si direbbe oggi, che porta addirittura al suo assassinio.

Il primo opponente dell'ingegnere è il personaggio di don Inocencio, il canonico penitenziere della cattedrale e dunque massima autorità ecclesiastica di Orbajosa. Fin dal primo dialogo tra i due, che avviene al cap. V, si possono cogliere gli indizi di quello che sarà il loro difficile rapporto. Al presbitero, che gli ha chiesto che idea si è fatto della cittadina, il giovane risponde: «Por lo poco que he visto, me parece que no le vendría mal a Orbajosa media docena de grandes capitales, [...] un par de cabezas inteligentes que dirigieran la renovación de este país» (DP 98). Convinto del suo pensiero, l'ingegnere non si rende conto di avere dinanzi un interlocutore intollerante e reazionario che accoglie le sue parole come

una sfida<sup>12</sup>. Da questo momento della narrazione, don Inocencio assume nei confronti di Pepe un atteggiamento falsamente bonario ma in realtà profondamente ostile. Nel successivo cap. VI il conflitto prende definitivamente avvio alla fine di un pranzo che «fue cordial», dice il narratore extradiegetico, ovviamente in senso anti-frastico. Il canonico invita Pepe a visitare la cattedrale in questi termini:

Es preciso que visite usted cuanto antes nuestra catedral [...]. Verdad es que usted, que tantas maravillas ha visto en el extranjero, no encontrará nada notable en nuestra vieja iglesia... Nosostros, los pobres patanes de Orbajosa, la encontramos divina. [...] Sin embargo, para hombres de tanto saber como usted, quizás no tenga ningun mérito, y cualquier mercado de hierro será más bello. (DP 103)

Appare chiaro che don Inocencio utilizza una tecnica di mistificazione, qui quella di attribuire a Pepe pensieri non suoi in altri punti quella di mettergli in bocca frasi che non ha pronunciato, che gli permette di falsificarne la condotta. Da questo momento in poi tutti gli interventi del sacerdote obbediranno a tale strategia (Cardona 33) che, si scoprirà solo verso la fine del romanzo, risponde a un preciso scopo: mettere in cattiva luce Pepe soprattutto agli occhi di Perfecta. Don Inocencio mira infatti a impedire il matrimonio concordato per far sì che Rosario possa sposare invece Jacintito, suo nipote. Infastidito dal «lenguaje irónico del sagaz canónigo» e

<sup>12</sup> Non a caso Cardona osserva che «Sus palabras son una invitación – casi un desafío – al combate que desde ese momento se entabla entre Pepe y el sacerdote, combate que gradualmente se convertirá en una guerra sin cuartel» (32-33).

dalla sua «inoportuna verbosidad agresiva» (DP 105), Pepe non riesce a controllarsi e snocciola un monologo ispirato alle teorie darwiniane e in difesa della scienza<sup>13</sup>, dando ufficialmente avvio alla contesa.

Nel capitolo successivo il narratore dà un'importante informazione che può essere letta come una *anticipatio* dello scioglimento:

Supongo que el señor Rey será también muy experto en cosas de arqueología – dijo el canónigo, *que siempre implacable corría tras la víctima, siguiéndola hasta su más escondido refugio.* (DP 110; il corsivo è mio)

Dalla sua onniscienza e senza reticenza, dunque, la voce narrante può svelare che Inocencio è un carnefice implacabile, avvezzo ad atti di sopraffazione, evidenziando così il gioco ironico che, anche in questo caso, ha deliberatamente innescato col rovesciamento del *nomen omen*. Oltre ad avere un primo chiaro indizio della disfatta definitiva che attende Rey, la frase ci illumina sul fatto che a ogni entrata in scena del sacerdote, le sue azioni e le sue parole rispondono alle 'necessità' del suo ruolo di aguzzino per nulla innocente.

Dal cap. VI, dunque, si innesca il meccanismo di persecuzione nei confronti di Rey che viene narrativiz-

<sup>13</sup> Mi limito a segnalare che il giovane esordisce affermando che «no es culpa nuestra que la ciencia esté derribando a martillazos un día y otro tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras de lo pasado, bellas las unas, ridículas las otras, pues de todo hay en la viña del Señor. El mundo de las ilusiones, que es como si dijéramos un segundo mundo, se viene abajo con estrépito» (DP 105). Tutto il monologo si regge su argomentazioni di questo tipo. Sull'influenza del darwinismo in Galdós, cfr. in particolare Bell.

zata in primo luogo con una successione di aggressioni verbali poste in bocca ai vari opposenti. La manovra di ‘accerchiamento’ della vittima si fa inesorabile e il ritmo della violenza sempre più incalzante, grazie anche all’abile espediente di far succedere a ogni attacco di don Inocencio un attacco di Perfecta. In qualità di brava fedele, infatti, la donna non esita a schierarsi immediatamente dalla parte del prelado, che è anche la sua guida spirituale, condannando così a priori suo nipote. Si leggano, per esempio, queste affermazioni del personaggio femminile:

Tú estás aburrido y te empeñas en disimularlo. No todos los jóvenes de estos tiempos tienen la abnegación de pasar su juventud [...] en un pueblo donde no hay Teatro real, ni Bufos, ni bailarinas, ni filósofos, ni Ateneos, ni papeluchos, ni Congresos, ni otras diversiones y pasatiempos. (*DP* 124)

Fino a questo momento della narrazione, Pepe non è mai apparso annoiato né ha mai pronunciato frasi che abbiano insinuato sospetti in tal senso; eppure la zia ha l’assoluta certezza che si stia annoiando, o meglio desidera che lui si annoi. Dalla sua prospettiva, indotta dall’ascendente che don Inocencio esercita su di lei, Pepe è inadatto alla vita di Orbajosa e per spingerlo ad andare via Perfecta ricorre alla medesima tecnica mistificatoria adottata dal prelado. Abituato alla vita mondana, dice la zia, Pepe non può certo cogliere gli aspetti positivi di una piccola città dove non ci sono le attività e i diversivi delle metropoli. Insomma, l’ironica insinuazione è che i cittadini delle grandi città sono incapaci di godere delle piccole cose della vita di provincia. Anche un’osservazione in apparenza banale come questa ha

una sua precisa funzione distruttiva dell'immagine e della reputazione del giovane.

Del resto, l'intera Orbajosa fin dall'inizio ha accolto Pepe con profonda diffidenza: quando comincia a frequentare il casino, spiega la voce narrante al cap. XI, «recibiónle con cierto recelo, y como en el Casino abundaba la gente graciosa, al cuarto de hora de estar allí el nuevo socio ya se habían dicho acerca de él toda suerte de cuchufletas» (*DP* 143)<sup>14</sup>. Inoltre, alle aggressioni verbali di cui l'ingegnere è vittima in casa della zia e all'atteggiamento poco amichevole degli altri abitanti della cittadina fanno da controcanto una serie di controversie giudiziarie nelle quali si vede invischiato suo malgrado a causa delle sue proprietà. Dopo due settimane di permanenza a Orbajosa, Pepe comincia a rendersi conto di essere un ospite indesiderato, come rivela il narratore entrando nella mente del personaggio: «Representábase en su imaginación a la noble ciudad de su madre como una horrible bestia que en él clavaba sus feroces uñas y le bebía la sangre» (*DP* 146). Si noti l'ironica opposizione tra l'epiteto «noble», usato ovviamente in senso antifrastico, e l'animalizzazione della città, definita una «horrible bestia» ormai ferocemente accanita contro il giovane. La bestia orribile, infatti, non ha nulla di nobile, tutt'altro.

Se la violenza su Pepe, fino al tragico epilogo, continuerà a essere praticamente sempre psicologica, al personaggio di Rosario, che pure appartiene alla comunità di Orbajosa, tocca un'altra sorte. I cugini ben volentieri sarebbero convolati a nozze, ma per Perfecta quel ma-

<sup>14</sup> Sull'importanza di diceria e calunnia nella rappresentazione letteraria, cfr. Sini.

trimonio non si può più fare. Perciò, per evitare qualsiasi contatto tra i due che potrebbe ‘contagiare’ la figlia, con un’azione coercitiva Perfecta la tiene imprigionata in camera facendole credere che la lieve indisposizione che la turba è invece una grave malattia. Sarà la voce omodiegetica di Pepe a svelare a Rosario, durante un segreto incontro notturno (cap. XVII), che in realtà è vittima di una «horrible violencia» esercitata nei suoi confronti dalla madre:

Tú no estás enferma [...]; tú no tienes sino una perturbación moral que, naturalmente, trae ligeras afecciones nerviosas; tú no tienes más que la pena ocasionada por esta horrible violencia que están ejerciendo sobre ti.  
(DP 185)

Qualche pagina più avanti viene messo in scena il primo, vero scontro diretto tra Pepe e la zia, che si affrontano a viso aperto e si aggrediscono verbalmente. Questo è il momento-chiave in cui il personaggio ha la conferma di essere stato trascinato in una subdola spirale di odio:

usted se propuso desde el primer día desesperarme, aburrirme, y con los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas, me ha estado matando, achicharrándome a fuego lento [...]. Este espectáculo, esta injusticia, esta violencia inaudita es la que convierte mi rectitud en barbarie, mi razón en fuerza, mi honradez en violencia parecida a la de los asesinos y ladrones [...].  
(DP 202, 209-10)

Da qui prende avvio lo scioglimento, che, come dicevo, riserva una sorpresa. Al cap. XXVI la voce narrante extratestuale rivela, con una mossa inaspettata, che un personaggio di secondo piano, María Remedios, nipote di

don Inocencio e madre di Jacintito, ha tramato nell'ombra, muovendo come burattini gli oppositori che si sono coalizzati contro Pepe. Interessante la scelta del narratore, che finge qui di non essere onnisciente e di scoprire solo in questo preciso punto della storia, esplorando l'interiorità dei personaggi, quanto adesso rivela al lettore:

explorando los escondrijos de los corazones que laten en esta historia, hemos descubierto un hecho que seguramente es el engendrador de los hechos más importantes que aquí se narran: una pasión, que es la primera gota de agua de esta alborotada corriente, cuya marcha estamos observando. (DP 254)

María Remedios, completamente defilata fino a questo momento, è dunque il *deus ex machina*, colei che ha tentato di sbarazzarsi di Pepe aizzandogli contro dapprima don Inocencio, poi Perfecta, e poi via via ha alimentato l'ostilità dell'intera città. Dal momento che la violenza psicologica si è rivelata perdente, non le resta altro che giocare la carta della vera e propria violenza fisica. Per questo suggerisce a Perfecta l'idea della risoluzione finale: un'azione intimidatoria nei confronti dell'ingegnere che culmini in un'aggressione. L'unico mezzo per liberarsi una volta per tutte di Pepe, sostiene la donna, è fargli fisicamente paura:

Un susto, y nada más que un susto [...]. Figúrese usted que recibe el susto y que además le quedan algunos huesos quebrantados, sin nada de heridas graves, se entiende...; pues en tal caso, o se acobarda y huye de Orbajosa, o se tiene que meter en la cama por quince días. (DP 246)

Il passo da uno 'spavento' come quello ipotizzato (non

ferite gravi, ma ossa rotte sì) a un omicidio, nel clima, lo abbiamo detto, che aleggia in questo mondo finzionale, è brevissimo. Così, la sera che Pepe penetra di nascosto nel giardino di casa di Perfecta con l'idea di portare via con sé Rosario, cade invece vittima dell'agguato tesogli dalla zia e dai suoi aiutanti. La scena è descritta in maniera essenziale: «Doña Perfecta adelantó algunos pasos. Su voz ronca, que vibraba con acento terrible, desapareó estas palabras: “Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!”» (DP 287). Un nome e un imperativo che vengono pronunciati con voce alterata e dal tono terribile e che suonano come spari: Perfecta non solo impartisce un ordine, ma dimostra che la sua è la parola del potere e della violenza.

L'assassino, Cristóbal Ramos detto Caballuco, è un *cacique* rozzo e ignorante che però è per i suoi concittadini una specie di eroe. Questo, dopo Licurgo, è il secondo agente del dominio multipersonale nel quale si imbatte Pepe, che da subito ne mette a fuoco innanzitutto la brutalità. La voce narrante ne offre una prima descrizione al cap. II, appunto dalla prospettiva dell'ingegnere. Dunque attraverso lo sguardo di Pepe il lettore lo vede come

un hombre, mejor dicho, un centauro, pues no podía concebirse más perfecta armonía entre caballo y jinete, el cual era de complexión recia y sanguínea, ojos grandes, ardientes, cabeza ruda, negros bigotes, mediana edad y el aspecto en general brusco y provocativo, con indicios de fuerza en toda su persona. (DP 79)

Nella mitologia, com'è noto, la figura del centauro viene sempre associata a un carattere selvaggio, irascibile e violento; non fa eccezione questo personaggio, che ha un aspetto «brusco y provocativo» e che nel corso della

narrazione rivelerà avere un'intelligenza inversamente proporzionale alla forza fisica. Ad accentuare l'idea della sua ferinità, più volte viene paragonato o identificato con un animale. Tuttavia, «En Orbajosa le queremos mucho» dice Licurgo a Pepe, aggiungendo che «es un cacique tremendo, y el Gobernador de la provincia se le quita el sombrero» (*DP* 80). Niente di più facile, perciò, che istigarlo al delitto. Un delitto che poi però il narratore extradiegetico lascia nella sfera del non detto, visto che, dopo l'ordine urlato da Perfecta, interviene solo per dire «Oyóse un tiro. Después otro» (*DP* 287), e poi non aggiunge altro.

Si passa così al cap. XXXII, dove il compito di raccontare gli ultimi tragici eventi è affidato al personaggio di don Cayetano de Polentinos, cognato di Perfecta. Si tratta di uno dei tre capitoli epistolari del romanzo<sup>15</sup>, composto da cinque brevi missive che don Cayetano indirizza «a un su amigo de Madrid», nelle quali le informazioni vengono date da un'unica voce ma da una prospettiva prismatica. Il narratore intradiegetico delegato ad accompagnare il lettore fuori dal mondo finzionale (Santana 299-300), infatti, non è stato testimone dell'accaduto. In quanto personaggio assente, riporta dell'accaduto diverse versioni di seconda mano.

Nella prima lettera, datata 21 aprile, Cayetano racconta il drammatico fatto «según me ha referido Perfecta» e cioè che «Pepe Rey se pegó un tiro en la sien derecha» (*DP* 289). Un ultimo atto di violenza che si perpetra ai danni del defunto Rey è perciò quello di far passa-

<sup>15</sup> Il cap. XXVIII è costituito da quattro missive di Pepe indirizzate a suo padre, di cui l'ultima di poche righe. Il cap. XXIX, anche se non esattamente epistolare, è strutturato come un breve biglietto che il giovane invia a Rosario.

re l'omicidio per un suicidio e di conseguenza rifiutargli una sepoltura cristiana. Nella successiva lettera, del 22 aprile, il mittente aggiunge la versione che circola nella cittadina, e cioè che

corre por el pueblo el rumor de que fue asesinado. No se sabe por quién. Aseguran que él lo declaró así, pues vivió como hora y media. Guardó secreto, según dicen, respecto a quién fue su matador. (DP 292)

Sicché, dopo avere fatto di Pepe una vittima della calunnia, la società orbajosense continua a farne l'oggetto delle sue chiacchiere ma senza rendergli giustizia. Nella terza missiva, scritta il primo giugno da Barcellona, dove si trova per ricoverare in manicomio la nipote Rosario, ormai uscita di senno, Cayetano si lamenta con l'interlocutore per una fuga di notizie circa il delitto:

Escribo esta carta principalmente para hacer a usted una advertencia. He oído aquí a varias personas hablar de la muerte de Pepe Rey, refiriéndola tal como sucedió efectivamente. Yo revelé a usted este secreto cuando nos vimos en Madrid, contándole que lo supe algún tiempo después del suceso. Extraño mucho que no habiéndolo dicho yo a nadie más que a usted, lo cuenten aquí con todos sus pelos y señales, explicando cómo entró en la huerta, cómo descargó su revólver sobre Caballuco cuando vio que éste le acometía con la navaja, cómo Ramos le disparó después con tanto acierto que le dejó en el sitio. (DP 293)

Si tratta di un'ulteriore versione, anche questa mistificata, che lo stesso Cayetano avrebbe raccontato a questo stesso amico nel corso di un loro incontro e che qui riassume a uso e consumo del lettore. Il quale, utilizzando gli indizi disseminati fino al momento del crimine, ha

già potuto fare le sue deduzioni e sa che questo narratore mente. L'omicidio ha due mandanti (María Remedios e Perfecta) e un esecutore materiale (Caballuco); Pepe, che era disarmato, è stato una vittima inerme. Nelle successive due lettere, poi, datate rispettivamente 12 e 23 dicembre, Cayetano non fa più cenno al delitto e dà conto di quello che è accaduto agli altri attori del dramma.

Un ultimo, telegrafico capitolo, chiude il romanzo con sole due frasi: qui torna il narratore onnisciente, che riprende la parola per dire «Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son» (DP 295). Insomma, la voce narrante si esime dal raccontare l'evento finale e affida questo compito a un narratore di secondo grado, il quale però non conosce i fatti in prima persona. Don Cayetano così assolve la sua funzione di personaggio riflettore in maniera tutt'altro che fissa, dal momento che si fa cronista di prospettive e voci altrui in un finale-collage che mette in evidenza quanto possa essere violenta l'ipocrisia<sup>16</sup>.

Come accade con tutte le altre opere galdosiane della prima epoca, anche *Doña Perfecta* è frutto di un uso particolarmente originale del romanzo a tesi da parte dello scrittore: l'obiettivo del suo racconto, più che «sacralizar unas determinadas ideas o creencias», era infatti quello di «denunciar las consecuencias de actuar movi-

<sup>16</sup> Da sottoscrivere la conclusione a cui giunge Gullón, ossia che con questo finale «tenemos la historia oficial, donde queda certificado que Pepe Rey se suicidó, razón por la que no se le pudo enterrar en sagrado. La versión pública dice que cayó abatido por un tiro del héroe de Orbajosa, cuando el ingeniero intentaba locamente acuchillar al bravo. Ninguna es la 'verdadera,' y Galdós la oscurece aun más, si consideramos de nuevo la fuente de estas versiones» ("La obra" 161-62).

dos por una actitud de cerrazón» (Caudet *Galdós* 41). Per fare questo, Galdós ricorre con grande maestria a una concatenazione di discorsi contrapposti: Pepe Rey tiene testa con veemenza agli attacchi dei suoi opposenti, ma l'interlocuzione tra loro, alla fine, risulta un vero dialogo tra sordi<sup>17</sup>. Inoltre, lo scrittore sembra far uso di un metodo che si potrebbe dire simile a quello sperimentale: inoculare un elemento di disturbo nel tessuto sociale di Orbajosa gli permette infatti di attivare e osservare la reazione degli abitanti della monolitica cittadina, che si coalizzano per espellere quel corpo estraneo. Al lettore viene così proposta, con una focalizzazione interna variabile, la rappresentazione di un 'caso' di violenza sociale generato da ottusi pregiudizi e dal rifiuto dell'alterità.

### 3.4. *La violenza dell'ambiente ne Los pazos de Ulloa*

*Los pazos de Ulloa*<sup>18</sup> è un romanzo di grande intensità narrativa, nel quale Emilia Pardo Bazán opera una felice fusione tra una rappresentazione ambientale e una storia intensamente drammatica, raggiungendo, con parole di Nelly Clémessy, «la plenitud de la inspiración y el dominio de sus recursos expresivos» (*Emilia Pardo Bazán*

<sup>17</sup> «Ciegos a la realidad del lenguaje, cada personaje se aproxima al otro, seguro de sí mismo y seguro de su posición de superioridad. Esta seguridad fatua los lleva a defender sus territorios lingüísticos y a tratar de dominar el de los otros» (Andreu 60).

<sup>18</sup> Tutte le citazioni del romanzo sono da Pardo Bazán *Los pazos*, d'ora in avanti *Lp*.

2, 653)<sup>19</sup>. La prima edizione dell'opera inaugurò la collana «Biblioteca de Novelistas Españoles» della casa editrice Daniel Cortezo di Barcellona e uscì in due tomi, il primo (capp. I-XI) pubblicato agli inizi di novembre del 1886 e il secondo (XII-XXX) alla fine di dicembre dello stesso anno, ed ebbe un buon successo di vendite.

Il romanzo si apre con l'arrivo di un giovanissimo e ingenuo sacerdote, Julián Álvarez, alla tenuta del marchese Pedro Moscoso, inviato lì in qualità di cappellano. Nel dipanarsi della vicenda, don Julián andrà gradualmente scoprendo la brutalità della vita rurale e prenderà coscienza della sua incapacità di azione e reazione in un contesto, quello appunto della campagna galiziana, che suscita in lui continui effetti di straniamento. Nel racconto è possibile, a mio avviso, individuare tre eventi nodali che si ripercuotono significativamente sull'intreccio<sup>20</sup>. Il primo lo troviamo al cap. VI, quando Julián scopre che il piccolo Perucho è nato dalla relazione tra Pedro Moscoso e la serva Sabel e di conseguenza la narrazione giunge al primo momento topico. Qui, infatti, il sacer-

<sup>19</sup> Clémessy parla di due fasi del dramma: quella ascendente che comincia al cap. VIII e culmina nel XVII e quella discendente che comincia alla fine del cap. XVIII e si prolunga fino al cap. XXVII (*Emilia Pardo Bazán* 2, 650).

<sup>20</sup> Secondo Penas, l'organizzazione della narrazione risponde a una distribuzione 'classica', e cioè «planteamiento o exposición, nudo y desenlace [...]. El planteamiento abarca desde el capítulo I hasta el VI inclusive. [...] [E]l nudo [...] se extiende del capítulo VII al XVII inclusive. [...] Los capítulos XVIII al XXVIII constituyen el desenlace. [...] Los capítulos XXIX y XXX cierran la novela como colofón o coda» (XLII-XLVIII). Altre editrici del romanzo, e cioè Mayoral, Clémessy "Introducción" e Ayala "Introducción", propendono invece una divisione argomentale in cinque parti: capp. I-VIII; IX-XIII; XIV-XVII; XVIII-XXVIII; XXIX-XXX.

dote prende coscienza della sua ingenuità, rendendosi conto di non aver compreso quella verità manifesta che gli viene invece svelata a questo punto della narrazione da un altro sacerdote. Ritrovatosi dinanzi al dilemma se lasciare l'incarico di cappellano, visto che la situazione riprovevole in cui vive Moscoso è per lui intollerabile, oppure restare al suo posto, alla fine Julián opta per la seconda possibilità. Siamo alla prima, fondamentale biforcazione, che determina un'importante svolta della trama: da adesso il prete consapevolmente assume su di sé il compito di salvare gli attori della vicenda, guidandoli verso cammini diversi da quelli peccaminosi che hanno percorso fino a quel momento.

Il successivo evento nodale scaturisce direttamente da questa scelta di Julián ed è al cap. IX, dove si assiste al trasferimento momentaneo del cappellano e don Pedro a Santiago de Compostela. Nel tentativo di strappare il marchese alla sua vita di immoralità e violenza, Julián lo convince a scegliersi una moglie cittadina e questo è il motivo del loro allontanamento dalla valle di Ulloa. Da questo momento e fino al cap. XIII l'azione si sposta dunque a Santiago, dove effettivamente Pedro sposa una delle sue quattro cugine, Nucha. In questa macrosequenza il narratore pardobazaniano fa un secondo 'esperimento' coi suoi personaggi: se fino al cap. IX ha verificato e analizzato le reazioni di un cittadino, Julián, a contatto con l'ambiente rurale dei *pazos*, qui segue le reazioni del rozzo e ignorante signorotto di campagna, don Pedro, a contatto con l'ambiente urbano, sottolineandone ripetutamente disagio e insofferenza. «No se acostumbraba a la metrópoli arzobispal» (*Lp* 121), dice la voce narrante, e perciò decide di ritornarsene a vivere con la moglie nella sua valle di Ulloa. Come accennavo all'inizio, il narratore pardobazaniano costruisce i suoi

personaggi tenendo ben presente le leggi del determinismo ambientale, arrivando a fare, nel corso del racconto, persino dei riferimenti espliciti all'influenza che l'ambiente può esercitare sui comportamenti umani. Così, ad esempio, quanto affermato al cap. II dallo zio cittadino del marchese a proposito di quest'ultimo, e cioè «La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de allí, envilece, empobrece y embrutece» (*Lp* 22), viene confermato dagli atteggiamenti di Pedro nel corso della sua permanenza a Santiago<sup>21</sup>.

Il terzo evento nodale è la nascita di Manolita, figlia di Moscoso e Nucha, al cap. XVII. «A estas cosas hay que resignarse», dice il medico al neo-padre; «no se inventó el modo de escribir al cielo encargando y explicando bien el sexo que se desea» (*Lp* 162). Un'eredità femminile è come un castigo per il marchese: da adesso il clima di tensione andrà sempre più in crescendo per sfociare in uno scioglimento che, lo vedremo, come in *Doña Perfecta* anche in questo caso sarà abbastanza tragico.

Dal punto di vista tematico, non c'è dubbio che l'opposizione mondo civilizzato/mondo rurale è un robusto asse portante. Ma, proprio come per il romanzo galdosiano, anche ne *Los pazos de Ulloa* è il tema della violenza a essere funzionale alla strutturazione compless-

<sup>21</sup> Emblematica, a questo riguardo, l'apertura del cap. X. Pedro è, con Julián, ospite di suo zio Manuel Pardo de la Lage e delle sue quattro figlie, che lo portano in giro per mostrargli le bellezze della città. La voce narrante riassume così le sue sensazioni: «de fueron enseñadas al marqués de Ulloa multitud de cosas que no le importaban mayormente. Nada le agradó, y experimentó mil decepciones, como suele acontecer con las gentes habitadas a vivir en el campo, que se forman del pueblo una idea exagerada» (*Lp* 91).

siva della narrazione<sup>22</sup>. Il compito di raccontare è affidato principalmente a un narratore onnisciente che usa di tanto in tanto il discorso indiretto libero. In minima parte coadiuvato dalla voce di alcuni personaggi riflettori, questo narratore, pur offrendo un punto di vista ‘multi-selettivo’ (Penas L), finisce col focalizzare gli eventi prevalentemente dalla prospettiva dell’inesperto prete. Lo scenario principale in cui si svolgono i fatti, ricordiamolo, è la campagna galiziana, rappresentata fin da subito nella percezione di Julián come un ambiente tutt’altro che ameno e accogliente, mentre di contro è percepito e vissuto in maniera del tutto ‘naturale’ dai suoi abitanti.

L’esordio, anche in questo caso apparentemente etico propone il motivo dell’arrivo di uno ‘straniero’ in un luogo a lui sconosciuto come in *Doña Perfecta*. Il lettore entra nel mondo finzionale seguendo un personaggio genericamente chiamato «jinete», caratterizzato dalla voce narrante extradiegetica come un giovane imberbe, inesperto e delicato (Siviero *Personaggi* 165-75), i cui abiti rivelano il suo status di sacerdote. In groppa al suo cavallo il prete sta percorrendo, con una certa difficoltà, il tratto più ripido della strada da Santiago a Orense. Nell’attraversare quei luoghi, un profondo senso di inquietudine pervade l’imbranato cavaliere: il narratore svela che le impressioni suscitate in lui dal paesaggio che lo circonda gli stanno provocando un malessere

<sup>22</sup> È ancora Clémessy a sottolineare, nell’Introduzione alla sua edizione del romanzo, che «la densidad y la complejidad de su contenido y forma [...] hacen de esta obra una novela de difícil clasificación» (“Introducción” 34).

disculpable en quien, nacido y criado en un pueblo tranquilo y soñoliento, se halla por vez primera frente a frente con la ruda y majestuosa soledad de la naturaleza, y recuerda historias de viajeros robados, de gentes asesinadas en sitios desiertos. (*Lp 7*)

Lo spettacolo della natura è per lui, nato e cresciuto in una città tranquilla (Santiago), minaccioso e gli incute grande timore. Strategicamente, credo, queste sensazioni sono ulteriormente condensate nell'esclamazione che la voce narrante gli mette in bocca, «“¡Qué país de lobos!”» e dal commento che aggiunge, «dijo para sí, téticamente impresionado» (*Lp 7*). Immediatamente dopo, un altro elemento concorre ad accrescere il turbamento del sacerdote, del quale ancora non si conosce il nome:

divisó casi al alcance de su mano algo que le hizo estremecerse: una cruz de madera, pintada de negro con filetes blancos, medio caída ya sobre el murallón que la sustentaba. El clérigo sabía que estas cruces señalan el lugar donde un hombre pereció de muerte violenta. (*Lp 7*)

Seguendo il prete ci si addentra in uno scenario che sembra quasi da romanzo gotico<sup>23</sup>, un ambiente rude e selvaggio, “da lupi” come dice lui stesso, ossia propizio ad atti violenti quali assalti di banditi (*Lp 7* n. 33), come dimostrato dalla presenza di una croce a ricordo di qualche omicidio. Più avanti, a completamento di quanto solo suggerito in questa scena iniziale, verrà poi raccontato di come i possedimenti del marchese di Ulloa erano stati oggetto di un attacco da parte di fuorilegge. Il ban-

<sup>23</sup> Sulla presenza del gotico in questo romanzo cfr., in particolare, Colahan e Rodríguez.

ditismo in Spagna, a dieci anni di distanza dalla pubblicazione di *Doña Perfecta*, era ancora una piaga sociale e la Galizia una delle regioni più colpite dal fenomeno<sup>24</sup>. Inevitabile perciò che la realtà finzionale de *Los pazos de Ulloa* ne sia a sua volta afflitta. Nella breve digressione analettica del cap. IV relativa all'episodio avvenuto nella tenuta di Moscoso, senza nessuna reticenza il narratore fornisce una serie di truci dettagli circa il *modus operandi* dei banditi:

estando abiertas todas las puertas del caserón solariego, se presentó en él una gavilla de veinte hombres enmascarados o tiznados de carbón, que maniató y amordazó a la criada, hizo echarse boca abajo a fray Venancio, y apoderándose de doña Micaela, le intimó que enseñase el escondrijo de las onzas: y como la señora se negase, después de abofetearla, empezaron a mechlarla con la punta de una navaja, mientras unos cuantos proponían que se calentase aceite para freirle los pies. (*Lp* 36)

Torniamo a seguire il viaggiatore nel capitolo iniziale, che nel prosieguo del suo cammino viene quasi discarcionato dal cavallo spaventato da due colpi di fucile. Il prete, «frío de espanto», si imbatte a questo punto in tre cacciatori, uno dei quali è Pedro Moscoso. Il primo ritratto del marchese viene reso dalla voce narrante in terza persona a partire dall'immagine che ne percepisce Julián nel corso dell'incontro. Leggiamo dunque che

así, varonilmente desaliñado, húmeda la piel de transpiración ligera, terciada la escopeta al hombro, era un

<sup>24</sup> Per una panoramica sul fenomeno in area galiziana cfr. López Morán.

cacho de buen mozo el marqués; y sin embargo, despedía su arrogante persona cierto tufillo bravío y montaraz, y lo duro de su mirada contrastaba con lo afable y llano de su acogida. (*Lp* 10)

Come si vede, fin da questa prima entrata in scena, di Moscoso se ne sottolinea l'arrogante selvatichezza. Don Pedro è nato, cresciuto e vive in quell'ambiente che ha inquietato Julián, ma soprattutto di esso è una diretta emanazione. Per tutta la narrazione egli non smentirà nemmeno una volta questa sua natura: ogni sua azione è guidata da istinti primordiali e perciò la sua condotta animalesca e violenta è determinata dall'essere figlio di quel mondo selvaggio. In chiusura, questo primo capitolo vira poi verso la modalità emica, dal momento che la voce narrante va aggiungendo alcuni importanti tasselli informativi, ovvero il nome del «jinete» e il motivo per il quale ha lasciato Santiago per raggiungere i possedimenti di Ulloa.

Nella tenuta del marchese vivono Primitivo, personaggio che in un contesto civilizzato equivarrebbe a un maggiordomo, e la figlia di questi, Sabel. Oltre che serva, la ragazza è l'amante di Pedro e, come ricordavo poc'anzi, da lui ha avuto un figlio, Perucho. Il cap. VII è fondamentale per comprendere il complesso gioco di forze che sottende le relazioni tra questi tre personaggi. Siamo al momento in cui, accecato dalla gelosia, don Pedro picchia a sangue Sabel perché la ragazza, a una festa patronale, ha amoreggiato con un giovane. Anche in questa circostanza il lettore assiste ai fatti dalla prospettiva di don Julián, che rientrando a casa dopo aver partecipato alla medesima festa, dove ha scoperto che Perucho è il figlio naturale del marchese, «oyó dos o tre gritos que le helaron la sangre». Arrivato alla cucina del

palazzotto si trova dinanzi una scena tremenda, che sembra quasi preludere a un femminicidio: «Sabel, tendida en el suelo, aullaba desesperadamente; don Pedro, loco de furor, la brumaba a culetazos; en una esquina, Perucho, con los puños metidos en los ojos, sollozaba» (*Lp* 66-67). L'unica cosa che riesce a fare Julián è urlare il nome di don Pedro, il quale

se quedó inmóvil, con la escopeta empuñada por el cañón, jadeante, lívido de ira, los labios y las manos agitadas por temblor horrible; y en vez de disculpar su frenesí o de acudir a la víctima, balbució roncamente: «¡Perra..., perra..., condenada..., a ver si nos das pronto de cenar, o te deshago! ¡A levantarse... o te levanto con la escopeta!». (*Lp* 67)

Il racconto prosegue a questo punto con la descrizione dello stato in cui Pedro ha ridotto Sabel:

Sabel se incorporaba ayudada por el capellán, gimiendo y exhalando entrecortados ayes. Tenía aún el traje de fiesta [...] pero el *mantelo* de rico paño se encontraba manchado de tierra [...] uno de sus largos zarcillos de filigrana de plata, abollado por un culetazo, se le había clavado en la carne de la nuca, por donde escurrían algunas gotas de sangre. Cinco verdugones rojos en la mejilla de Sabel contaban bien a las claras cómo había sido derribada la intrépida bailadora. (*Lp* 67)

Lo sguardo del narratore si sposta poi sull'uomo, che si rende conto che nella furia ha ferito anche il figlioletto:

Púsole la mano en la frente y la sintió húmeda. Levantó la palma: era sangre. Desviando entonces los brazos, apretando los puños, soltó una blasfemia, que hubiera horrorizado más a Julián si no supiese, desde aquella

tarde misma, que acaso tenía ante sí a un padre que acababa de herir a su hijo. Y el padre resurgía, maldiciéndose a sí propio, apartando los rizos del chiquillo, mojando un pañuelo en agua, y atándolo con cuidado indecible sobre la descalabradura. (*Lp* 67-68)

Dopo la brutale aggressione, Sabel «con suma energía» ripete più volte che vuole andarsene mentre il marchese, «requiriendo su escopeta, rechinaba los dientes de cólera, dispuesto ya a hacer alguna barrabasada notable». (*Lp* 68). A questo punto irrompe Primitivo, «salido de un rincón oscuro; diríase que estaba allí oculto hacía rato. Su aparición modificó instantáneamente la actitud de Sabel, que tembló, calló y contuvo sus lágrimas» (*Lp* 68) e intima alla ragazza di obbedire agli ordini del marchese.

Il terrore che Primitivo suscita in Sabel non è semplicemente la reazione di una figlia che teme l'autorità del padre: nel corso della narrazione, infatti, il lettore andrà scoprendo che questo sinistro personaggio esercita su tutti gli altri un dominio terrorifico. Degli abitanti di questo mondo finzionale, Primitivo è di certo il più negativo e violento, un «agente del mal cuyo poder planea en el relato» (Penas LXIII) nel quale possiamo individuare non solo il principale opponente di Julián ma anche, come dirò subito, il responsabile del tragico scioglimento. La scelta di questo nome risulta quanto mai significativa, giacché sappiamo che con l'aggettivo 'primitivo' si può designare una persona rozza, grossolana e incivile che obbedisce agli istinti primordiali. Non a caso, una delle prime azioni che gli vediamo compiere è frutto di ignoranza mista a brutalità e violenza. La voce narrante lo descrive infatti mentre, in atteggiamento di sfida nei confronti di Julián, cerca di far ubriacare il nipo-

tino di pochi anni<sup>25</sup>, e di nuovo non risparmia una serie di dettagli inquietanti:

Primitivo [...] sin soltar a Perucho, miró al capellán fría y socarronamente, con el desdén de los tenaces por los que se exaltan un momento. Y metiendo en la mano del niño la moneda de cobre y entre sus labios la botella destapada y terciada aún de vino, la inclinó, la mantuvo así hasta que todo el licor pasó al estómago de Perucho. Retirada la botella, los ojos del niño se cerraron, se aflojaron sus brazos, y no ya descolorido, sino con la palidez de la muerte en el rostro, hubiera caído redondo sobre la mesa, a no sostenerlo Primitivo. (*Lp* 20)

È ovvio che quando la giovane e sensibile moglie di don Pedro, dal fisico particolarmente delicato e cresciuta in città come Julián, va a vivere alla tenuta, non avrà gli strumenti per fronteggiare né la brutale realtà della valle di Ulloa e le violenze fisiche del marito<sup>26</sup> né l'ostilità sotterranea della famiglia di fatto di quest'ultimo. Nucha sarà dunque una vittima sacrificale, condannata a pagare con la vita la sua incapacità di resistenza alla violenza. In questo caso si tratterà sì di una morte naturale, ma provocata dalla pressione ambientale.

Interessante notare, poi, che i personaggi che appartengono al mondo rurale assolvono a una doppia funzione perché sono a un tempo sia vittime che carnefici. Se Sabel e Perucho sono le vittime di don Pedro, e a loro volta trovano in Nucha la loro vittima, don Pedro

<sup>25</sup> Perucho è infatti «un rapazuelo de tres a cuatro años» (*Lp* 15).

<sup>26</sup> Al cap. XXIV Julián scorge dei lividi sui polsi della donna, chiaro indizio dei maltrattamenti fisici che subisce, in silenzio, dal marito.

esercita le sue angherie sull'amante, sul figlio illegittimo e sulla moglie, ma è a sua volta vittima, e per di più consapevole, di Primitivo. Il quale Primitivo finisce anche lui per l'essere vittima di intrighi politici e verrà assassinato dai suoi nemici per vendetta<sup>27</sup>. Al cap. VII, dopo la scena dell'aggressione a Sabel, in un momento di debolezza, il marchese confessa a don Julián di essere praticamente tenuto in scacco da quello che dovrebbe essere un suo servitore:

Si echo a ese enemigo [Sabel], no encuentro quien me guise ni quien venga a servirme. Su padre... ¿Usted no lo creará? Su padre tiene amenazadas a todas las mozas de que a la que entre aquí en marchándose su hija, le mete él una perdigonada en los lomos... [...] Un día cogí yo a Sabel por un brazo y la puse en la puerta de la casa: la misma noche se me despidieron las otras criadas, Primitivo se fingió enfermo, y estuve una semana comiendo en la rectoral y haciéndome la cama yo mismo... (*Lp* 71-72)

Questa doppia funzione consente un certo equilibrio tra le azioni di forza, nel senso che tutti i personaggi che appartengono all'ambientazione rurale conoscono e accettano le regole di una vita basata sul principio della sopraffazione e agiscono di conseguenza.

Per contro, i due cittadini Nucha e Julián devono fare i conti con una realtà della quale non conoscono i meccanismi. Perciò entrambi sono deliberatamente costruiti dal narratore come fisicamente deboli e delicati e carat-

<sup>27</sup> Don Pedro si era candidato alle elezioni ma le aveva perse perché tradito da Primitivo, che si era accordato con la fazione opposta per falsare i risultati. Sarà Barbacana, il *cacique* che aveva appoggiato don Pedro, a ordinare l'omicidio del traditore.

terialmente molto timidi, insomma due «teneri cuori» (Doležel 91) incapaci di comprendere ma soprattutto di fronteggiare la ferocia nella quale si troveranno immersi. Magistralmente, la voce onnisciente, mettendone costantemente in evidenza le fragilità, ne delinea i profili di vittime destinate inevitabilmente a soccombere al loro principale opponente, il grande carnefice Primitivo. Questi, per sbarazzarsi definitivamente di loro, vuol far credere a don Pedro che i due hanno una relazione. A tal fine promette del denaro al piccolo Perucho affinché vada a riferire a Pedro «[q]ue el capellán está con la señora encerrado en la capilla y que te echaron de allí para quedar solos» (*Lp* 258), cosa che il bambino fa.

Primitivo a questo punto viene eliminato dalla storia, ma le conseguenze del suo piano si ripercuotono sullo scioglimento. Il marchese, offuscato dall'ira, si precipita nella cappella dove effettivamente Nucha sta confidando a Julián il suo desiderio di allontanarsi dalla tenuta. Ritenendo di aver avuto la conferma che tra la moglie e il prete vi sia una *liaison* illecita, Pedro fa una violenta scenata la cui narrativizzazione viene fatta dal punto di vista del bambino:

Perucho comprendía a medias frases indignas, frases injuriosas; frases donde se desbordaba la cólera, el furor, la indignación, la ira, el insulto; y sin saber la causa de alboroto semejante, deducía que el señorito estaba atrozmente enfadado, que iba a pegar a la señorita, a matarla quizás; a deshacer a don Julián; a echar abajo los altares; a quemar tal vez la capilla...

El niño recordó entonces escenas análogas, pero cuyo teatro era la cocina de los Pazos, y las víctimas su madre y él: el señorito tenía entonces la misma cara, idéntico tono de voz. (*Lp* 261)

Nella sua innocenza, Perucho non comprende il perché di quella sequenza di atti verbali che vanno dall'ira all'insulto, dalla collera al furore, ma ne è terrorizzato. Teme infatti che essi possano preludere ad atti di violenza fisica come quello descritto al cap. VII e che lui ben conosce; e dunque fugge per mettersi in salvo. Tra l'altro, il bambino ha appena assistito all'omicidio del nonno, evento anch'esso descritto dal suo punto di vista: una «cosa terribile», dice il narratore, che «recordó años después y aún toda su vida» (*Lp* 260).

Al penultimo capitolo, il XXIX, la focalizzazione è di nuovo fatta dalla prospettiva di Julián, che dopo il violento scontro col marchese lascia la tenuta di Ulloa, ritorna a Santiago ma «no olvida», ripete più volte la voce extradiegetica, condensandone in pochissime pagine i successivi dieci anni di vita. Il sacerdote verrà spedito a una parrocchia isolata di montagna, «más montaña que los Pazos, al pie de una sierra fragosa, en el corazón de Galicia» (*Lp* 271), dove gli arriverà la notizia della morte di Nucha, sopravvenuta poco tempo dopo il suo allontanamento. Nell'ultimo capitolo, poi, torna la situazione narrativa autoriale, con la voce onnisciente che dimostra la sua capacità di controllo totale della storia e che si fa anche 'vedere'. Nel decennio trascorso in questi due ultimi capitoli molte cose e persone sono cambiate, ma altre sono rimaste immutate: «Ahí están los Pazos de Ulloa, que no me dejarán mentir» (*Lp* 273), dice lasciando trasparire chiaramente la sua presenza. La sua attenzione si sposta poi su un invecchiato Julián che sta facendo ritorno alla proprietà del marchese. La narrazione viene così lentamente traghettata verso una fase successiva della vicenda, che continuerà nel successivo *La madre naturaleza* e che avrà come protagonisti i «dos muchachos encantadores [...] el bastardo y

la heredera legítima» (*Lp* 278) che il sacerdote si ritrova davanti in questo mondo finzionale quando al cimitero visita la tomba di Nucha.

### 3.5. Conclusioni: un dialogo a distanza

La lettura condotta fin qui sui due romanzi ci permette a questo punto di tentare alcune conclusioni. Mi pare sia emerso in maniera abbastanza evidente che in *Doña Perfecta* il racconto di una pressione psicologica che sfocia solo alla fine in un omicidio è, in una certa misura, il racconto di una violenza ‘implicita’ e perciò la strategia di rappresentazione in questo romanzo è tendenzialmente allusiva. Nel caso di *Los pazos de Ulloa* la narrazione risulta invece più esplicita, dal momento che la voce narrante qui non è reticente e anzi fornisce pure i dettagli delle scene più violente, come quando, lo abbiamo visto, impietosamente mette davanti agli occhi del lettore prima un bambino ubriacato a forza dal nonno e poi una donna picchiata a sangue dall’amante.

Alcuni indizi, poi, sembrano suggerire che la chiara ‘aria di famiglia’ che accomuna le due opere sia frutto di un, seppur tenue, dialogo intertestuale tra esse. Non sfuggono, ad esempio, non solo le analogie tra le scene di apertura che ho già segnalato<sup>28</sup>, ma anche il fatto che sia Julián che Pepe Rey iniziano la loro ‘avventura’ a cavallo e, nella marcia di avvicinamento alla meta che li

<sup>28</sup> Anche in questo caso, come in *Doña Perfecta*, la narrazione si apre dunque su un viaggio che rappresenta «la transición del protagonista a un reino misterioso» (Clarke 80).

attende, si imbattono in una croce che indica una morte violenta. Inoltre, entrambi i narratori fanno riferimento ad atti di criminalità che hanno avuto come teatro lo scenario che i personaggi stanno attraversando. Ritengo che questi elementi assolvano, sia nell'uno che nell'altro caso, la funzione di attivare immediatamente nel lettore la ricezione della tensione e del clima violento che andrà prendendo il sopravvento nelle storie.

Diverse sono invece le varianti dell'arcitema proposte dai due romanzi. In *Doña Perfecta*, come ho cercato di argomentare, la violenza è quella esercitata da un antagonista collettivo, una piccola città di provincia gelosa del suo immobilismo, nei confronti di un eroe solitario e che, di riflesso, finisce per colpire anche la sua promessa sposa. Nel romanzo di Galdós, dunque, ritroviamo quello che per Bachtin è un importante cronotopo del romanzo del diciannovesimo secolo, cioè la «cittadina provinciale piccolo-borghese con la sua vita quotidiana stantia» (395) nella variante flaubertiana di posto in cui il tempo è senza eventi a protezione del suo immobilismo. Insomma, un luogo dove non succede nulla di particolare fino a che un personaggio con la sua diversità arriva a turbarne l'ordinarietà e che per questo deve essere eliminato.

Anche nel caso de *Los pazos de Ulloa* siamo dinanzi a una non accettazione del diverso, che viene combattuto però dall'ambiente rurale in maniera non compatta e in una forma, diciamo, più istintiva e primordiale. Nel romanzo pardobazaniano si riscontra una maggiore tendenza all'individualizzazione della violenza in singoli personaggi che, come abbiamo visto, esercitano atti violenti ma pure li subiscono, una violenza che in questo mondo finzionale è quasi sempre fisica e molto poco psicologica. Qui a uccidere è la campagna, quasi un lo-

*cus terribilis* che plasma il carattere dei suoi abitanti e che diventa una trappola che alle vittime predestinate, incapaci di adeguarsi alla sua legge, non lascia via di scampo.

#### 4. GENERE EPISTOLARE E GIORNALISMO: NUOVE FRONTIERE DELLA SAGGISTICA NELLA SPAGNA DI FINE OTTOCENTO

##### *4.1. Il boom di una formula*

La stampa periodica e quotidiana conobbe nel corso dell'Ottocento, non a caso definito il secolo d'oro del giornalismo, uno sviluppo davvero straordinario. Le innovazioni che via via andò sperimentando questo mezzo di comunicazione ne fecero uno strumento dinamico posto innanzitutto al servizio della politica e poi dell'informazione e più in generale della conoscenza, visto che consentiva con una certa immediatezza la circolazione di notizie provenienti dagli ambiti culturali più diversi. Per quanto riguarda la Spagna, accanto alla stampa di partito, che via via si era consolidata come organo di diffusione delle idee dei diversi schieramenti politici, nell'ultimo terzo del diciannovesimo secolo si sviluppò enormemente quella informativa e culturale (Cazottes e Rubio Cremades 48), che andò a soddisfare le esigenze di lettori sempre più interessati a eventi e affari interni ed esteri. Anche qui, dunque, siamo praticamente alle soglie della trasformazione del mezzo da «semplice strumento di produzione di massa a mezzo di comunicazione di massa» (Beniger 409)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Per questa trasformazione in Spagna furono importanti due fattori

Riviste e quotidiani andarono consolidando così il loro ruolo di principale veicolo di irradiazione del pensiero, sia in Europa che nelle Americhe: questa 'rete' del tempo fu a tutti gli effetti uno dei pilastri della modernità, il canale attraverso il quale le culture entravano in contatto tra loro (Seoane). Giornali e periodici, insomma, finirono col prevalere sul libro e, di fatto, furono la via attraverso la quale più velocemente si divulgavano le idee (Palenque 60). L'avvento del telegrafo, poi, dalla seconda metà del secolo aveva accresciuto e diversificato la massa di informazioni pronte a essere pubblicate, cambiando anche i criteri della «*notiziabilità*, cioè della selezione di cosa possa rappresentare un'informazione interessante per il pubblico dei lettori» (Gozzini 90-91; corsivo nell'originale).

Parallelamente, anche la maniera del raccontare la notizia, prendendo a modello i generi letterari in prosa, andò sempre più diversificandosi, soprattutto quando alla cronaca della *grande actualité*, ossia politica ed economica, si affiancò la *petite actualité*, ovvero la cronaca nera e giudiziaria, ma anche letteraria, artistica e mondana (Gozzini 91). La scrittura giornalistica, in effetti, è frutto di un vero e proprio 'bricolage pragmatico', dal

concomitanti: la lotta all'analfabetismo, che nella seconda metà dell'Ottocento cominciò pian piano ad ampliare il pubblico dei lettori, e la Costituzione del 1869, molto permissiva con la stampa, che permise la nascita di numerosi nuovi giornali e riviste. Ricordano Cazottes e Rubio Cremades che «Los esfuerzos en la lucha contra el analfabetismo produjeron, según los censos, un aumento del potencial de consumidores de prensa (españoles sabiendo leer y escribir) con un 20 % de la población en 1860, 25 % en 1877 y 29 % en 1887» (46).

momento che per la creazione dei suoi propri generi attinge direttamente a quelli letterari<sup>2</sup>.

Un peculiare genere del giornalismo spagnolo ottocentesco fu quello che, riutilizzando la tipologia di «*épistolas ensayísticas*» proposta da Domingo Ynduráin nel suo studio sulle lettere in prosa di epoca rinascimentale (71), si potrebbe definire del ‘saggio epistolare’<sup>3</sup>. Gli scritti riconducibili a questa modalità generica, come vedremo subito, hanno un carattere ibrido: si tratta di testi a metà strada tra il reportage culturale e il saggio breve nei quali si mescolano dissertazione oggettiva, osservazioni puntuali e riflessioni soggettive.

Inutile forse ricordare che quella epistolare era stata una forma di espressione, letteraria ma soprattutto critica, molto in voga nel corso del secolo XVIII e che il giornalismo dell’epoca ebbe con essa un legame molto stretto, legame che non si dissolse nel corso del secolo successivo e che però sperimentò una naturale evoluzione. La fusione della scrittura epistolare con quella saggistica, inoltre, fu un fenomeno spiegabile se si considera il fatto che il genere del saggio può ritenersi «la gran creación literaria de la modernidad» (Aullón de Haro 15).

<sup>2</sup> «Le roman, l’écriture intime (avec toutes ses ressources: l’auto-biographie, la lettre, le journal) le drame et le mélodrame, le portrait, le modèle conversationnel vont être alternativement et durablement convoqué pour créer ou faire évoluer la chronique, la critique, le fait divers, les débats, les études des mœurs, puis, plus tard, le reportage et l’interview» (Thérenty 21).

<sup>3</sup> La definizione, a mio parere, è applicabile a alla sottocategoria degli ‘articoli epistolari’, cioè quelli che sono strutturati come lettere ma presentano alcune caratteristiche che li avvicinano alla scrittura saggistica. Su rapporti tra stampa e forma epistolare cfr., in particolare, Palomo Vázquez.

#### 4.2. *Dai saggi epistolari maggiori ai microsaggi*

Nel primo ventennio dell'Ottocento, nella fase di passaggio da un giornalismo «ilustrado» a uno «informativo para masas» (Romero Tobar 97) erano apparse diverse pubblicazioni periodiche che simulavano la forma epistolare. Mi riferisco in particolare alla serie di libelli di satira politica e di stampo anticlericale intitolati *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán* che Sebastián de Miñano y Bedoya (1779-1845), singolare figura di sacerdote-giornalista<sup>4</sup>, andò pubblicando nel corso del 1820. Si tratta di dieci testi che si presentano ai lettori come se fossero lo scambio epistolare tra un «pobrecito holgazán» e un tale Servando Masculla<sup>5</sup> e che, come dicevo, uscirono dapprima singolarmente per poi essere riuniti in volume. Ovviamente, l'obiettivo di questa corrispondenza finzionale era far arrivare al pubblico una serie di pungenti osservazioni sulla realtà politica e sociale del tempo, con non poche frecciate al mondo clericale (Molina Martínez 101). Sebastián Miñano y Bedoya utilizzò la medesima strategia per altri cinque testi,

<sup>4</sup> In passato, alcuni critici avevano additato in Miñano y Bedoya il primo *costumbrista* di Spagna. In realtà, studi recenti hanno dimostrato la sua prosa ha solo qualche tratto in comune con gli articoli di costume. Cfr. Castañón; Morange.

<sup>5</sup> Nella prima falsa lettera del Lamentador il cognome del destinatario era Mazorra; nella risposta il cognome venne cambiato in Masculla perché, si spiega in una nota, «Ha dado la extraordinaria casualidad de que habiéndose dirigido la primera carta del Lamentador al imaginario personaje de Don Servando Mazorra, se hallan en esta corte algunos sujetos muy estimables que tienen el mismo apellido, y el autor se apresura a variarle por insinuación de uno de ellos, como ni desea ni se cree autorizado para poner en ridículo ningún apellido conocido» (Miñano y Bedoya 1820).

le *Cartas de don Justo Balanza a un pobrecito holgazán*, pubblicati lo stesso anno, e per le diciotto “*Cartas del madrileño*”, queste pubblicate su un vero periodico, *El Censor*<sup>6</sup>, tra l’ottobre del 1820 e il marzo del 1821 e subito raccolte quello stesso 1821 nel volume dal titolo *Cartas del madrileño a un amigo suyo de provincias sobre las ocurrencias del día*. Rispetto alle *Lamentaciones* e alle *Cartas de don Justo Balanza*, le *Cartas del madrileño* sono decisamente meno satiriche e si presentano come delle dissertazioni su argomenti politici di attualità, mantenendo una marcata dose di soggettività.

Dal punto di vista delle strategie retoriche messe in campo, nel loro complesso questi testi sono tutt’altro che banali. Nella critica apparsa il 4 agosto 1821 su *El Censor* proprio alle *Cartas del compadre del holgazán*, sebbene forse un po’ di parte visti i legami tra Miñano y Bedoya e la rivista, a ragione si sottolineava la complessità di un simile tipo di scrittura. L’anonimo recensore (forse lo stesso Miñano y Bedoya?) fa notare che

aunque estas cartas parecen a primera vista una cosa muy fácil de hacer, esta misma facilidad aparente es su mérito principal, y cualquiera que se ponga a escribirlas, conocerá que este género, no solo supone una lectura vasta y escogida, sino que exige necesariamente una disposición natural que no es dada a todos los hombres. (*El Censor* 390)

<sup>6</sup> Il periodico politico e letterario si pubblicò dal 5 agosto 1820 al 13 luglio 1822. Fondato da León de Amarita, era diretto proprio da Miñano y Bedoya. Si tratta di una delle riviste di maggior prestigio del ‘trienio liberal’. È accessibile in rete nell’emeroteca digitale della Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003880390&search=&lang=es>. Cfr. Simón Palmer.

EL CENSOR,  
PERIÓDICO POLÍTICO Y LITERARIO.

---

N.º 10.

SABADO, 7 DE OCTUBRE DE 1820.

---

CARTAS

*de un madrileño á un amigo suyo  
de provincia.*

I.<sup>a</sup>

Mi querido amigo: cuatro años ha-  
ce que dura nuestra correspondencia, y en  
todos ellos no me ha hecho usted escribir  
tanto como en estos seis últimos meses.  
Satisfechos antes. Con saber el uno del otro,  
y con comunicarnos la noticias que podian  
pasar sin riesgo por las aduanas del correo,  
apenas habia ocasion de llenar la primera  
cañilla de nuestras cartas. Eran ya tan sa-

Prima pubblicazione delle *Cartas de un madrileño  
a un amigo suyo de provincia*

Sulla scia del successo dei *Lamentos políticos*<sup>7</sup> varie furono le pubblicazioni satiriche che imitarono la struttura dello scambio epistolare, come ad esempio la serie di venti fascicoli intitolati *Cartas del compadre del holgazán y apologista universal de la holgazanería* di Ma-

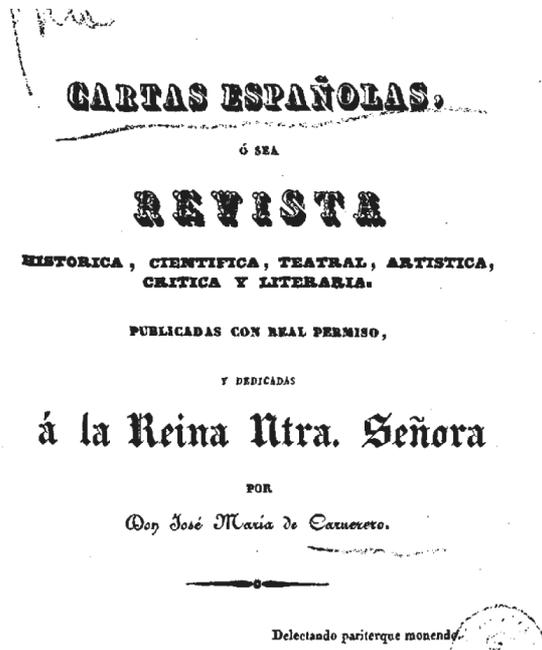
<sup>7</sup> Gli scritti di Miñano y Bedoya ebbero un enorme successo e, naturalmente, suscitavano reazioni favorevoli o contrarie: il dato significativo è che «lo mismo los impugnadores que los imitadores trataron de remedar, a veces hasta el “pastiche”, el estilo festivo de los *Lamentos*» (Morange 22).

nuel José Centeno, pubblicate tra il 1821 e il 1822, o le *Cartas del compadre Zurriago a un amigo suyo residente en Cartagena* di Gabriel García, che si pubblicarono a partire dalla metà del 1822. Si trattava di pamphlet travestiti da lettere che, pur non essendo delle vere e proprie riviste, possono considerarsi comunque dei periodici: la loro uscita a intervalli fissi e il fatto che erano concepiti e scritti da autori legati al mondo della carta stampata le rende assimilabili alle pubblicazioni giornalistiche e perciò ascrivibili al genere che qui ci interessa.

Una vera rivista, tra l'altro la prima a colori di Spagna, fu invece *Cartas españolas, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*<sup>8</sup>, fondata nel 1831 da José María Carnerero (1784-1866) e presentata al pubblico come raccolta di lettere che si scambiavano gli appartenenti a una *tertulia*. Si legge infatti nel primo numero del 26 marzo:

La forma de cartas con que salen a luz estos discursos no la tuvieron primitivamente como bien puedes considerarlo, pero ausentándose algunos tertulianos a esta o aquella provincia, y aun también fuera de la Península, pidieron y alcanzaron que se les enviara muy por menor cuanto se escribiese y relatase en tertulia. (26 marzo 1831)

<sup>8</sup> Il titolo per esteso era *Cartas españolas, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria. Publicadas con Real Permiso, y dedicadas a la Reina Nuestra Señora, por José María Carnerero*. Inizialmente usciva tre volte al mese; passò a essere settimanale dal gennaio del 1832. Anche a questa rivista si accede attraverso l'emeroteca digitale della Biblioteca Nacional de España.



Copertina del primo numero di *Cartas españolas*

Nel rispetto di questa dichiarazione, la maggior parte degli articoli erano strutturati come lettere tra i *contertulios* che, tenendo fede a quanto specificato dal titolo, si scambiavano delle riflessioni su temi storici, scientifici, artistici e di critica letteraria e teatrale. Nel novembre del 1832 il periodico cambiò il titolo in *La revista de España*: da settimanale divenne bisettimanale e concesse sempre maggior spazio ad articoli dal taglio *costumbrista*, relegando gli articoli-lettere a sporadiche uscite<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> A proposito della virata della rivista verso il *costumbrismo*, va segnalato che il 12 gennaio del 1832 Ramón de Mesonero Romanos aveva cominciato a collaborare con *Cartas españolas* pubblicando il suo primo articolo *costumbrista*, "El retrato". Mesonero avrebbe con-

Nel secondo Ottocento, poi, dai periodici strutturati come repertori epistolari si passò alla pubblicazione di «*artículos y comunicados presentados como cartas aisladas insertadas en el marco del periódico*» (Romero Tobar 98). Di estensione ridotta e redatti soprattutto da letterati e artisti, questi brevissimi saggi epistolari erano pubblicati con cadenza periodica su quotidiani e riviste; in alcuni casi, una volta raggiunto un numero consistente di uscite, essi venivano raccolti e pubblicati in volume. Si tratta di un microgenere di frontiera, nel quale la soggettività si affianca all'oggettività e che a tratti esibisce una confessionalità autobiografica del tutto simile a quella delle lettere private. In effetti, come i saggi epistolari più lunghi, questi testi si presentano rispettando in tutto o in parte le caratteristiche retorico-formali del modello al quale si ispirano<sup>10</sup> e possono dunque contenere l'indicazione del destinatario, la data della redazione, le formule di apertura e di saluto. In realtà, però, dal modello poi si distanziano, perché naturalmente sono concepiti «*desde el principio como artefacto artístico y público*» (Lawrence 85).

Simulare l'aderenza a delle prestabilite formule codificate facilmente riconoscibili conferisce a questi scritti, che in realtà vogliono essere principalmente informativi, una forte impronta di letterarietà, contribuendo ad au-

tinuato poi le sue collaborazioni con *La revista de España*, dove sarebbero stati accolti anche diversi contributi di Larra. Cfr. Escobar Arronis; Ayala "El costumbrismo".

<sup>10</sup> Ancora Romero Tobar sottolinea che quei periodici che erano stati concepiti come se si trattasse di lettere già rispondevano a un principio di «*ficción en la que se aplican con bastante rigor principios y estereotipos de la retórica epistolar, género tan productivo en la actividad literaria del XVIII*» (98).

mentarne il carattere ibrido e, in una certa misura, ambiguo. Chi scrive, pur sapendo che il messaggio arriverà a un ampio pubblico di generici lettori, finge di indirizzarsi a uno o più destinatari che rispondono a dei nomi precisi e richiede perciò da parte di chi legge, proprio come per un testo narrativo, l'inesco della sospensione dell'incredulità.

La particolarità degli articoli concepiti come microsaggi epistolari, perciò, è quella di essere in una certa misura dei 'falsi' che trasmettono vere informazioni: sono falsamente intimi perché destinati invece a una fruizione pubblica. L'altro loro aspetto formalmente caratterizzante è quello di racchiudere in una cornice epistolare un discorso che strutturalmente si indirizza poi più verso il reportage culturale. Quest'ultimo, pur essendo in qualche misura la registrazione e il resoconto di avvenimenti di carattere culturale, non presenta l'asciuttezza della cronaca giornalistica, che tende a condensare e a presentare dei fatti in maniera asettica, ma è piuttosto una forma di narrazione soggettiva, perché «là dove il cronista resta celato dietro la sua voce neutra [...] lo scrittore di reportage si palesa con le sue emozioni, con il suo vissuto» (Covacich). Perciò, il reportage culturale si offre ai lettori come un testo dalla forte impronta autobiografica in cui dei dati oggettivi vengono offerti attraverso il filtro del punto di vista e dell'esperienza personale dello scrivente<sup>11</sup>. Il microsaggio epi-

<sup>11</sup> Si tratta di un genere giornalistico che tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento fu largamente frequentato da scrittori e artisti spagnoli, sia maggiori che minori. In molti, infatti, all'epoca poterono approfittare delle tante possibilità che si presentavano di collaborare con quotidiani e riviste in veste di inviati speciali a eventi culturali nazionali e internazionali. Particolarmente attiva in tal senso fu

stolare, insomma, nella maniera di affrontare i temi ed esporre le idee si ispira molto da vicino al reportage culturale, che «procede per dilatazione, non per aggregazione» (Papuzzi 49): l'evento, o un particolare dell'evento, servono da canovaccio per imbastire un discorso ampio e ricco di riflessioni soggettive.

Nel rispetto di una delle caratteristiche fondamentali della scrittura saggistica, seppur nella sua brevità, in questa tipologia di articolo conta molto che il fatto narrato «mantenga non tanto la verosimiglianza realistica, ma si riferisca a eventi reali, che l'autore e il lettore non smettono di considerare come reali, appartenenti alla cronaca o alla storia» (Berardinelli 75). Inoltre, come per qualsiasi saggista, la forza dell'autore del microsaggio epistolare sta nella sua capacità di giocare con le forme e con gli stili «senza mai interrompere la convenzione comunicativa, persuasiva e pratica, senza mai entrare interamente nella finzione» e tenendo costantemente «aperta la comunicazione tra testo e orizzonte pratico, tra testo e contesto» (Berardinelli 76). Alla base di questi testi vi è sempre un'esperienza vissuta in prima persona da chi scrive e che può essere legata a vari ambiti di realtà. Così, lo vedremo subito, un'escursione attraverso la propria terra e dei viaggi fuori dai confini nazionali sono per due scrittori quasi coetanei, Santiago Rusiñol y Prats (1861-1931) e Àngel Ganivet (1865-1898), il motore dell'elaborazione delle loro personali riflessioni su arte, identità culturali e visioni dell'altro.

Emilia Pardo Bazán, in diverse occasioni inviata speciale di vari periodici e autrice di numerosi contributi che ebbero appunto questo taglio. Cfr. Palomo Vázquez *et al.*

### 4.3. *Le collaborazioni di Santiago Rusiñol con La Vanguardia*

Tra il 1880 e il 1890 l'incremento della stampa, che era stato considerevole in tutta la Spagna, lo fu soprattutto a Barcellona, dove il numero di pubblicazioni periodiche e di quotidiani era andato aumentando vertiginosamente. Sono anni in cui la città va trasformandosi in una metropoli cosmopolita e vivace anche dal punto di vista urbanistico, diventando uno dei centri più attivi e creativi del modernismo europeo (Allegra 116-20)<sup>12</sup>: il tessuto culturale barcellonese è altamente permeabile alla penetrazione dei nuovi stimoli creativi provenienti dall'Europa e al tempo stesso è da qui che partono le spinte centrifughe che permetteranno all'Europa di conoscere da vicino la vita artistica e intellettuale spagnola. Non a caso Rubén Darío, nelle sue note sul modernismo del 1899 confluite poi nel volume *España contemporánea*, uscito nel 1907, criticava aspramente la «pereza» che secondo lui affliggeva l'ambiente artistico-culturale di praticamente tutta la Spagna, a eccezione solo dell'area catalana. Darío annota infatti che

Los catalanes sí han hecho lo posible [...] por dar su nota en el progreso artístico moderno. Desde su litera-

<sup>12</sup> Barcellona, che contava all'epoca più di mezzo milione di abitanti, era anche una città anarchica e rivoluzionaria che viveva roventi conflitti sociali. Nelle sue note sulle insurrezioni in Spagna dell'estate del 1873 uscite proprio quell'anno sul quotidiano socialista *Der Volksstaat*, Engels scrisse che a Barcellona c'erano stati più scontri sulle barricate che in qualsiasi altra città del mondo. Il clima infuocato e i numerosi attentati che la scossero in quegli anni e per tutto il primo decennio del Novecento le avrebbero poi guadagnato l'appellativo di *rosa de fuego*.

tura [...] hasta su pintura y artes decorativas [...] se hacen notar no solamente en Barcelona sino en París y otras ciudades de arte y de ideas. (Darío 314)

Gli dà ragione Emilia Pardo Bazán, che commentando proprio questo volume di Darío su *La Ilustración artística* del primo aprile 1901, scrive che la Catalogna, grazie a «la cultura, las chimeneas de las fábricas, los progresos admirables de la tipografía, el desarrollo de la voluntad» è innegabilmente «la cabeza de España y de las regiones españolas» ed è perciò «*nuestra única Europa*» (“La vida contemporánea. Embajadas” 218; corsivo nell’originale). L’anno successivo la stessa scrittrice, in un altro articolo uscito sempre su *La Ilustración artística*, segnalava ai suoi contemporanei che «La Cataluña literaria comenzó la obra, para nosotros altamente beneficiosa, de difundir en los países latinos extranjeros noticias de nuestra vida artística e intelectual» (“La vida contemporánea. Pinceladas” 153).

Tra le testate nate a Barcellona in quel periodo si annovera *La Vanguardia*, a tutt’oggi uno dei maggiori quotidiani catalani. Fondato nel 1881 come organo di espressione di una fazione del Partido Liberal della città, dal 1 gennaio del 1888 si era successivamente trasformato in un giornale indipendente, pluralista e moderno, per subire poi un’ulteriore riforma nel 1890. Nell’editoriale del 21 febbraio di quell’anno si legge che da quel momento il quotidiano intendeva puntare, oltre che sul maggiore uso del servizio telegrafico dalle principali capitali europee con i propri corrispondenti, sul miglioramento generale della redazione e soprattutto su una maggiore apertura a collaborazioni di tipo culturale.

Il riformatore de *La Vanguardia* era stato Modesto Sánchez Ortiz (1857-1937), illuminato giornalista anda-

luso, che fin dal suo insediamento come direttore nel 1888 aveva aperto le porte della redazione ai quei giovani artisti e scrittori che, grazie al contatto diretto con le realtà straniere, avevano una visione ad ampio raggio delle diversità e delle novità artistico-letterarie e culturali extra-spagnole. Tra questi ci fu il poliedrico Santiago Rusiñol y Prats, che iniziò la sua collaborazione con il giornale l'anno stesso in cui Sánchez Otriz ne aveva assunto la direzione. Al primo contributo dell'artista e scrittore barcellonese, una cronaca dell'Esposizione Universale di Barcellona tenutasi proprio nel 1888<sup>13</sup>, sarebbero seguiti nel corso dei successivi quindici anni, con una certa regolarità, una serie di microsaggi epistolari e di reportage culturali.

Rusiñol, che aveva cominciato la sua carriera artistica come pittore, prima di iniziare il suo rapporto con *La Vanguardia* aveva qualche anno addietro comunque già fatto un'incursione in campo letterario con due brevi testi, in catalano, di impressioni di viaggio. Si tratta di "Una excursió al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll", racconto di un breve tour nei luoghi specificati dal titolo, illustrato personalmente dall'autore e pubblicato nel 1881 sull'*Anuari de la Associació d'excursions catalana*, ed "El castell de Centelles", un reportage sulla fortificazione medievale di San Martín de Centelles, pubblicato nel 1883 sul medesimo *Anuari*.

Va detto che nel corso degli anni Ottanta il fenomeno culturale dell'escursionismo, in piena esplosione soprattutto in Catalogna, si sarebbe propagato un po' in tutta la Spagna. Tant'è che, tra la fine dell'Ottocento e

<sup>13</sup> All'Esposizione, tra l'altro, Rusiñol aveva partecipato con un'opera pittorica e anche con una piccola mostra di ferri battuti, di cui fu collezionista.

gli inizi del Novecento, in terra ispanica il *gran tour*, di moda com'è noto tra gli intellettuali europei che a partire dal diciottesimo secolo si erano dedicati a visitare l'Europa, finì col trasformarsi nel, per così dire, *petit tour*. Furono molti, infatti, gli intellettuali spagnoli che viaggiarono attraverso le regioni del loro Paese alla (ri)scoperta del proprio ambiente fisico e della propria identità territoriale. Si pensi, ad esempio, a come i paesaggi della Castiglia periferica sarebbero diventati, per diversi scrittori del gruppo del '98, il «vehículo de entrada crítica en la Historia» (Blanco Aguinaga 320). Non si dimentichi che il paesaggio, sotto l'influsso della filosofia krausista, sarebbe stato alla base del pensiero di Francisco Giner de los Ríos, tanto da divenire centrale per le attività educative della Institución Libre de enseñanza (Ortega Cantero "La valoración") perché, oltre che a leggere e scrivere, bisognava insegnare ai giovani l'arte «de hacer ver» il territorio (Navarro de San Pío).

In Catalogna, come dicevo, questa scoperta del paesaggio 'familiare' era cominciata già negli anni Settanta dell'Ottocento grazie al rapido sviluppo dell'escursionismo: per i catalani l'esplorazione del proprio territorio fu allo stesso tempo un piacere e una sorta di dovere patriottico. In sostanza, esattamente come di lì a poco avrebbe teorizzato Giner de los Ríos (Ortega Cantero "Francisco Jiner"), per gli escursionisti catalani avvicinarsi al proprio territorio era una maniera di avvicinarsi alla propria identità culturale. Prendere contatto con la geografia della *patria chica* serviva a conoscerne da vicino e di prima mano l'ambiente naturale e umano e soprattutto, come si legge nel regolamento dell'Associació Catalanista d'Excursions Científiques (ACEC), fondata nel 1876 (lo stesso anno in cui Giner fondò la Institución Libre de Enseñanza), a studiare e preservare tutto

quanto di notevole offrivano natura, storia e arte «en to-  
tas llurs manifestacions, així com las costums caracte-  
rístiques y las tradicions populars del país» per potere  
poi «propagar aqueixos coneixements» (Roma Casano-  
vas 47).

È con questo spirito che il giovane Rusiñol si era de-  
dicato con una certa costanza all'esplorazione e alla co-  
noscenza dei territori catalani. Durante le escursioni,  
della durata di alcuni giorni, l'attività principale dell'ar-  
tista, nelle ore di luce, era quella di catturare le immagi-  
ni sulla tela. Ma a sera, quando venivano meno le con-  
dizioni necessarie per dipingere, il testimone passava al  
Rusiñol scrittore, che si dedicava ad annotare le sensa-  
zioni provate durante il giorno: «pensava amb els ulls»,  
insomma, come avrebbe detto di lui l'amico e collega  
pittore Miquel Utrillo (Utrillo 231)

Nel 1889 Rusiñol fece il più lungo dei suoi tour at-  
traverso la Catalogna in compagnia di Ramón Casas, un  
altro dei suoi amici artisti. I due, servendosi come mez-  
zo di locomozione di un carro trainato da un cavallo (e  
guidato da un tale Serra), viaggiarono per tre settimane,  
tra la fine di giugno e la metà luglio, attraversando una  
ventina di paesi della provincia catalana. Il resoconto di  
questa esperienza diede vita alla serie di tre articoli inti-  
tolati "Por Cataluña. Desde mi carro" usciti su *La Van-  
guardia* rispettivamente il 30 giugno e il 14 e 18 luglio  
di quell'anno, corredati da illustrazioni di Casas<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> L'emeroteca de *La Vanguardia* è accessibile in rete: [http://  
www.lavanguardia.com/hemeroteca](http://www.lavanguardia.com/hemeroteca). Da qui provengono tutte le ci-  
tazioni degli articoli di Rusiñol.



Il cocchiere Serra, Rusiñol e Casas all'epoca del viaggio

I tre testi sono formalmente strutturati come vere e proprie lettere private indirizzate al direttore del giornale, visto che si aprono con l'indicazione di nome e cognome del destinatario, appunto «Sr. D. Modesto Sánchez Ortiz», e la classica formula di esordio epistolare «Querido amigo». Nei primi due, in chiusura, compaiono anche le indicazioni di luogo e data di stesura (Tardell, 23 giugno 1889, Alpena 9 luglio 1889), mentre solo nel primo compare anche una formula di saluto, «hasta otra próxima carta». Rusiñol ebbe così modo di presentare ai lettori del giornale, con delle rapide eppure efficaci annotazioni che vanno al di là di un superficiale descrittivismo, aspetti poco noti della geografia fisica e umana catalana. In una prosa che si fa a tratti ironica, lo scrittore, prendendo a pretesto il dato autobiografico,

propone delle considerazioni sul paesaggio e sulla varia umanità che va incontrando lungo il suo percorso di esplorazione, un percorso che, come dirà nell'ultimo testo, gli ha permesso di vedere «desfilar todo un mundo de paisajes» e di sperimentare «emociones estéticas muy difíciles de olvidar» (*La Vanguardia*, 18 luglio 1889)<sup>15</sup>.

4 LA VANGUARDIA

---

**POR CATALUÑA**

Señor don Modesto Sánchez Ortiz.

•DESDE MI CARRO•



Querido amigo: Al entrar en el llano de Vich, subiendo por el angosto valle del Congost y al pie de las últimas vertientes del Montseny, se encuentra un pueblecito olvidado de los geógrafos y gentes de mal vivir. El nombre que lleva desde los remotos tiempos de su baulizo no lo considero de complicada etimología, ni creo tampoco que ninguna de las nueve musas interviniera poco ni mucho en dársele poético y digno de su valor. Lo que sí le vendió a sospechar, después de serias civilizaciones y de apoyarme algunas veces la frente en las manos, es que fue más bien obra de envidiosos de algún pueblo vecino, indignados de que colega de tan reducidas dimensiones físicas, tuviera alto campanario de estructura románica y campanas del mismo orden, gran resonancia y bien fundido metal.

•••••

Sava lo llamaron, sin más rotos. Sava se

atendo así con el pobre barbero á quien la emigración le llevó dos horas (á pie) lejos de su patria, dos tremendas horas de payaso, lo que en medida vulgar es una distancia imponderable.



No sintieron tanto la falta del Galeno como la del Figaro; primero, porque acordaron unánimemente tener salud desde aquel momento en adelante y luego gracias á haberse puesto al frente de la administración sanitaria, un mozo de gran confianza del ausente, muy práctico en ver como su amo ejercía las curas, sin distinción de sexos ni edades. En cuanto al conflicto del emigrado, no han tenido más remedio, los seculares, que adoptar el uso de la barba, así es que hemos podido estudiar barbas virgenas brotando á la edad de cincuenta años, otras saliendo como una erupción de pelo, y algunas saliendo rizadas contra la dirección vordadera. Hay quien ha estado esperando largo tiempo su presencia, viendo con notable sorpresa, que habían sido afeitados durante muchos años en vano, otros que habían visto nacer barbas en la nariz de una manera espontánea ó inesperada y todos esperando se les caigan por anticlerical el por el uso del aceite de bellotas que es prodioso los derriba de repente.

que la excursión que llevamos á cabo por Cataluña y de la que su amable insistencia nos nombro correspondientes, se efectúa en carro rodado. Estamos plenamente convencidos y vemos todos los días confirmada nuestra opinión en cosas y sonidos, de que la civilización es una gran cosa, y el ferrocarril una de sus mejores conquistas, pero la experiencia nos ha demostrado que para conocer bien un país, no es el tren el instrumento más apropiado, pues si bien los trenes de España son de temperamento campechano, no lo son lo suficiente para detenerse en los momentos oportunos de presentarse un buen paisaje. Antes al contrario, parecen educados en desviar la atención del observador, encarándole torcamente con túneles y desmontes salpicados de los eternos postes telegráficos que molestan la vista corriendo siempre en dirección contraria.

Nuestro carro, si bien tiene sus pequeños lunares, como todo lo del mundo, es de buena construcción y elegante corte. A más de los chirimboles del oficio como son cajas, caballetes, etc., cabemos los dos y el mozo con comodidad, y en caso de compromiso cuasi podríamos llevar un invitado en el asiento del medio, el cual va con muelles de soa bien ocultos detrás de un paño de lino y que imprimen al mueble un movimiento de suave balanceo. La fachada está pintada de amarillo con listas azules (sin que esto sea señal de ganadería) las ruedas lo fueron también algún día y en el interior no van más pinturas que las de nuestro consumo.



*La Vanguardia*, 30 giugno 1889

In un certo senso si potrebbe dire che i microsaggi epistolari di “Por Cataluña. Desde mi carro” si collegano idealmente con i tanti scritti di *andar* y *ver* del Novecento e forse ne rappresentano un’anticipazione. Penso in particolare a uno dei primissimi saggi di José Ortega y Gasset intitolato “Tierras de Castilla. Notas de andar y

<sup>15</sup> Al territorio catalano Rusiñol avrebbe dedicato successivamente anche altri microsaggi epistolari, sempre pubblicati su *La Vanguardia*: “En la Cerdeña” (15 agosto e 6 settembre 1890) e “De Manlleu a San Feliu” (30 luglio, 5 e 9 agosto 1892).

ver”<sup>16</sup>, che uscì nel 1916 nel primo degli otto volumetti di *El Espectador*, la rivista monopersonale che il filosofo pubblicò appunto a partire da quell’anno e fino al 1934 e di cui fu fondatore, direttore e unico redattore. In questo scritto, che è datato 1911, un Ortega y Gasset non ancora trentenne lasciava la parola a Rubín de Cendoya, suo eteronimo di gioventù, che così esordiva:

Por tierras de Sigüenza y Berlanga de Duero, en días de agosto alanceados por el sol, he hecho yo – Rubín de Cendoya, místico español – un viaje sentimental sobre una mula torda de altas orejas inquietas. Son las tierras que el Cid cabalgó. Son, además, las tierras donde se suscitó el primer poeta castellano, el autor del poema llamado *Myo Cid*. (“Tierras” 185)

Il finzionale mistico spagnolo si assume dunque l’autorità di queste note di un viaggio che invece sappiamo fu reale: si tratta infatti di un’escursione che Ortega y Gasset realizzò davvero, in compagnia di una guida, durante la sua permanenza a Sigüenza nell’estate del 1911 (Ortega Spottorno). Non sarà sfuggito che Cendoya annunciava che la sua esplorazione delle terre castigliane sarebbe avvenuta a dorso di mula, un mezzo molto simile a quello usato da Rusiñol e Casas e, all’inizio del Novecento, ancora più anacronistico del carro. Sebbene Ortega y Gasset/Cendoya non ne parli esplicitamente, si in-

<sup>16</sup> Ortega y Gasset è il primo a utilizzare, per definire questa peculiare tipologia testuale, l’espressione *andar y ver* (ripresa e trasformata poi da Miguel de Unamuno in *andanzas y visiones*). Secondo quanto affermava lo stesso filosofo in un articolo pubblicato su *El Imparcial* il 31 maggio 1911 e intitolato appunto “Libros de andar y ver”, la definizione aveva un’origine araba: «libros de andar y ver llamaban los árabes a sus obras de viaje» (Ortega y Gasset “Libros”).

tuisce che per compiere un «viaje sentimental» ha bisogno di cavalcare a ritmo lento e quindi con un mezzo *d'antan*.

Mentre Cendoya non esplicita ma sottintende la necessità di attraversare quei luoghi epici senza fretta, da parte sua, in “Por Cataluña. Desde mi carro”, Rusiñol aveva invece chiaramente intessuto un sorta di elogio della lentezza e, soprattutto, annotato i difetti del viaggio ferroviario:

Estamos plenamente convencidos [...] de que la civilización es una gran cosa, y el ferrocarril una de sus mejores conquistas, pero la experiencia nos ha demostrado que para conocer bien un país, no es el tren el instrumento más a propósito, pues sí bien los trenes de España son de temperamento campechano, no lo son lo suficiente para detenerse en los momentos oportunos de presentarse un buen paisaje. Antes al contrario, parecen empeñados en desviar la atención del observador, encarándole tercamente con túneles y desmontes salpicados de los eternos postes telegráficos que molestan la vista corriendo siempre en dirección contraria. (*La Vanguardia*, 30 giugno 1889)

Nel 1889 il treno, che all'inizio del secolo era stato visto da una parte degli intellettuali europei come una «novità perturbante e minacciosa» (Ceserani *Treni* 27), era ormai una realtà. Perciò, a quarant'anni dall'inaugurazione della prima linea ferroviaria di Spagna, la Barcellona-Mataró, l'ostilità rusiñoliana verso quel mezzo relativamente nuovo non è dettata da un rifiuto del progresso e dell'avanzare della modernità, ma dall'incompatibilità tra la velocità del treno e i tempi lenti necessari, secondo lui, per un viaggio di scoperta e conoscenza del paesaggio.

La collaborazione di Rusiñol con *La Vanguardia* sa-

rebbe continuata poi anche quando, sul finire del 1889, lo scrittore si trasferì a Parigi, dove sarebbe restato, con qualche breve ritorno in patria, fino al 1892. L'evento venne annunciato dalle pagine del giornale nel numero del 22 settembre, dove si spiega anche che dalla capitale francese svolgerà il compito di corrispondente artistico:

Hoy saldrá con dirección a París, con el objeto de dedicarse a sus estudios artísticos, nuestro muy querido amigo y colaborador de *La Vanguardia*, don Santiago Rusiñol, que desde la capital francesa nos comunicará sus impresiones artísticas. (*La Vanguardia* 22 settembre 1889)

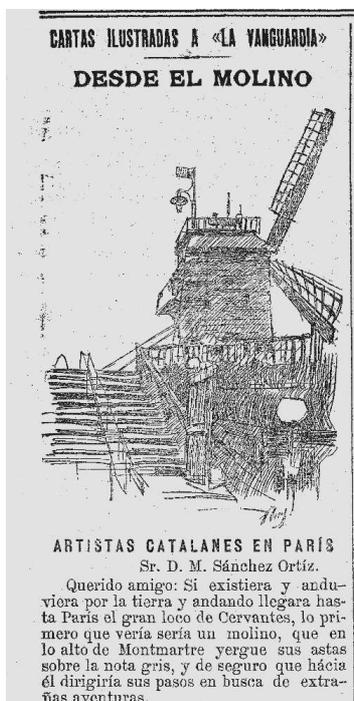
Effettivamente, lo vedremo subito, le riflessioni di Rusiñol daranno vita a un'altra serie di brevi saggi epistolari inviati al quotidiano con regolarità nel corso della permanenza parigina.

Per Rusiñol e gli altri amici che con lui furono a Parigi, i già ricordati Ramón Casas e Miquel Utrillo ai quali si sarebbero uniti poi lo scultore Enric Clarasó e l'incisore Ramón Canudas, quell'esperienza fu un momento di formazione e studio. Ma soprattutto la loro presenza nella capitale francese permise un primo slancio delle nuove forze culturali spagnole, di cui i cinque erano brillanti rappresentanti, verso l'integrazione nel contesto europeo<sup>17</sup>. Il gruppo viveva in una casa situata nell'edificio prospiciente la famosa sala da ballo del

<sup>17</sup> «Desde últimos de siglo, la influencia y la aportación de los artistas españoles a los movimientos artísticos en Francia han sido muy importantes. España ha dado escultores [...] pintores decisivos [...]. En esos movimientos tomaron parte – aunque no se quedaron – Casas [...] Zuloaga [...] y otros. Ningún otro pueblo ha dado a l'École de Paris tantos valores positivos como España» (Guillén 14-15).

Moulin de la Galette: perciò, gli articoli che Rusiñol inviò a *La Vanguardia* tra il 1890 e il 1892, anche questa volta accompagnati da illustrazioni di Casas, si intitolarono “Cartas ilustradas a *La Vanguardia*. Desde el molino”.

Pubblicati con cadenza settimanale, i testi, tranne quello uscito il 18 marzo del 1892 e intitolato «La orden de la Rose † Croix»<sup>18</sup>, furono poi raccolti in volume nel 1894 col titolo *Desde el molino* e il libro distribuito come



*La Vanguardia*, 4 dicembre 1890

<sup>18</sup> Sulle motivazioni di questa scelta, cfr. Casacuberta 53-57.

omaggio agli abbonati del giornale. Le lettere, indirizzate al direttore come nel caso di “Por Cataluña. Desde mi carro”, fanno appello in varie occasioni ai «lectores de *La Vanguardia*», a sottolineare il fatto che lo scrivente sa che ci saranno altri interlocutori oltre al destinatario esplicito.

Nel passaggio da testi sparsi a volume, però, gli scritti furono poi rimaneggiati con una sostanziale modifica dell’impianto epistolare (Rusiñol 1894). Tutti quegli elementi che, nel corso della pubblicazione sul quotidiano, li avevano presentati come lettere indirizzate in prima battuta a Modesto Sánchez Ortiz, e cioè la data, il nome del destinatario, la formula di apertura «Querido amigo», furono eliminati, mentre rimasero invece inalterati gli appelli diretti esplicitamente ai lettori<sup>19</sup>. Inoltre, Rusiñol scelse come epilogo del libro l’articolo uscito su *La Vanguardia* il 27 settembre del 1892 e che aveva scritto in occasione della morte di Ramón Canudas, che non faceva parte della serie.

È possibile che per il titolo della corrispondenza parigina, Rusiñol si sia ispirato alle *Lettres de mon mulin* di Alphonse Daudet. Questi, che in realtà non aveva mai veramente abitato nel mulino a cui fa riferimento, ossia quello di Saint-Pierre a Fontvieille, in Provenza, aveva pubblicato le sue ventiquattro ‘lettere’ (che in realtà erano dei racconti) su *Le Figaro*, *L’Événement* e *Le Bien Public* tra il 1868 e il 1869, anno in cui poi vennero raccolte e pubblicate in volume. Tra il 1889 e il 1893 alcune *Letteres* furono tradotte in spagnolo e pubblicate su *La España Moderna*. Un dettaglio, questo, che dimostra

<sup>19</sup> Non mi è stato possibile verificare se le variazioni siano di autore o dovute a intervento di altre mani.



Copertina e primo capitolo della prima edizione del volume  
*Desde el molino*

la diffusione che l'opera di Daudet ebbe in Spagna (Melisón), ma non particolarmente significativo per stabilire l'eventuale relazione testuale tra essa e gli scritti rusiñoliani. Relazione che poteva essere stata invece diret-

ta: lo scrittore catalano non aveva certo bisogno delle traduzioni per avere accesso alle *Lettres de mon moulin*, vista la sua ottima conoscenza del francese. Si pensi che nel 1906 proprio Rusiñol sarebbe stato traduttore, in catalano, della trilogia dello scrittore francese dedicata al personaggio di Tartarin de Tarascon.

Ad ogni buon conto, la relazione dialogica tra le due opere pare limitarsi a un'eco nel titolo e a una certa somiglianza nell'argomento tra il primo scritto rusiñoliano e quello con cui si apre la raccolta di Daudet. Come l'autore francese, che nella prima lettera intitolata "Installation" raccontava del suo insediamento nel vecchio mulino di Fontvieille, anche Rusiñol nella lettera di esordio racconta della sistemazione degli artisti nella casa del Moulin de la Galette. E, a proposito di mulini ed echi intertestuali, Rusiñol non resiste e cede alla tentazione di fare in apertura del suo scritto un esplicito richiamo cervantino:

Si existiera y anduviera por la tierra, y, andando, llegara hasta París, el gran loco de Cervantes, lo primero que vería sería un molino que en lo alto de Montmartre yergue sus astas sobre la nota gris, y de seguro que hacia él dirigiría sus pasos en busca de extrañas aventuras. (*La Vanguardia*, 4 dicembre 1890)

I brevi testi rusiñoliani, quindici in tutto, sono ricchi di note autobiografiche e di osservazioni sull'ambiente parigino e sull'arte, spesso condite con tocchi ironici. Alle riflessioni soggettive dal tono intimista vanno alternandosi considerazioni generali sul mondo artistico-culturale della città e sulla condizione dell'artista in generale. Rusiñol, ovviamente, si guarda intorno non da semplice osservatore, ma da addetto ai lavori che è andato a perfezionarsi in quella che allora era la capitale

europea di tutte le arti. «Aquí», scrive nel testo pubblicato il 2 febbraio 1892,

se le quiere al pobre arte, se le discute, se habla de él con cariño, se le mima, se le cuida, se le cultiva y por él y con él se trabaja con ahínco, porque este pueblo, que tanto gusta de divertirse, ama el trabajo, el trabajo artístico. (*La Vanguardia*, 2 febbraio 1892)

Con una tecnica discorsiva che non di rado si avvicina al suo fare pittorico, Rusiñol riesce a tratteggiare per i lettori de *La Vanguardia* lo spaccato di una vita di bohème realistica e priva di orpelli romantici. La sua Parigi non è quella dei fasti e dei lussi, ma quella autentica del quartiere di Montmartre abitato da artisti costantemente alle prese con animate discussioni e pressanti problemi economici (*Panyella Paistages i escenaris* 15-16).

Va sottolineato che la cronaca personale delle lettere, scritta quasi come un diario, lascia emergere qui e là una prosa di idee gradevole che, come dicevo, in alcuni momenti si fa anche ironica, soprattutto quando Rusiñol richiama l'attenzione dei lettori su significative questioni non solo estetiche ma anche pratiche e insiste sulle condizioni svantaggiate nelle quali sono costretti a operare i professionisti dell'arte. Quando, per esempio, nel testo del 25 dicembre 1890 fa il resoconto di una visita allo studio di un pittore puntinista, racconta che l'artista quel giorno ha potuto accendere la stufa solo perché ha dato fuoco all'unica sedia in suo possesso<sup>20</sup>, suggerendo

<sup>20</sup> Nell'articolo si legge che il pittore riceve Rusiñol e i suoi amici affermando: «No llegáis mal. [...] Hoy hay fuego en la estufa porque tengo modelo. [...] Si esto tiene una ventaja para vosotros [...] tendrá una desventaja en contra vuestra, y es que en el mismo fuego en

così lo stato di indigenza in cui questi vive e lavora. Il fatto che Rusiñol appartenesse alla buona e agiata borghesia e che la sua fosse una vita di bohème ‘dorata’ non gli impedisce di essere solidale con i colleghi letterati e artisti che non avevano i suoi stessi mezzi economici e di sottolinearne gli enormi sacrifici fatti in difesa di quella che per lui era una vera e propria religione. Sotto un’apparente leggerezza, dunque, questi microsaggi propongono una serie di osservazioni sulle relazioni tra artista, istituzioni e pubblico che nel loro complesso possono essere anche lette come un vero e proprio discorso di sociologia dell’arte.

#### 4.4. *Ángel Ganivet: la Spagna e l’altro*

Tornato in Spagna nel 1892, Rusiñol visse per alcuni anni tra Barcellona e Sitges e proprio in quest’ultima cittadina organizzò, tra il 1892 e il 1899, le cinque *Festes Modernistes*, importanti momenti di incontro, produzione e coesione per il modernismo di area iberica che generarono altresì un vasto dibattito culturale a livello internazionale. Nella Sitges di quegli anni, dunque, grazie al gruppo dei modernisti catalani capitanati da Rusiñol, la cultura spagnola non solo si aprì a un cosmopolitismo sconosciuto fino a quel momento, ma conobbe momenti di vera e propria avanguardia *ante litteram*. La cittadina divenne un vivace centro di irradiazione di novità e luogo in cui si incontrarono le personalità intellettuali e artistiche più diverse. Tra le tante presenze ci fu

que os calentaréis eché ya hace mucho la última silla, y tendréis que estar a pie firme» (*La Vanguardia*, 25 dicembre 1890).

anche quella del granadino Ángel Ganivet che, tra agosto e settembre del 1897, soggiornò a Sitges per alcune settimane. Da lì lo scrittore partì per rientrare a Helsinki (ai quei tempi Helsingfors), dove dal 1895 era console di Spagna, per spostarsi poi, nel giugno del 1898, nella nuova sede di Riga; qui si sarebbe suicidato a novembre di quello stesso anno.

Contrariamente all'immagine di scrittore *castizo* profondamente conservatore e reazionario che è stata trasmessa da molta critica, che volle trasformarlo addirittura in precursore del franchismo<sup>21</sup>, Ganivet fu invece uomo dagli ampi orizzonti culturali e dalla grande curiosità intellettuale (Fernández Sánchez-Alarcos 64-65) e la sua presenza a Sitges ne è un chiaro indizio<sup>22</sup>. Anche se breve, quel soggiorno gli sarebbe servito per entrare in contatto diretto con Rusiñol e con l'ambiente dei mo-

<sup>21</sup> Nel 1939, ad esempio, scriveva Francisco Elías de Tejada y Spínola che «La espada de Franco ha abierto un período nuevo en la historia de España, el período que quería Ganivet con sueños místicos de patriota excelso» (205).

<sup>22</sup> Tra i recenti interventi che hanno messo in luce questo aspetto, cfr. Díaz de Alda Heikkilä 2000, che sottolinea: «[Ganivet] Escribió su obra en contacto con la realidad europea, y conoció de primerísima mano la obra de los escritores y artistas de mayor influencia en la época, contribuyendo él mismo a propagar en nuestro país las corrientes intelectuales de Europa y los avances de sociedades más desarrolladas. Es de rigor destacar su cosmopolitismo – es uno de los pocos españoles de su tiempo que salió fuera de España, si exceptuamos a Valera –, su curiosidad mental por otros países, la honestidad con que se enfrenta a otras realidades, el respeto por ‘el otro’, y su apertura a nuevas áreas del saber. Las aportaciones de la psicología, la sociología y las ciencias naturales no le son extrañas, y la influencia en su obra es indudable, pero sus ‘incursiones’ literarias en el terreno de la psicología o la antropología también me parecen de interés (valgan como ejemplo las *Cartas [finladesas]*)» (74-75).

dernisti catalani, verso i quali aveva da tempo curiosità e interesse, e per avvicinarsi all'effervescenza culturale che animava Sitges (Panyella "El penúltimo verano"). La sua posizione di netto rifiuto rispetto al nascente catalanismo (Sánchez Rodrigo 90-91) non gli impedì di riconoscere, sebbene parzialmente, l'importanza delle novità che il modernismo catalano stava introducendo in Spagna. Nel 1898 scriveva ad esempio che l'esistenza innegabile di un «renacimiento catalán» non si doveva esclusivamente ai soli catalani bensì alla collaborazione «de España entera, que ha secundado gustosamente sus esfuerzos» (Unamuno e Ganivet 157).

Ganivet offrì un succoso resoconto della sua esperienza sitgetana in un reportage culturale pubblicato su *El Defensor de Granada* il 12 settembre del 1897<sup>23</sup> nel quale metteva in luce il ruolo fondamentale della casa-rifugio-museo di Rusiñol, il Cau Ferrat, centro nevralgico delle attività dei modernisti, da lui definito «el nucleo artístico más activo y más vigoroso de Cataluña entera, el santuario del *Modernismo* español». Qui, dice Ganivet, si scopre che la pittura innovativa praticata in quel periodo da Rusiñol e dai suoi amici ha, inaspettatamente, anche una fonte remota come El Greco. A Sitges erano stati difatti portati alcuni dipinti del pittore, riscoperto in quegli anni proprio dall'artista catalano:

la impresión clara que del todo se desprende es que el *Cau* intenta dar un nuevo impulso a nuestro arte, utili-

<sup>23</sup> L'articolo venne ripubblicato poi a distanza di qualche giorno, il 18 di quello stesso mese cioè, anche su *La Vanguardia*. Le citazioni sono da *El Defensor de Granada*, accessibile in rete: [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.cmd?idPublicacion=102024&anyo=1897](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=102024&anyo=1897)

zando los procedimientos de las nuevas y varias tendencias que por todas partes despuntan y apoyando los pies para hacer este esfuerzo en lo más genuinamente español: en el misticismo. (*El Defensor de Granada* 12 settembre 1897)

Nello stesso articolo Ganivet riserva parole di elogio anche al Rusiñol scrittore: le cronache di *Anant pel món*, dice, ne rivelano il «temperamento espiritualista y soñador a la vez que una gran perspicacia para observar y recoger tipos de la vida vulgar», mentre le prose poetiche di *Oracions* «tienen conceptos de extraordinaria y poética grandeza». In chiusura, cita poi *Impresiones de arte*, il volumetto in quel momento ancora in fase di allestimento («en la actualidad [Rusiñol] corrige las pruebas», dice Ganivet)<sup>24</sup>, nel quale erano confluiti altri miscrosaggi epistolari pubblicati su *La Vanguardia* dopo quelli di “Desde el molino”. Per ovvi motivi, Ganivet segnala i «muchos dedicados a Granada, de la que Rusiñol habla siempre con cariño»: si tratta delle “Cartas de Andalucía”, nove testi che l’artista catalano aveva scritto e inviato al giornale durante una sua permanenza a Granada tra novembre del 1895 e febbraio del 1896<sup>25</sup>. Da questi indizi si può dedurre che la lettura dei testi ru-

<sup>24</sup> Il libro, anche in questo caso un omaggio del giornale agli abbonati, fu poi distribuito nell’ottobre del 1897.

<sup>25</sup> Oltre alle “Cartas de Andalucía”, del volume fecero parte i testi di “Desde otra isla” inviati da Parigi nel 1894 durante una nuova permanenza nella capitale francese, e dall’Italia e la Svizzera. Nel corso di questo secondo soggiorno parigino, Rusiñol, che si era stabilito all’Ile Saint-Louis (‘otra isla’ rispetto a Maiorca, dove aveva passato qualche mese nel 1893 e dove aveva scritto sette articoli intitolati “Desde una isla”), fece un breve viaggio a Firenze e Fiesole passando per la Svizzera, di cui diede conto appunto nei suoi contributi per *La Vanguardia*.

siñoliani raccolti in *Impresiones de arte* dovette risultare particolarmente interessante per Ganivet, non solo perché una parte di essi erano dedicati alla sua città, ma anche perché il suo pensiero «esencialmente dialogístico» (Orringer 25) trovava proprio nella forma epistolare una dimensione ideale<sup>26</sup>.

All'epoca lo scrittore non solo aveva già cominciato a pubblicare le "Cartas finlandesas", delle quali parlerò più avanti, ma aveva avviato anche una corrispondenza con Miguel de Unamuno che sarebbe sfociata nella realizzazione di un progetto comune: la divulgazione, a mezzo stampa, di un dialogo epistolare sullo spinoso tema del futuro della Spagna appena colpita dal *desastre* della guerra di Cuba. I saggi politico-filosofici che i due scrissero per questo progetto furono pubblicati su *El Defensor de Granada* tra il 12 giugno e il 17 settembre del 1898 e vennero poi raccolti nel volume intitolato *El porvenir de España*, che uscì nel 1912 (postumo, dunque, nel caso di Ganivet).

Nelle "Aclaraciones previas" poste in apertura del libro, Unamuno racconta di aver conosciuto Ganivet nella primavera del 1891 «hallándonos ambos en Madrid con el fin de hacer oposiciones a cátedras de griego, yo a esta de Salamanca que profeso, y él a una de Granada» (Unamuno e Ganivet 11), ma di averne successivamente perso le tracce. Poi, nel 1896, un collega professore di diritto civile, José María de Segura, gli aveva fatto leggere alcuni articoli che Ganivet aveva pubblicato su *El*

<sup>26</sup> Orringer sottolinea inoltre l'importanza che ebbe la corrispondenza privata per Ganivet: attraverso la scrittura epistolare lo scrittore «no solo se siente libre para improvisar su pensamiento y sentimiento, sino también se disciplina al estrenar ideas delante de interlocutores intelectualmente exigentes» (25).

*Defensor de Granada*. Fu allora, ricorda Unamuno, che «Le escribí, me contestó y trabamos una nueva relación, ésta epistolar, que no se interrumpió hasta pocos días antes de su misteriosa y tal vez trágica muerte» (Unamuno e Ganivet 14). I due avevano poi pensato di continuare a scriversi, ma di rendere partecipe la società spagnola delle loro riflessioni: è ancora Unamuno a raccontare che

De esta nuestra correspondencia, que duró dos años, nació la idea de cambiar cartas abiertas y públicas en *El Defensor de Granada* en que expusiéramos los dos nuestros respectivos puntos de vista por entonces referentes al porvenir de España, objeto primordial de la preocupación suya y de la mía. (Unamuno e Ganivet 14-5)

Nel primo testo della seconda parte del libro, Unamuno offre un'interessante riflessione metaletteraria sulla scrittura che da privata si fa pubblica:

el ser pública esta conversación – más que en diálogo, en monólogos entreverados – le da cierta consagración de gravedad, haciéndola, a la vez que más jugosa, más íntima también. Más íntima, sí; porque no cabe duda alguna de que estos artículos, en que nos dirigimos reflexiones que puedan sugerir algo a todos los que, mirando más allá del falaz presente, nos hagan la merced de leerlos, son para nosotros una correspondencia más entrañable y más cordial que la que por cartas privadas sostenemos. Obligados por el respeto debido al público que nos lea a mantenernos en cierta elevación de tono, prescindimos de nosotros mismos, siendo así como cada cual logra dar lo más granado y lo mejor de sí mismo, lo que a nuestro pueblo debemos y se lo tornamos acrecentado en cuanto nuestra diligencia alcanza. (Unamuno e Ganivet 96-7)

Gli fa eco Ganivet, che invece riflette sul costruirsi del testo<sup>27</sup> e afferma che «Poco a poco, sin pretenderlo, vamos a componer un programa político» (Unamuno e Ganivet 97). Ma, si badi bene, per lo scrittore granadino non sta venendo fuori «uno de esos programas que sirven para *conquistar* la opinión, subir al poder y malgobernar dos o tres años», bensì un programma indipendente, di quelli

que sirven para *formar* la opinión, que son como espejos en que esta opinión se reconoce, salvo si la luna del espejo hace aguas. Tales programas están al alcance de todas las personas sinceras, y en España son muy necesarios, porque la opinión sólo tiene para mirarse el espejo cóncavo de su profunda ignorancia, y hace tiempo que no se mira de miedo de verse tan fea (Unamuno e Ganivet 137-38; corsivo nell'originale).

Alla base de *El porvenir de España* c'era dunque la necessità, avvertita sia da Unamuno che da Ganivet, di riflettere, per così dire, ad alta voce sull'essenza della nazione spagnola al fine di individuare, dopo la guerra del 1898, «un camino ideal por el que España pudiera llegar a la cicatrización de la herida profunda que acababan de inferirle sus propios errores», come recita la breve premessa degli editori al volume (Unamuno e Ganivet 7).

<sup>27</sup> Questa relazione simulatamente epistolare e alternata «vede entrambi gli scrittori impegnati non tanto nella formulazione di un proprio pensiero già costituito, ma nel divenire della formulazione stessa e nella sua costruzione, alla ricerca di una definizione del *ser de España* e della propria identità culturale, sociale e nazionale; ciascuno intento a cercare di esprimere un proprio percorso di pensiero, non già un'idea» (Gorla 123).

Tutt'altra era stata invece la motivazione che aveva spinto Ganivet alla redazione delle ventidue “*Cartas finlandesas*”, che dall’ottobre del 1896 all’aprile del 1898 uscirono anch’esse su *El Defensor de Granada* e che furono poi raccolte in volume, con una prefazione di Nicolás María López, quello stesso 1898<sup>28</sup>.



*El Defensor de Granada*, 14 dicembre 1896

Nella prima, uscita il 14 ottobre del 1896, Ganivet spiega che quella corrispondenza pubblica nasceva dall’ esigenza di rispondere alle richieste di informazioni sull’ ‘esotica’ Finlandia che gli arrivavano da molti amici granadini. Piuttosto che scrivere a tutti individualmente le stesse cose, Ganivet sostiene di aver deciso di impartire un «curso libre por medio de cartas dirigidas en particular a mis amigos y en general a todo el que quisiera matricularse en la administración de *El Defensor de Granada*» (Ganivet 3) su usi, costumi, letteratura e curiosità della Finlandia.

<sup>28</sup> Si trattò di un’edizione privata, uscita a Granada per i tipi della Tipografia literaria Viuda e hijos de Paulino V. Sabatel, col titolo di *Cartas finlandesas de Ángel Ganivet cónsul de España en Helsingfors*.

In effetti i microsaggi ganivettiani, per ammissione di un lettore d'eccellenza quale fu Leopoldo Alas 'Clarín', «le enseñan a uno una porción de cosas de que no sabía una palabra (*uno* no Ganivet), y además entretienen e interesan muchísimo», come scrive in un "Pali-que" pubblicato sul *Madrid Cómico* il 19 novembre del 1898. Ganivet si pone perciò nella posizione di *passeur* culturale (Botrel) e lavora in modo personale e originale con la realtà del Paese che va descrivendo agli spagnoli: «toma sustancia, mucha sustancia de la realidad», dice ancora Clarín, «y después, sin afectación, le da forma muy *suya*, pero no extravagante ni pedantesca» (Clarín; i corsivi sono dell'autore).

Con un metodo che si potrebbe definire comparativo, ricorrendo cioè alla comparazione sistematica delle strutture sociali, politiche e culturali e degli usi e costumi finlandesi con i corrispondenti spagnoli, Ganivet riuscì a rendere familiare l'alterità finlandese ai fruitori del quotidiano, che poco o nulla sapevano di quello che per loro era un paese semiconosciuto. Inoltre, l'adozione di questo metodo gli consentì di analizzare parallelamente anche alcuni aspetti della vita spagnola da una prospettiva 'esterna', cioè dell'altro che guarda la Spagna. Una prospettiva non inedita, visto che, almeno in parte, un modello di questa maniera di guardare alla propria patria può essere rintracciato in una finzione letteraria del secolo precedente, questa non giornalistica: mi riferisco naturalmente alle *Cartas marruecas* di José Cadalso<sup>29</sup>. Sguardo sull'altro ma anche sguardo dell'altro, insomma; è così che le osservazioni di Ganivet su pregi e di-

<sup>29</sup> Sul rapporto tra l'opera di Cadalso e i saggi epistolari di Ganivet, cfr. in particolare Ros García.

fetti spagnoli possono spesso tingersi di intelligente ironia, giacché «El que ve las cosas desde fuera se divierte», come si legge nell'ottava lettera (Ganivet 57)<sup>30</sup>.

Alle “Cartas finlandesas” seguirono gli articoli che Ganivet intitolò “Hombres del norte”, pubblicati nel corso degli ultimi mesi del 1898 e fino a poco prima del suicidio, sempre sul quotidiano granadino. Si tratta di microsaggi dedicati ad alcuni dei grandi nomi della letteratura norvegese, cioè Jonas Lie, Bjørnstjerne Martinus Bjørnson, Henrik Ibsen, Arne Garborg, Vilhelm Krag e Kunt Hamsun<sup>31</sup>, e alla loro produzione. «Con estos artículos no pretendo introducir ninguna influencia nueva en las artes españolas. Mi idea es vulgarizar entre mis paisanos lo poco que sé de estos países y particularmente de su literatura», dichiara lo scrittore nel primo articolo di questa serie (Ganivet 151). Effettivamente, grazie a questo suo contributo lucido e intelligente, gli spagnoli ebbero notizia di una produzione letteraria a loro quasi totalmente ignota fino a quel momento. Se infatti Ibsen non era proprio uno sconosciuto in terra spagnola, visto che già dai primi anni Novanta del secolo XIX era stato un autore di riferimento per gli anarchici catalani (Ciurans Peralta), lo stesso non si può dire degli altri nomi.

<sup>30</sup> «A partir de una serie de experiencias y observaciones que nos ofrece en permanente contraste con Granada o con España, [Ganivet] hace un análisis de la sociedad finlandesa, poniendo ante nuestros ojos la perspectiva con que el otro nos ve, incorporando otros puntos de vista, otras miradas, y la realidad de un contexto finisecular en plena transformación» (Díaz de Alda Heikkilä 12).

<sup>31</sup> Anche in questo caso gli articoli furono poi riuniti, con alcuni altri, in un volume postumo del 1905 intitolato *Hombres del Norte y artículos variados*, stampato dalla Imprenta de El Defensor de Granada con un prologo di Rafael Gago Palomo.

L'importanza della funzione divulgativa che questi saggi, insieme alle "Cartas finlandesas", svolsero nella Spagna di fine Ottocento è perciò innegabile. Non a caso, Ortega y Gasset, autore della premessa all'edizione in un unico volume di "Cartas finlandesas" e "Hombres del norte" pubblicata nel 1940 da Espasa-Calpe, affermava che, sul finire del diciannovesimo secolo, Ganivet era stato, insieme a Unamuno, uno dei primi «en penetrar más allá y tomar contacto directo con la obra de las naciones del norte y centro de Europa» (Ortega y Gasset "Prólogo" XIII).

#### *4.5. Conclusioni: un nuovo mezzo di trasmissione del pensiero critico*

Grazie alla sua corrispondenza giornalistica, che tra l'altro risponde appieno a quanto prevede la scrittura saggistica secondo gli enunciati di Berardinelli ricordati in apertura, Ganivet offrì agli spagnoli un personale e significativo contributo alla conoscenza dell'Europa in un momento in cui il suo Paese da una parte rifletteva sulla propria identità e dall'altra avvertiva pure il bisogno di confrontarsi con le realtà altre. Rusiñol, a sua volta, aveva dato il suo apporto con le osservazioni di *Desde el molino*, aprendo ai suoi connazionali una finestra sul cosmopolita universo artistico parigino. I due scrittori, perciò, esemplificano, ciascuno con le proprie specificità, le inquietudini di una Spagna che aveva cominciato ad avvertire, già prima del *desastre* del 1898, il bisogno di riscoprire se stessa – e che perciò aveva necessità degli scritti di *andar y ver*, come abbiamo visto in precedenza –, ma che doveva cercare anche di non perdere il contatto con il resto del mondo. E l'articolo epistolare

con un marcato carattere saggistico fu, in quel momento storico, uno dei generi giornalistici che maggiormente favorì il dibattito su queste tematiche, come entrambi gli scrittori ben compresero.

Che si trattasse di una formula flessibile ed efficace lo aveva intuito già José Cadalso, che ad apertura delle sue *Cartas marruecas* richiamava l'attenzione dei lettori precisamente sul fatto che

Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela en que criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado con otras, se han multiplicado las críticas de las naciones más cultas de Europa en las plumas de autores más o menos imparciales; pero las que han tenido más aceptación entre los hombres de mundo y de letras son las que llevan el nombre de “cartas”, que se suponen escritas en este o aquel país por viajeros naturales de reinos no sólo distantes, sino opuestos en religión, clima y gobierno. El mayor suceso de esta especie de críticas debe atribuirse al método epistolar, que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno. (Cadalso 77)

Uno stile ameno che richiedeva grande capacità di sintesi da parte dei ‘mittenti’, come ricordava, lo abbiamo visto, l'anonimo critico de *El Censor* a proposito delle *Cartas del compadre del holgazán*. L'agile formula del microsaggio epistolare, che alla brevità univa la maniera ‘amicale’ di presentarsi ai lettori, si rivelò dunque per la stampa spagnola a cavallo tra Otto e Novecento un efficace veicolo di trasmissione di riflessioni, idee e informazioni, e soprattutto, come credo ben dimostrano gli scritti che abbiamo qui analizzato, un duttile strumento attraverso il quale esercitare il pensiero critico.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### *Opere letterarie*

Alas, Leopoldo 'Clarín'. *La Regenta*. 1884-85. Ed. Juan Oleza. 2 voll. Madrid, Cátedra, 1998.

Azorín. *Sintiendo a España*. 1942. *Obras completas*. Ed. Ángel Cruz Rueda. 9 voll. Madrid, Aguilar, 1947-54, vol. 6, pp. 635-797.

Cadalso, José. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. 1789. Ed. Joaquín Arce. Madrid, Cátedra, 1995.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 1605-1615. Ed. Francisco Rico. 2 voll. Barcelona, Instituto Cervantes - Crítica, 1998.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary. Moeurs de province*. 1856. Ed. Pierre-Marc de Biasi. Paris, Imprimerie National Éditions, 1994.

Fortuny, Carlos [pseud. di Álvaro Retana]. *La ola verde. Crítica frívola*. Barcelona, Jason, 1931.

Ganivet, Ángel. *Cartas finlandesas / Hombres del Norte*. 1898. Ed. Antonio Gallego Morell. Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

- Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. 1989. Barcelona, Tusquets, 2004.
- López Bago, Eduardo. *La pálida. Novela médico-social*. Madrid, Juan Muñoz y compañía, 1884.
- Lovelace, *La novicia. Novela fisiológico-social*. Madrid, Juan Muñoz Sánchez, [1889].
- Martorell, Joanot (e Martí Joan de Galba). *Tirant lo Blanch*. 1490. Ed. Albert Hauf. València, Tirant lo Blanch, 2008.
- . *Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1551 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba*. 1551. Ed. Martín de Riquer. 5 voll. Madrid, Espasa Calpe, 1974.
- Miñano y Bedoya, Sebastián. *Respuesta de don Servando Mazculla a los Lamentos políticos del Pobre-cito Holgazán*. s.l., 1820.  
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047263&page=1>
- . *Sátiras y panfletos del Trienio Constitucional (1820-1823)*. Ed. Claude Morange. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1994.
- Palacio Valdés, Armando. *Marta y María. Novela de costumbres*. 1883. 10ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1974.
- Pardo Bazán, Emilia. *Los pazos de Ulloa*. 1886. Ed. Ermitas Penas. Barcelona, Crítica, 2000.
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. 1876. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid, Cátedra, 1996.
- Retana, Álvaro. *La máscara de bronce*. Madrid, s.n., (“La novela de hoy”), 1926.
- Rusiñol, Santiago. “Por Catalunya. Desde mi carro.” *La*

*Vanguardia*, 30 giugno 1889; 14 e 18 luglio 1889.  
<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>

---. *Desde el molino*. Madrid-Barcelona, Editorial Iberoamericana, 1894.

Unamuno, Miguel de, Ángel Ganivet. *El porvenir de España*. Madrid, Editorial Renacimiento, 1912.

Zahonero, José. *La vengadora*. Madrid, José Muñoz Sánchez editor, s.a. [1884-85].

### *Studi*

Abad Nebot, Francisco. "Sobre el concepto de *Siglo de Oro*: su origen y crisis." *Anuario de Estudios Filológicos*, n. 9, 1986, pp. 13-22.

---. "Notas léxicas: *Siglo de oro liberal, Edad de Plata, Generación del '27*." *Palabras, normas, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*. Ed. Luis Santos Río et al. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 39-48.

---. "La *Edad de Plata* (1868-1936) y las generaciones de la Edad de Plata. Cultura y filología." *Epos*, n. 23, 2007, pp. 243-56.

<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10555>

Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona, Ediciones Península, 1980.

Alcalá Galán, Mercedes. "Don *Quijote*, un libro de libros." *El "Quijote" desde América*. Ed. Gustavo Iffland, James Iffland. México, Universidad Autónoma de Puebla/ Colegio de México, 2007, pp. 9-21.

Alchazidu, Athena. "Las raíces del tremendismo español." *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, vol. 50, n. 26, 2005, pp. 25-31.  
[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113233/1\\_EtudesRomanesDeBrno\\_35-2005-1\\_4.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113233/1_EtudesRomanesDeBrno_35-2005-1_4.pdf)

Allegra, Giovanni. *Il regno interiore. Premesse e sembianze del modernismo in Spagna*. Milano, Jaca Book, 1982.

Alonso, Dámaso. "Tirant lo Blanc, novela moderna." *Revista valenciana de filología*, n. 1, 1951, pp. 179-215.

---. "El realismo libre y vitalista del *Tirant lo Blanc*: un ejemplo." *Coloquio Letras*, n. 7, 1972, pp. 5-11.

Andò, Valeria. *Violenza bestiale. Modelli dell'umano nella poesia greca epica e drammatica*. Caltanissetta, Sciascia, 2013.

Andreu, Alicia G. *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1989.

Archer, Robert. "La Regenta and the Problematics of Reading." *Modern Language Review*, vol. 87, n. 2, april 1992, pp. 352-57.

Aub, Max. *Manual de historia de literatura española*. 1966. Madrid, Akal, 1974.

Aullón de Haro, Pedro. "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros." *El ensayo como género literario*. Ed. Vicente Cervera, Belén Hernández, María Dolores Adsuar. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 13-23.

Avalle-Arce, Juan Bautista. *Las novelas y sus narrado-*

- res. Alcalá de Enares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Ayala, M.<sup>a</sup> de los Ángeles. “Introducción.” Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*. Ed. M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 9-88.
- . “El costumbrismo visto por los escritores costumbristas. Definiciones.” *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*. Ed. Luis F. Díaz Larios et al. Barcelona, PPU, 2002, pp. 51-58.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Intr. Rossana Platone. Trad. Carla Strada Janovic. Torino, Einaudi, 1997. Trad. di *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva, Khudozh. lit., 1975.
- Barba, David. *100 españoles y el sexo*. Barcelona, Plaza & Janés, 2009.
- Bell, T. E. *Galdós and Darwin*. Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Beniger, James R. *Le origini della società dell'informazione. La rivoluzione del controllo*. Torino, Utet, 1995. Trad. di *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*. Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 1986.
- Berardinelli, Alfonso. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia, Marsilio, 2002.
- Bernárdez Rodal, Asunción. *Don Quijote, el lector por excelencia. (Lecturas y lectores como estrategias de*

- comunicación*). Madrid, Huerga y Fierro editores, 2000.
- Bertoni, Clotilde e Massimo Fusillo. “Temática romanzenca o *topoi* letterari di lunga durata?” *Il romanzo*. A cura di Franco Moretti. 5 voll. Torino, Einaudi, 2003, vol. 6, *Tem, luoghi, eroi*, pp. 31-58.
- Beser, Sergio. *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid, Gredos, 1968.
- Billat, Astrid A. *La imposibilidad de “la mujer” presentada en cinco novelas posfranquistas*. New York, Peter Lang, 2004.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Juventud del 98*. Madrid, Siglo XXI, 1970.
- Blas Vega, José. “La novela corta erótica española. Noticia bibliográfica.” *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de erótica hispánica (Montilla, Casa del Inca, 18-20 junio 1993)*. Ed. José Antonio Cerezo *et al.* Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996, pp. 13-22.
- Bloom, Harold. “Introduction.” *Miguel de Cervantes’s “Don Quixote”: New edition*. Ed. Harold Bloom. New York, Infobase Publishing, 2010, pp. 1-2.
- Bognolo, Anna. “*Desocupado lector*. Il contratto di finzione nel prologo del primo *Quijote*.” *Atti della V Giornata cervantina. Venezia, 24-25 novembre 1995*. Ed. Carlos Romero Muñoz *et al.* Padova, Unipress, 1998, pp. 19-36.
- Botrel, Jean-François. “Passeurs culturels en Espagne (1875-1914).” *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l’édition en Europe (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*.

- cles). Ed. Diana Cooper-Richet *et al.* Villeurbanne, Presses de l'ensib, 2005, pp. 209-28.
- Burgos, Carmen de. "Las mujeres y la literatura." *Prometeo*, n. 17, 1910, pp. 368-69.
- Camerotto, Alberto. "Il duello e l'agone. Le regole della violenza nell'epica eroica." *Nikephoros*, n. 20, 2008, pp. 9-32.
- Canavaggio, Jean. "*Aquí duermen los caballeros*: el poco dormir de don Quijote visto desde la perspectiva del *Tirant*." *Actes del Symposium "Tirant lo Blanc"*. Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 207-22.
- Cansinos Assens, Rafael. *La nueva literatura*. 4 voll. Madrid, Biblioteca Calleja, 1927.
- Cardona, Rodolfo. "Introducción." Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 13-66.
- Cartas españolas, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*, n. 1, 26 marzo 1831.
- Casacuberta, Margarida. *Santiago Rusiñol. Vida, literatura i mite*. Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- Castañón, Jesús. "Sebastián de Miñano: un periodista del período liberal." *Anales de literatura española*, n. 2, 1983, pp. 83-102.  
<https://ale.ua.es/article/view/1983-n2-sebastian-de-minano-un-periodista-del-periodo-liberal>
- Catelli, Nora. "Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX." *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 1, 1995, pp. 121-33.

<http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/6418>

Caudet, Francisco. “*Las plagas sociales: nueve artículos de Felipe Trigo publicados en El Socialista.*” *Nuevo Hispanismo*, n. 2, primavera 1982, pp. 137-61.

---. *Galdós y Max Aub: poéticas del realismo*. San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012.

Cazottes, Gisèle e Enrique Rubio Cremades. “El auge de la prensa periódica.” *Historia de la Literatura española. Siglo XIX (I)*. Director Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero. 12 voll. Madrid, Espasa Calpe, 1997, vol. 8, pp. 43-59.

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-auge-de-la-prensa-periodica/html/93adec4a-f5c2-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-auge-de-la-prensa-periodica/html/93adec4a-f5c2-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html)

Cercas, Javier. *El punto ciego. Las conferencias de Weidenfeld 2015*. Barcelona, Random House, 2016.

Ceserani, Remo. *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia. L'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Genova, Marietti, 1993.

---. *Lo straniero*. Bari, Laterza, 1998.

Charlon, Anne. “La novela, ¿género rebelde?” *Hispanística XX. Discours et genres rebelles: culture hispanique XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, n. 28, 2010, pp. 221-36.

Ciurans Peralta, Enric. “La recepció d’Henrik Ibsen en els escenaris catalans.” *Materia*, n. 5, 2005, pp. 145-56.

Clarín [Leopoldo Alas]. “Palique.” *Madrid Cómico*, 19 novembre 1898, p. 11.

<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=2063182&d=creation&d=1898&d=11&d=19&d=1898&d=11&d=19&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=es>

Clarke, Anthony H. "Viaje y llegada de Julián a los Pazos y otros viajes y llegadas afines." *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José Manuel González Herran. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago, 1997, pp. 67-83.

Clémessy, Nelly. *Emilia Pardo Bazán*. 2 voll. Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1963.

—. "Introducción biográfica y crítica." Emilia Pardo Bazán. *Los pazos de Ulloa*. Ed. Nelly Clémessy. Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 5-130.

Close, Anthony. "Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura." Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 voll. Barcelona, Instituto Cervantes - Crítica, 1998, vol. 1, pp. LXVII-LXXXVI.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close.htm>

Colahan, Clark e Alfred Rodríguez. "Lo 'gótico' como fórmula creativa de *Los Pazos de Ulloa*." *Modern Philology*, n. 83, 1986, pp. 398-404.

Conte, Rafael. "Eduardo López Bago o el naturalismo radical." *ABC Cultural*, 24 gennaio 1997, p. 14.

<https://www.abc.es/archivo/periodicos/cultural-madrid-19970124-14.html>

Corbalán, Ana. "Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*: entre la transgresión y la represión." *Letras femeninas*, vol. 32, n. 2, 2006, pp. 57-80.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 4ª ed. Madrid, Gredos, 1987.

Correa Ramón, Amelina. “El siglo de las lectoras.” *Con voz propia: la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*. Ed. María del Pilar Celma Valero e Carmen Morán Rodríguez. Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, pp. 29-39.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-siglo-de-las-lectoras--0/>

Coste, Grégory. *Érotisme et modernité dans l'oeuvre narrative de Álvaro Retana (1890-1970). Jeux d'Eros et de miroirs*. Paris, Éditions Publibook, 2012.

Covacich, Mauro. “Decalogo per un ‘reportage’ d'autore. Firmato Cechov.” *Corriere della sera*, 28 luglio 2004.

Dadson, Trevor J. *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Arco / Libros, 1997.

Darío, Rubén. *España contemporánea*. Paris, Garnier Hermanos, 1907.

<https://archive.org/details/espaacontempor00dar/page/n8/mode/2up>

Díaz de Alda Heikkilä, Mª Carmen. “Ángel Ganivet. El escritor y su época.” *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*. Ed. José Antonio González Alcantud e Antonio Robles Egea. Granada, Anthropos Editorial, 2000, pp. 59-76.

Díez de Revenga, Francisco Javier. “El concepto de Siglo de Oro en la encrucijada de dos épocas (1920-

1936).” *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 31, n. 2, 1995, pp. 193-206.

Díez Fernández, Estrella. *La colección “La sonrisa vertical” y la representación literaria de las minorías sexuales*. Lleida, Universitat de Lleida, 2011.

<https://www.tesisenred.net/handle/10803/405758#page=2>

Díez Fernández, José Ignacio. “Asedios al concepto de literatura erótica.” *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*. Ed. José Ignacio Díez Fernández e Adrienne Laskier Martín. Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 1-18.

Di Girolamo, Costanzo e Donatella Siviero. “El regreso de los muertos. Algunos aspectos de la traducción literaria.” *Bulletin hispanique*, vol. 115, n. 2, 2013, pp. 439-50.

<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2631>

Doležel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

Domínguez Bordona, Jesús. “Centenario de la muerte del autor de *Pepita Jiménez*. Cartas inéditas de Valera (continuación).” *Revista de la biblioteca, archivo y museo. Ayuntamiento de Madrid*, vol. 2, n. 6, 1925, pp. 237-52.

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=29647&num\\_id=5&num\\_total=71](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=29647&num_id=5&num_total=71)

Elías de Tejada y Spínola, Francisco. *Ideas políticas de Ángel Ganivet*. Madrid, Gráfica Universal, 1939.

*El Globo. Diario ilustrado*, 1 luglio 1889.

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=222629&num\\_id=&num\\_total=63](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=222629&num_id=&num_total=63)

- Ender, Evelyne. "Les lectures d'Emma Bovary: premiers éléments d'une critique féministe." *Etudes de lettres*, n. 4, 1995, pp. 91-104.
- Engels, Friedrich. "Die Bakunisten an der Arbeit Denkschrift über den Aufstand in Spanien im Sommer 1873." *Der Volksstaat* nn. 105-107, 31 ott., 3 e 5 nov. 1873.
- Eoff, Sherman H. *The Novels of Pérez Galdós*. Saint Louis, Washington University Studies, 1954.
- Escobar Arronis, José. "El Curioso Parlante en La Revista Española: retrato del autor." *Los Ensayistas. Boletín informativo*, vol. 2, n. 4, 1977, pp. 5-20.
- Ezama Gil, Ángeles. "Ana Ozores y el modelo teresiano: ejemplaridad y escritura literaria." *Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901-2001). Actas del Congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*. Ed. Elena de Lorenz Álvarez et al. 2 voll. Oviedo, Universidad, 2002, vol. 2, pp. 775-90.
- Fernández, Pura. *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Amsterdam, Rodopi, 1995.
- . "Censura y práctica de la transgresión: los dominios del eros y la moralidad en la literatura española decimonónica." *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de erótica hispánica (Montilla, Casa del Inca, 18-20 junio 1993)*. Ed. José Antonio Cerezo et al. Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996, pp. 71-90.
- . "Vías y desvíos en la codificación literaria del erotismo hispánico finisecular (siglos XIX-XX)." *En el país del arte. 2º encuentro internacional: Literatura*

*y arte en el entresiglos XIX-XX. Celebrado en la Academia Española de Roma, 6-9 de julio de 2001.* Ed. Facundo Tomás. Valencia, Ediciones de Facundo Tomás, 2002, pp. 119-50.

---. “Los ‘soldados’ de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo XIX.” *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel.* Ed. Jean-Michel Desvois. Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3/PILAR, 2005, pp. 125-36.  
<https://digital.csic.es/handle/10261/175977>

---. *Mujer pública, vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria.* Suffolk (UK), Boydell & Brewer, 2008.

---. “Paradojas de la modernidad: imaginario científico y experimentación narrativa. De Galdós a Nocilla Project (2006-2009).” *Actas del X Congreso de Estudios Galdosianos.* Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria, 2013, pp. 1-21.  
<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/9324>

Fernández Sánchez-Alarcos, Raúl. *La novela modernista de Ángel Ganivet.* Granada, Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada, 1995.

Fortea, Carlos. “Introducción.” Felipe Trigo, *Jarrapellejos.* Ed. Carlos Fortea. Madrid, Castalia, 2004, pp. 9-39.

Foucault, Maurice. *Les mots et les choses.* Paris, Gallimard, 1966.

- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Fusillo, Massimo. "Tra epica e romanzo." *Il romanzo*. A cura di Franco Moretti. 5 voll. Torino, Einaudi, 2002, vol. 2, *Le forme*, pp. 5-35.
- Gallero, José Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Ardora, 1991.
- Gamechogoicochea Llopis, Ane. "La lectura española del *Quijote* en el siglo XVII: recepción de la obra y primeras ediciones ilustradas en España." *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional, Oviedo 27-30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos*. Ed. Emilio Martínez Mata. Madrid, Arcos/Libros, pp. 275-85.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/encuentros/e\\_2004/e\\_2004\\_23.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/encuentros/e_2004/e_2004_23.pdf)
- García Lara, Fernando. *El lugar de la novela erótica española*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1984.
- García Suárez, Pedro. "La imagen de la mujer lectora en Armando Palacio Valdés." *Analecta Malacitana Electrónica*, n. 35, 2013, pp. 3-22.  
[http://www.anmal.uma.es/numero35/Mujer\\_lectora\\_XIX.pdf](http://www.anmal.uma.es/numero35/Mujer_lectora_XIX.pdf)
- . *Lectura e identidad de género. La imagen de la mujer lectora en la novela realista y naturalista española*. Brno, Filozofická Fakulta/Masarikova Univerzita, 2016.
- Garrote Bernal, Gaspar. "Otro paso hacia una historia de la literatura sexual española en los siglos XIX y XX." *Analecta Malacitana Electrónica*, n. 34, 2013, pp. 237-64.

[http://www.anmal.uma.es/numero34/Un\\_infierno\\_espanol.pdf](http://www.anmal.uma.es/numero34/Un_infierno_espanol.pdf)

Gautier, Jean-Maurice. "Les lectures d'Emma." *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*. Ed. Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982, pp. 59-68.

Gilman, Stephen. "Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*. Tema y estructura de la novela." *Nueva revista de filología hispánica*, n. 3, 1949, pp. 353-62.  
<https://doi.org/10.24201/nrfh.v3i4.118>

---. "Los inquisidores literarios de Cervantes." *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en México, D. F., del 26 al 31 de agosto de 1968*. Ed. Carlos H. Magis. México, Colegio de México, 1970, pp. 3-25.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih\\_03\\_1\\_006.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_006.pdf)

Giménez Caballero, Ernesto. *Lengua y literatura de España*. 6 voll. Madrid, Imprenta de Ernesto Giménez, 1940-49.

Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma, Carocci, 2012.

Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972.

Gómez Moriana, Antonio. "Parámetros de lectura y parámetros de recepción en el *Quijote*." *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción*. Ed. Klaus-Dieter Ertler e Alejandro Rodríguez Díaz. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2007, pp. 17-36.

González Herrán, José Manuel. "Ana Ozores, La Re-

- genta: escritora y escritura.” *Lectora, Heroína, Autora. (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*. Ed. Luis F. Díaz Larios et al. Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU, 2005 pp. 159-71.
- Gorla, Paola Laura. “Tradurre la hispanidad.” *Tradurre saggistica. Traduttori, traduttologi ed esperti a confronto*. Ed. Clara Montella. Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 119-42.
- Gozzini, Giovanni. *Storia del giornalismo*. Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Grandes, Almudena. “Prólogo. Quince años después.” *Las edades de Lulú*. Barcelona, Tusquets, 2004, pp. 9-26.
- Guereña, Jean-Louis. *Un infierno español. Un ensayo de bibliografía de publicaciones eróticas españolas clandestinas (1812-1939)*. Madrid, Libris, 2011.
- Guillén, Mercedes. *Artistas españoles de la Escuela de Paris*. Madrid, Taurus, 1960.
- Gullón, Germán. *La novela del siglo XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam, Rodopi, 1990.
- . “La obra como texto vivo. *Doña Perfecta*, de la novela (1876) al drama (1896).” *Anales galdosianos*, anno 36, 2001, pp. 155-66.  
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/anales\\_galdosianos/obra/anales-galdosianos/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/anales_galdosianos/obra/anales-galdosianos/)
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban G. “*Le naturalisme en Espagne* en el contexto del naturalismo.” Albert Savine, *Le naturalisme en Espagne / El naturalismo en España*. Ed. Esteban G. Gutiérrez Díaz-Bernardo. Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 13-98.

- Hauf, Albert. "Introducció." Joanot Martorell (e Martí Joan de Galba). *Tirant lo Blanch*. 1490. Ed. Albert Hauf, Vicent Josep Escartí. 2 voll. València, Generalitat valenciana/Clàssics valencians, 1990, vol. 1, pp. IX-XXXIV.
- . "Nota introductòria." Joanot Martorell (e Martí Joan de Galba), *Tirant lo Blanch*. 1490. Ed. Albert Hauf. València, Tirant lo Blanch, 2008, pp. 9-56.
- Iglesia, Celedonio de la. [Ernesto Hernández Vidal] *La censura por dentro*. Madrid, C.I.A.P, 1930.
- Imbert, Gérard. "Mythologies nocturnes: la ville comme parcours." *Hispanística XX. Les mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, n. 3, 1986, pp. 307-18.
- Kim, Euisuk. "La dualidad del personaje masculino en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes." *Confluencias*, vol. 23, n. 2, 2008, pp. 93-102.
- Labrador Ben, Julia María. "Estudio introductorio. Artemio Precioso y 'La novela de hoy'." Julia María Labrador Ben *et al.*, "La Novela de hoy", "La Novela de noche" y "El folletín divertido". *Labor editorial de Artemio Precioso*. Madrid, CSIC, 2005, pp. 9-272.
- Laín Corona, Guillermo. "Revisión crítica de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes: para una nueva interpretación como Bildungsroman." *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 10, 2019, pp. 126-70.
- Laín Entralgo, Pedro. *La generación del Noventa y Ocho*. Madrid, Diana, 1945.
- Lawrence, Jeremy N. H. "Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistologra-

- fia en el primer Renacimiento español.” *Academia Literaria Renacentista*, n. 5-7, 1988, pp. 81-101.
- Le Goff, Jaques. *Il tempo continuo della storia*. Trad. David Scaffei. Bari, Laterza, 2014. Trad. di *Faut-il vraiment découper l’histoire en tranches?* Paris, Seuil, 2014.
- Lerner, Isaías. “Contribución al estudio de la recepción del *Quijote*.” *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre 1990*. Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 23-32.
- Liberatori, Filomena. “Felipe Trigo tra ’98 e modernismo.” *Les langues neo-latines*, n. 239, 1981, pp. 101-13.
- Lind, Juliet e Carmen Moreno Nuño. “La encrucijada de caminos de *Las edades de Lulú*: ¿feminismo, pornografía, novela rosa?” *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, vol. 15, n. 1, 2002, pp. 7-30.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- . *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849–1936*. Amsterdam, Rodopi, 1998.
- López Estrada, Francisco. “El *Tirante* castellano de 1511 y los libros de viajes.” *Actes del Symposium “Tirant lo Blanc”*. Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 441-70.
- López Martínez, Pedro. *La sonrisa vertical. Una aproximación crítica a la novela erótica española. 1977-2002*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

- López Morán, Beatriz. *El bandolersimo gallego en la primera mitad del siglo XIX*. Sada (La Coruña), Edicións do Castro, 1995.
- López Nieto, Juan C. “Estudio preliminar.” Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*. Ed. Juan C. López Nieto. Madrid, Akal, 2006. 4-137.
- López Ruiz, José María. *Los pecados de la carne. Crónica de las publicaciones eróticas españolas*. Madrid, Temas de hoy, 2001.
- Luperini, Romano. *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*. Bari, Laterza, 2007.
- Mainer, José-Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. 1975. Madrid, Cátedra, 1999.
- Malfatti, Sarah. “Los personajes cervantinos como lectores: breve historia social y cultural de la lectura como práctica.” *Meridian Critic*, vol. 27, n. 2, 2016, pp. 99-110.
- Manera, Danilo. *Letteratura e società in Felipe Trigo*. Roma, Bulzoni, 1994.
- Marañón, Gregorio. *Ensayos liberales*. 1946. Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Marchant Rivera, Alicia. *Literatura e historia de la cultura escrita. Prácticas bibliófilas y escriturarias en el “Quijote” de Cervantes*. Málaga, Universidad, 2003.
- Martín Pascual, Llúcia. “*Tirant lo Blanch*” “*Guillem de Varoich*” i el “*Llibre de l'orde de cavalleria*” de

- Llull. Una lectura dels capítols 1-39 del "Tirant".* Alicante. Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2003.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt4j9>
- Martínez Cuadrado, Miguel. *La burguesia conservadora (1874-1931). Historia de España Alfaguara.* Ed. Miguel Artola. 7 voll. Madrid, Alfaguara / Alianza, 1973, vol. 6.
- Martinón, Miguel. "Los límites de la literatura española moderna (1868-1936)." *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, n. 18, 2000, pp. 265-80.
- Mayoral, Marina. "Introducción biográfica y crítica." Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*. Ed. Marina Mayoral. Madrid, Castalia, 1986, pp. 7-113.
- Melison, Gabrielle. "La réception des oeuvres d'Alphonse Daudet dans la *Revista de España, La Escuela Moderna, Madrid Cómico, La Iberia, La Ilustración Española y Americana* et *El Imparcial*." *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Ed. Marta Giné e Solange Hibbs Lissorgues. Bern, Peter Lang, 2010, pp. 261-74.
- Mérida Jiménez, Rafael. *La aventura de "Tirant lo Blanch" y de "Tirante el Blanco" por tierras hispánicas.* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Molina Martínez, José Luis. *Anticlericalismo y literatura en el siglo XIX.* Murcia, Universidad de Murcia, 1998.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de postguerra.* Madrid, Uned, 2013.
- Montero Reguera, José. *El "Quijote" durante cuatro*

*siglos: lecturas y lectores*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

---. *Cervantismos de ayer y hoy: capítulos de historia cultural hispánica*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011.

Morange, Claude. *Paleobiografía (1779-1819) del “pobrecito holgazán” Sebastián de Miñano y Bedoya*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002.

Nadeau, Carolyn A. “Reading the Prologue: Cervantes’s Narrative Appropriation and Originality.” *Miguel de Cervantes’s “Don Quixote”: New edition*. Ed. Harold Bloom. New York, Infobase Publishing, 2010, pp. 3-25.

Navarro de San Pío, Juan. “*Tan práctico es pensar como cavar la tierra: filosofía, educación y paisaje en Giner de los Ríos*.” *Anales de literatura española*, n. 27, 2015, pp. 45-57.

<https://ale.ua.es/article/view/2015-n27-tan-practico-es-pensar-como-cavar-la-tierra-filosofia-educacion-y-paisaje-en-giner-de-los-rios>

Neuschäfer, Hans Jörg. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la cesura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Barcelona, Anthropos, 1994. Trad. di *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart, Metzler, 1991.

---. “Observaciones sobre la literatura española posterior a 1975 y precisiones sobre el presente volumen.” *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Ed. Dieter Ingenschay e Hans Jörg Neuschäfer. Barcelona, Lumen, 1977, pp. 7-17.

- Nichols, William J. e H. Rosi Song ed. *Toward a Cultural Archive of "La Movida": Back to the Future*. Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- Orlando, Francesco. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Ed. Stefano Brugnolo et al. Torino, Einaudi, 2017.
- Orringer, Nelson R. *Ángel Ganivet 1865-1898: la inteligencia escindida*. Madrid, Ediciones del Orto, 1998.
- Ortega Cantero, Nicolás. "La valoración patrimonial y simbólica del paisaje de Castilla (1875-1936)." *Eria*, n. 73-74, 2007, pp. 137-59.
- . "Francisco Jiner y el descubrimiento moderno del paisaje de España." *Anales de literatura española*, n. 27, 2015, pp. 23-44.  
<https://ale.ua.es/article/view/2015-n27-francisco-giner-y-el-descubrimiento-moderno-del-paisaje-de-espana>
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del "Quijote"*. 1914. Ed. Julián Marías. Madrid, Cátedra, 1990.
- . "Libros de andar y ver." *El Imparcial*, 31 marzo 1911, p. 3.  
<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=189234&d=creation&d=1911&d=03&d=31&d=1911&d=03&d=31&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=es>
- . "Tierras de Castilla. Notas de andar y ver." 1916. *Obras completas*. 10 voll. Madrid, Editorial Taurus, Santillana Ediciones Generales & Fundación José Ortega y Gasset, 2004, vol. 2, pp. 185-91.
- . "Prólogo." Ángel Ganivet, *Cartas finlandesas / Hombres del Norte*. Madrid Espasa-Calpe, 1940, pp. I-XV.

- Ortega Spottorno, José. *Los Ortega. Una saga intelectual en la España del siglo XX*. Madrid, Taurus, 2002.
- Palenque, Marta. “Prensa y creación literaria durante la restauración (1874-1902).” *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*. Director Víctor García de la Concha, coord. Leonardo Romero Tobar. 12 voll. Madrid, Espasa-Calpe, 1998, vol. 9, pp. 59-73.
- Palomo Vázquez, María del Pilar. “Las *Cartas finlandesas* en el contexto del artículo epistolar del siglo XIX.” *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de las “Cartas finlandesas”*. Ed. M<sup>a</sup> Carmen Díaz de Alda Heikkilä. Madrid, Castalia, 2000, pp. 205-19.
- Palomo Vázquez, María del Pilar *et al.*, ed. *Emilia Pardo Bazán periodista*. Madrid, Arco libros, 2015.
- Panyella, Vinyet. “El penúltimo verano de Ángel Ganivet: Ángel Ganivet y Santiago Rusiñol, el encuentro entre dos personalidades finiseculares.” *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional, Granada, 27-31 de octubre de 1998*. Ed. Antonio Gallego Morell e Antonio Sánchez Trigueros. Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 317-38.
- . *Paisatges i esceneris de Santiago Rusiñol. (Paris, Sitges, Granada)*. Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2000.
- Papuzzi, Alberto. *Professione giornalista. Tecniche e regole di un mestiere*. Roma, Donzelli, 2003.
- Pardo Bazán, Emilia. “La cuestión palpitante. XX y último”. *La Época*, 16 aprile 1883, p. 3.

[http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000434934  
&search=&lang=es](http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000434934&search=&lang=es)

- . “La vida contemporánea. Embajadas. Un libro argentino. Núñez de Arce.” *La ilustración artística*, anno 20, n. 1005, 1º aprile 1901, p. 218.

[http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001556116  
&page=2&search=pardo&lang=es](http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001556116&page=2&search=pardo&lang=es)

- . “La vida contemporánea. Pinceladas de literatura.” *La ilustración artística*, anno 21, n. 1053, 3 marzo 1902, p. 154.

[http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=1467324&d=creation&d=1902&d=03&d=03&d=1902&d=03&d=03  
&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=es](http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=1467324&d=creation&d=1902&d=03&d=03&d=1902&d=03&d=03&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=es)

- . *El padre Luis Coloma*. 1908. *Obras completas*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Harry L. Kirby jr. 3 voll. Madrid, Aguilar, 1957-1973, vol. 3, pp. 1436-64.

Pardo García, Pedro Javier. “*Don Quijote* y los eruditos. Sobre una polémica crítica.” *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. Primer convivio internacional de “Locos Amenos”*. Memorial Maurice Molho. Ed. Antonio Bernat Vistarini e José M.<sup>a</sup> Casasayas. Salamanca / Palma, Ediciones Universidad de Salamanca / Universitat de les Illes Balears, 2000, pp. 395-421.

Pavel, Thomas. *La pensée du roman*. Paris, Gallimard, 2003.

Penas, Ermitas. “Prólogo.” Emilia Pardo Bazán. *Los pazos de Ulloa*. Ed. Ermitas Penas. Barcelona, Crítica, 2000, pp. XXVII-LXVI.

Peña, Manuel. “El donoso y grande escrutinio o las caras de la censura.” *Hispania*, vol. 65, n. 221, 2005, pp. 939-56.

- Pérez Galdós, Benito. "Prólogo." Leopoldo Alas 'Clarín', *La Regenta*. Madrid, Librería de Fernando Fé. 1900 [1901].  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht2k4>
- Pérez-Pérez, Concepción. "Grieta en la pared, carcoma interior. Realidad frente a deseo en Emma Bovary y Ana Ozores. Perspectiva temática." *Çedille. Revista de estudios franceses*, n. 11, 2015, pp. 413-37.  
<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/54488/concepcion%20perez%20perez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pike, Kenneth L. "Etic and Emic Standpoints for the Description of Behavior." *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 1954. The Hague / Paris, Mouton, 1967, pp. 37-72.
- Pinto, Raffaele. *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*. Roma, Aracne, 2010.
- Piña, Cristina. "Mayra Montero y los *topoi* de la retórica erótica masculina revisitados por una mujer." *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 659, mayo 2005, pp. 7-15.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpv786>
- Redondo, Agustín. *En busca del "Quijote" desde otra orilla*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Rey Castelao, Ofelia. "Lectores y libros en tiempos del *Quijote*." *Pedralbes. Revista d'història moderna*, n. 25, 2005, pp. 103-32.  
<https://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/issue/view/9973>
- Riba i Civil, Alexandre. *Homogeneitat d'estil en el "Tirant lo Blanc"*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya.

<https://www.tdx.cat/handle/10803/6513>

Richmond, Carolyne. "En torno al vacío: la mujer, idea hecha carne de ficción en *La Regenta*." *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*. Ed. Yvan Lissorgues. Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 341-67.

Rico, Francisco. "Historia del texto." Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 voll. Barcelona, Instituto Cervantes - Crítica, 1998, vol. 1, pp. CXCII- CCXLII.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/rico.htm>

Ríos, Félix J. "La expresión erótica en la literatura hispánica." *Anuario de estudios filológicos*, n. 32, 2009, pp. 193-206.

Riquer, Martín de. "Echar a galeras y el pasaje más oscuro del *Quijote*." *Boletín de la Real Academia Española*, n. 27, 1943, pp. 82-86.

Rivalan Guégo, Christine. *Frisson, fictions. Romans et nouvelles en Espagne. 1894-1936*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.

Rodríguez de Arce, Ignacio. "Imitatio caricatural del espacio teatral en *Dulce y sabrosa* de Jacinto Octavio Picón." *Varia hispánica*, I. Ed. Dante Liano. Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 47-63.

Roma Casanovas, Francesc. *Història social de l'excursionisme català. Dels orígens a 1936*. Barcelona, Oikos-Tau, 1996.

Romero Tobar, Leonardo. "Prensa periodica y discurso

literario en la España del siglo XIX.” *La prensa española durante el siglo XIX. Jornadas de especialistas en prensa regional y local (1ª, 1985. Almería)*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1987, pp. 93-103.

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prensa-periodica-y-discurso-literario-en-la-espana-del-siglo-xix/html/c06fc720-f744-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prensa-periodica-y-discurso-literario-en-la-espana-del-siglo-xix/html/c06fc720-f744-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html)

Ros García, Juan. “Los caminos del ensayo: Ganimet y las *Cartas finlandesas*.” *Estudios literarios dedicados al prof. Mariano Baquero Goyanes*. Murcia, Universidad de Murcia, 1974, pp. 445-56.

Roubaud, Sylvia. “Chevalier contre chien: l'étrange duel du *Tirant lo Blanc*.” *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n. 6, 1970, pp. 131-60.

Rozas, Juan Manuel. “El Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término.” *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*. Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 411-28.

Ruiz Bautista, Eduardo. *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*. Gijón, Trea, 2005.

Ruiz Morcuende, Federico. “Sicalíptico y sicalípsis.” *Revista de filología española*, n. 6, 1919, p. 394.

Sanabria, Carolina. “De María a Lola y Lulú: descenso del cielo a los infiernos en la obra de transición de Bigas Luna.” *Kañina. Revista de Arte y Letras, Universidad de Costarica*, vol. 32, n. 2, 2008, pp. 33-48.

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4108/3935>

- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto. *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Madrid, Libris, 1996.
- Sánchez Rodrigo, Lourdes. “Atracció i rebuig del modernisme català a la cultura espanyola de final del segle XIX.” *Estudis de llengua i literatura catalanes XXIII. Miscel·lània Jordi Carbonell 2*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1991, pp. 87-101.
- Santana, Mario. “The Conflict of Narratives in Pérez Galdós’ *Doña Perfecta*.” *Modern Language Review*, vol. 113, n. 2, March 1998, pp. 283-304.
- Santiáñez Tió, Nil. “En el umbral de las vanguardias.” *Bulletin hispanique*, vol. 97, n. 2, 1995, pp. 583-604. [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_00074640\\_1995\\_num\\_97\\_2\\_4885](https://www.persee.fr/doc/hispa_00074640_1995_num_97_2_4885)
- . *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona, Crítica, 2002.
- Santonja, Gonzalo. *La insurrección literaria. La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*. 1993. Madrid, Sial ediciones, 2000.
- Seoane, María Cruz. *Cuatro siglos de periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales*. Madrid, Alianza, 2007.
- Serés, Guillermo. “El *Quijote* como justificación ética y estética de la lectura.” *Literatura: teoría, historia, crítica*, n. 7, 2005, pp. 69-86.
- Serrano, Carlos e Serge Salaün, ed. *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2006.

- Sieburth, Stephanie A. *Reading "La Regenta": Duplicitous Discourse and the Entropy of Structure*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1990.
- Simón Palmer, María del Carmen. "El impresor-editor León de Amarita." *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-Françoise Botrel*. Ed. Jean-Michel Desvois. Bordeaux, Université Michel de Montaigne / PILAR, 2005, pp. 43-60.
- Sini, Stefania. "Di bocca in bocca. Pettegolezzi, dicerie, calunnie nella rappresentazione letteraria." *Mantichora*, n. 1, dicembre 2011, pp. 701-19.  
<http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Indice.pdf>
- Siti, Walter. "Il romanzo sotto accusa." *Il romanzo*. A cura di Franco Moretti. 5 voll. Torino, Einaudi, 2001, vol. 1, *La cultura del romanzo*, pp. 129-92.
- Siviero, Donatella. "*Tirant lo Blanch*" e la tradizione medievale. *Echi testuali e modelli generici*. Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997.
- . *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*. Napoli, Tullio Pironti Editore, 2009.
- . "Le trame del non detto nel romanzo real-naturalista spagnolo". *Latenza, preterizioni, reticenze e silenzi del testo*. Atti del XLIII Convegno interuniversitario (Bressanone 9-12 luglio 2015). Ed. Alvaro Barbieri e Elisa Gregori. Padova, Esedra editrice, 2016, pp. 209-20.
- Sobejano, Gonzalo. *Clarín en su obra exemplar*. Madrid, Castalia, 1985.

- Sollors, Werner, ed. *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Others Essays*. New York, Delta, 1966.
- Spinazzola, Vittorio. *L'immaginazione divertente. Il giallo, il rosa, il porno, il fumetto*. Milano, Rizzoli, 1995.
- Stanzel, Franz Karl. *A Theory of Narrative*. 1979. Trad. Charlotte Goedsche. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Stoopen, María. *Los autores, el texto, los lectores en el "Quijote"*. México, Unam, 2002.
- Thérenty, Marie-Ève. "Le romanesque au quotidien (sur le journal français au XIX<sup>e</sup> siècle)." *Prensa hispánica y literatura francesa en el siglo XIX. Pequeñas y grandes ciudades*. Ed. Marta Giné e Yolanda Domínguez. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2004, pp. 21-31.
- Trigo, Felipe. *El amor en la vida y en los libros. Mi ética y mi estética*. Madrid, Librería de Pueyo, 1907.
- . *Las plagas sociales*. 1888-89. Ed. Manuel Pecellín Lancharro. Badajoz, Ayuntamiento de Villanueva de la Serena y Unión de bibliófilos extremeños, 2000.
- Trilling, Lionel. "Manners, Morals, and the Novel." *The Kenyons Review*, vol. 10, n. 1, 1948, pp. 11-27.
- Ubieto, Antonio et al. *Introducción a la historia de España*. Barcelona, Teide, 1963.
- Urbina, Nicasio. "Violencia y poder en la obra de Sergio Ramírez." *OtroLunes*, vol. 3, n. 9, agosto 2009.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh7j0>

- Urey, Diana. "Writing Ana in Clarin's *La Regenta*." *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*. Ed. Noël Valis. Ann Arbor, Department of Romance Languages, University of Michigan, 1990, pp. 29-45.
- Urrutía Cárdenas, Hernán. "La Edad de Plata de la literatura española (1868-1936)." *Cauce*, n. 22-23, 1999-2000, pp. 581-95.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23\\_33.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_33.pdf)
- Utrillo, Miguel. "Santiago Rusiñol pintor." *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. 2, n. 15, 1932, pp. 230-34.  
[https://ddd.uab.cat/pub/butmusartbcn/butmusartbcn\\_a1932m8v2n15.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/butmusartbcn/butmusartbcn_a1932m8v2n15.pdf)
- Valera, Juan. "Carlos Reyles – José María Manrique – El novelista Matheu – Estado de la poesía lírica – El periodismo – D. Francisco Javier Simonet." *El Correo de España*, 4 luglio 1897.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Madrid, Taurus, 1975.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "La novela española entre el postfranquismo y el postmodernismo." *La renouation du roman espagnol depuis 1975*. Ed. Yvan Lissorgue. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 20-25.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona, Destino, 1988.
- Villamandos Ferreira, Alberto. *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural del la 'gauche divine'*. Pamplona, Laetoli, 2011.

- Villanueva, Darío. "Lectura del capítulo XLVII." Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 voll. Barcelona: Instituto Cervantes - Crítica, 1998, vol. 1, pp. 102-105.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/partel/cap47/nota\\_cap\\_47.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/partel/cap47/nota_cap_47.htm)
- Villarías Zugazagoitia, José María. "Un pequeño proyecto editorial de principios de siglo: catálogo comentado de la Colección Galante." *Letras de Deusto*, vol. 27, n. 72, junio-septiembre 1997, pp. 73-102.
- Watkins, Alma Taylor. *El erotismo en las novelas de Felipe Trigo*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005. Trad. di *Eroticism in the Novels of Felipe Trigo*. New York, Bookman Associates, [1954].
- Winchell, James. "Reading (in) Madame Bovary." *Approaches to teaching Flaubert's "Madame Bovary"*. Ed. Laurence M. Porter e Eugene F. Gray. New York, MLA, 1995, pp. 98-105.
- Ynduráin, Domingo. "Las cartas en prosa." *Literatura en la época del Emperador*. Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 53-79.
- Zahareas, Anthony N. "Galdós' *Doña Perfecta*: Ficción, History and Ideology." *Anales Galdosianos*, anno 11, 1976, pp. 29-58.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--7/html/0255070e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_32.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--7/html/0255070e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_32.html)

## INDICE DEI NOMI

- Abad Nebot, Francisco, 17, 20, 187  
Abellán, Manuel L., 48n, 187  
Agostino, santo, 93  
Alas, Leopoldo 'Clarín', 14, 25, 86-103, 181, 185  
Alcalá Galán, Mercedes, 104n, 187  
Alchazidu, Athena, 50, 188  
Allegra, Giovanni, 158, 188  
Almodóvar, Pedro, 50  
Alonso, Dámaso, 72n, 79, 188  
Amarita, León de, 151n  
Andò, Valeria, 108n, 188  
Andreu, Alicia G., 130n, 188  
Archer, Robert, 97n, 188  
Artola, Miguel, 20  
Aub, Max, 41, 42, 188  
Aullón de Haro, Pedro, 149, 188  
Aury, Dominique, vedi Desclos, Anne  
Austin, Jane, 83  
Avalle-Arce, Juan Bautista, 117n, 188-89  
Ayala, M.<sup>a</sup> de los Ángeles, 131n, 155, 189  
Azorín, 10, 17, 18, 21, 185  
Bachtin, Michail, 145, 189  
Balzac, Honoré de, 84, 85  
Barahona de Soto, Luis, 67  
Barba, David, 37n, 189  
Bardem, Javier, 56  
Bell, T. E., 121n, 189  
Beniger, James R., 147, 189  
Berardinelli, Alfonso, 157, 183, 189  
Berlanga, Jorge, 49  
Bernard, Claude, 31  
Bernárdez Rodal, Asunción, 64, 189-90  
Bertoni, Clotilde, 109, 190  
Beser, Sergio, 88n, 190  
Bigas Luna, Juan José, 55-56  
Billat, Astrid A., 54n, 190  
Bjørnson, Bjørnstjerne Martinius, 182  
Blanco Aguinaga, Carlos, 161, 190  
Blas Vega, José, 36, 190  
Blasco Ibáñez, Vicente, 37n  
Bloom, Harold, 60, 190  
Bognolo, Anna, 62n, 190

- Boiardo, Matteo Maria, 66  
 Botrel, JeanFrançois, 181, 190  
 Bouvet, Honoré, 76n  
 Braudel, Fernand, 12, 22  
 Burgos, Carmen de 'Colombine', 46-47, 191
- Cadalso, José, 181 e n, 184, 185  
 Camerotto, Alberto, 108n, 191  
 Canavaggio, Jean, 73, 191  
 Cansinos Assens, Rafael, 12, 41 e n, 191  
 Canudas, Ramón, 167, 169  
 Cardona, Rodolfo, 111n, 116, 120 e n, 191  
 Carnerero, José María, 153 e n  
 Carrere, Emilio, 35n  
 Casacuberta Margarida, 168n, 191  
 Casas, Ramón, 162, 163, 165, 167, 168  
 Castañón, Jesús, 150n, 191  
 Catelli, Nora, 85n, 191  
 Caudet, Francisco, 42, 130, 192  
 Cazottes, Gisèle, 147, 148n, 192  
 Centeno, Manuel José, 152-53  
 Cercas, Javier, 59, 81, 192  
 Cervantes, Miguel de, 11, 12, 13, 24 e n, 25, 59-85, 103, 104 e n, 109, 186  
 Ceserani, Remo, 14, 116, 166, 192
- Charlon, Anne, 51n, 192  
 Chateaubriand, François-Auguste-René de, 85, 93  
 Cherner, Matilde, 45  
 Ciurans Peralta, Enric, 182, 192  
 Clarasó, Enric, 167  
 Clarín, vedi Alas, Leopoldo  
 Clarke, Anthony H., 144n, 193  
 Clémessy, Nelly, 130, 131n, 134n, 193  
 Close, Anthony, 67n, 193  
 Colahan, Clark, 135n, 193  
 Conte, Rafael, 28, 29, 33n, 193  
 Corbalán, Ana, 54n, 193  
 Corominas, Joan, 37, 194  
 Correa Ramón, Amelina, 83n, 194  
 Coste, Grégory, 34n, 194  
 Cottin, Marie-Sophie, 95n  
 Covacich, Mauro, 156, 194
- Dadson, Trevor J., 64, 194  
 Dante Alighieri, 109  
 Darío, Rubén, 158, 159, 194  
 Daudet, Alphonse, 169-71  
 De Mauro, Tullio, 48n  
 Desclos, Anne, 52-54  
 Díaz de Alda Heikkilä, M<sup>a</sup> Carmen, 174n, 182n, 194, 207  
 Dickens, Charles, 83  
 Díez de Revenga, Francisco Javier, 17, 194  
 Díez Fernández, Estrella, 58n, 195

- Díez Fernández, José Ignacio, 39n, 195
- Di Girolamo, Costanzo, 71n, 195
- Doležel, Lubomir, 113, 142, 195
- Domínguez Bordona, Jesús, 33, 195
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 83
- Dumas, Alexandre (figlio), 98
- Dumas, Alexandre (padre), 98
- El Greco (pseudonimo di Domínikos Theotokópoulos), 175
- Elías de Tejada y Spínola, Francisco, 174n, 195
- Ender, Evelyne, 85n, 196
- Engels, Friedrich, 158n, 196
- Eoff, Sherman H., 113n, 196
- Ercilla, Alonso de, 67
- Escobar Arronis, José, 155n, 196
- Ezama Gil, Ángeles, 94, 97, 196
- Fernández, Jerónimo, 66
- Fernández, Pura, 27n, 28 e n, 29 e n, 31, 32n, 36, 45, 196
- Fernández Flórez, Fernando, 35n
- Fernández Sánchez-Alarcos, Raúl, 174, 197
- Feuillet, Octave, 98
- Flaubert, Gustave, 14, 83-86, 103-105, 145, 185
- Fortea, Carlos, 42, 44n, 197
- Fortuny, Carlos, 37-38, 185; vedi anche Retana, Álvaro
- Foucault, Maurice, 104n, 197
- Franco, Francisco, 50
- Frassynous, Denis-Luc-Antoine, 85
- Fuentes, Carlos, 60n, 198
- Fusillo, Massimo, 63, 109, 190, 198
- Gago Palomo, Rafael, 182n
- Galba, Martí Joan de, 69n, 186, 201
- Gallero, José Luis, 49 e n, 198
- Gálvez de Montalvo, Luis, 67
- Gamechogoi-coechea Llopis, Ane, 61n, 198
- Ganivet, Ángel, 16, 157, 173-83, 185, 187
- Garborg, Arne, 182
- García, Gabriel, 153
- García Berlanga, Luis, 39n, 52n
- García Lara, Fernando, 40, 198
- García Suárez, Pedro, 83n, 94n, 198
- Garrote Bernal, Gaspar, 34, 198
- Gautier, Jean-Maurice, 85n, 199
- Gil Polo, Gaspar, 67
- Gilman Stephen, 67n, 113, 199
- Giménez Caballero, Ernesto, 18-19, 199

- Giner de los Ríos, Francisco, 22, 161
- Giovannetti, Paolo, 114n, 199
- Girard, René, 108, 199
- Goethe, Johann Wolfgang von, 83, 98
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 94
- Gómez Moriana, Antonio, 65 n, 66n, 199
- González Herran, José Manuel, 92n, 199-200
- Gorla, Paola Laura, 179, 200
- Gozzini, Giovanni, 148, 200
- Grandes, Almudena, 12, 17, 53-56, 58, 186, 200
- Guereña, Jean-Louis, 34, 36, 40, 200
- Guillén, Mercedes, 167n, 200
- Gullón, Germán 24 e n, 129n, 200
- Gumiel, Diego de, 70, 71
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban 26n, 200
- Hamsun, Kunt, 182
- Hauf, Albert, 71n, 72n, 188, 201
- Hernández Vidal, Ernesto, vedi Iglesia, Celedonio de la
- Horsley, T. J., 98
- Hoyos y Vinent, Antonio de, 35n
- Hugo, Victor, 98, 100n
- Hurtado, Luis de, 67
- Ibsen, Henrik, 182
- Iglesia, Celedonio de la, 36, 201
- Imbert, Gérard, 49n, 201
- Insúa, Alberto, 35n
- Jover, José María, 19-21
- Juan de la Cruz, santo, 93
- Kim, Euisuk, 54, 201
- Krag, Vilhelm, 182
- Labrador Ben, Julia María, 35n, 201
- Lain Corona, Guillermo, 53, 201
- Lain Entralgo, Pedro, 18 e n, 201
- Lanza, Silverio, 27
- Lapoujade, Robert, 52n
- Larra, Mariano José de, 155n
- Lawrence, Jeremy N. H., 155, 201-202
- Le Goff, Jaques, 22, 202
- Lerner, Isaías, 60n, 202
- Liberatori, Filomena, 44, 202
- Lie, Jonas, 182
- Lind, Juliet, 54n, 202
- Litvak, Lily, 41, 46, 202
- Llull, Ramon, 76, 77n
- Lofraso, Antonio, 69
- López, Nicolás María, 180
- López Bago, Eduardo 27-31, 42n, 44, 186
- López de Santa Catalina, Pedro, 64
- López de Sedano, Juan José, 93

- López Estrada, Francisco, 81, 202
- López Maldonado, Gabriel, 67
- López Martínez, Pedro, 51, 57n, 202
- López Morán, Beatriz, 136n, 203
- López Nieto, Juan C., 113n, 203
- López Ruiz, José María, 36, 203
- Lovelace [autore fittizio] 30, 186
- Luna, Rafael de, vedi Cherner, Matilde
- Luperini, Romano, 14, 203
- Luys, Jules B., 93
- Machado, Antonio e Manuel, 18
- Mainer, José Carlos 19n, 20-21, 203
- Malfatti, Sarah, 63, 203
- Manera, Danilo, 41, 203
- Marañón, Gregorio, 18 e n, 203
- Marchant Rivera, Alicia, 61n, 203
- Martín Pascual, Llúcia, 76, 203-204
- Martínez Cuadrado, Miguel, 20, 204
- Martinón, Miguel, 21, 204
- Martorell, Joanot, 13, 64, 69, 70-80, 186, 201
- Maudsely, Henry, 93
- Mayoral, Marina, 131n, 204
- Melison, Gabrielle, 170, 204
- Melville, Herman, 83
- Mérida Jiménez, Rafael, 70n, 204
- Mesonero Romanos, Ramón de, 154n
- Miñano y Bedoya, Sebastián, 150-52, 184, 186
- Molina Martínez, José Luis, 150, 204
- Montejo Gurruchaga, Lucía, 48n, 204
- Montemayor, Jorge de, 66
- Montero Reguera, José, 62n, 204-205
- Morange, Claude, 150n, 152n, 186, 205
- Moreno Nuño, Carmen, 54n, 202
- Moura, Beatriz de, 52
- Muñoz Sánchez, Juan, 27
- Nadeau, Carolyn A., 62n, 205
- Navarro de San Pío, Juan, 161, 205
- Neri, Francesca, 56
- Neuschäfer, Hans, Jörg, 48, 51n, 205
- Nichols, William J., 50n, 206
- Orlando, Francesco, 63, 104, 206
- Orringer, Nelson R., 177 e n, 206
- Ortega Cantero, Nicolás, 161, 206

- Ortega Spottorno, José, 165, 207
- Ortega y Gasset, José, 16, 60, 164-66, 183, 206
- Padilla, Pedro de, 66
- Palacio Valdés, Armando, 94-96, 186
- Palenque, Marta, 148, 207
- Palomo Vázquez, María del Pilar, 149n, 157n, 207
- Panyella, Vinyet, 172, 175, 207
- Papuzzi, Alberto, 157, 208
- Pardo Bazán, Emilia, 14, 15, 25, 26, 45, 94, 111, 112, 130-45, 157n, 159, 186, 207-208
- Pardo García, Pedro Javier 81-82 e n, 208
- Paulhan, Jean, 52
- Pavel, Thomas, 109, 208
- Pecellín Lancharro, Manuel, 42n, 214
- Penas, Ermitas, 131n, 134, 139, 186, 208
- Peña, Manuel, 66n, 208
- Pérez de Ayala, Ramón, 35n
- Pérez Ferrero, Miguel, 18
- Pérez Galdós, Benito, 14, 25, 83, 111 e n, 115-30, 145, 186, 209
- Pérez-Pérez, Concepción, 103 n, 209
- Pike, Kenneth, 114n, 209
- Pinto, Raffaele, 82n, 209
- Piña, Cristina, 51n, 209
- Primo de Rivera, José Antonio, 38
- Réage, Pauline, vedi Desclos Anne
- Redondo, Agustín, 62n, 209
- Reglá, Juan, 19
- Regnier, Claudine, vedi Retana, Álvaro
- Reinosa, Pedro de, 66
- Retana, Álvaro, 37-39, 186; vedi anche Fortuny, Carlos
- Rey Castelao, Ofelia, 61n, 209
- Riba i Civil, Alexandre, 69n, 209
- Richmond, Carolyne, 87n, 210
- Rico, Francisco, 60, 61n, 64n, 81, 210
- Ríos, Félix J., 39n, 210
- Riquer, Martín de, 68, 210
- Rivalan Guégo, Christine, 40, 210
- Rodríguez, Alfred, 135n, 193
- Rodríguez de Arce, Ignacio, 88n, 91, 210
- Rodríguez de Montalvo, García 66-67
- Roma Casanovas, Francesc, 162, 210
- Romero Tobar, Leonardo, 150, 155 e n, 207, 210-11
- Ros García, Juan, 181n, 211
- Roubaud, Sylvia, 211
- Rozas, Juan Manuel, 17, 211

- Rubio Cremades, Enrique, 147, 148n, 192
- Rufo, Juan, 67
- Ruiz Bautista, Eduardo, 47n, 211
- Ruiz Morcuende, Federico, 37n, 211
- Rusiñol y Prats, Santiago, 16, 157-74, 176 e n, 183, 186
- Saint-Pierre, Bernardine de, 85
- Salaün, Serge, 40, 212
- Sanabria, Carolina, 56n, 211
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto, 36, 211
- Sánchez Ortiz, Modesto, 159, 163, 169
- Sánchez Rodrigo, Lourdes, 175, 212
- Sánchez Seña, Enrique, 27
- Sand, George, 84, 85
- Santana, Mario, 112, 127, 212
- Santiáñez Tió, Nil, 22, 27, 33, 212
- Santonja, Gonzalo, 35, 212
- Sawa, Alejandro, 29 e n, 31
- Scott, Walter, 85
- Segura, José María de, 177
- Seoane, María Cruz, 148, 212
- Serés, Guillermo, 63, 212
- Serrano, Carlos, 40, 212
- Sieburth, Stephanie, 87n, 103 n, 213
- Siles, José de 27
- Simón Palmer, María del Carmen, 151n, 213
- Sini, Stefania, 123n, 213
- Siti, Walter, 102, 213
- Siviero, Donatella, 26, 28, 29, 70n, 71n, 74, 77n, 87n, 101-102, 134, 213
- Sobejano, Gonzalo, 103n, 213
- Sollors, Werner, 14, 214
- Song, Rosi H., 50n, 206
- Sontag, Susan, 39n, 214
- Spinazzola, Vittorio, 52, 214
- Stanzel, Franz Karl, 114n, 214
- Stendal (pseudonimo di Henri Beyle), 83
- Stoopen, María, 62n, 214
- Sue, Eugène, 84, 85
- Teresa de Jesús, santa, 93-94, 96
- Thérenty, Marie-Éve, 149n, 214
- Trigo, Felipe 12, 17, 33n, 40, 41-44, 58, 214
- Trilling, Lionel, 59, 214
- Turgenev, Ivan Sergeevič, 83
- Twain, Mark, 83
- Ubieto, Antonio, 19, 20, 214
- Unamuno, Miguel de, 16, 165 n, 175, 177-79, 183, 187
- Urbina, Nicasio, 107 e n, 108, 214
- Urey, Diana, 97n, 215
- Urrutía Cárdenas, Hernán 21, 215
- Utrillo, Miguel, 162, 167, 215

- Valera, Juan, 32-33, 174n, 215  
Vargas Llosa, Mario, 86n, 215  
Vázquez Montalbán, Manuel, 51n, 215  
Vega Armentero, Remigio, 27  
Vidal, Nuria, 50n, 215  
Villamandos Ferreira, Alberto, 51, 215  
Villanueva, Darío, 22n, 216  
Villarías Zugazagoitia, José María, 32, 216  
Virués, Cristóbal de, 65  
Watkins, Alma Taylor, 40, 216  
Winchell, James, 85n, 216  
Ynduráin, Domingo, 149, 216  
Zahareas, Anthony N., 112, 216  
Zahonero, José, 27, 31, 32, 187  
Zamacois, Eduardo, 34  
Zola, Émile, 11, 25, 29, 32, 33, 38





## LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*

12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*
14. Ilaria Padovano, *La fonte rimossa. Valckenaer, Foscolo e il commento alla Chioma di Berenice*
15. Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*
16. Stefania Sini, *Contrasti di forme. Boris Ejchenbaum teorico della letteratura*
17. Roberto Talamo, *Forme letterarie e teorie psicanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura*
18. Maddalena La Rosa, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*
19. Donatella Siviero, *Frontiere del romanzo. Narrativa e saggistica nella Spagna moderna*

Finito di stampare per conto di Ledizioni  
nel mese di marzo 2020

