

## NARRARE IL SÉ



## IDENTITÀ E AUTOBIOGRAFIA: EL MUNDO DI JUAN JOSÉ MILLÁS

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI  
*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

All'interno dell'opera *novelesca* di Juan José Millás è possibile incontrare dei temi che costituiscono delle costanti attraverso le quali si delinea l'universo narrativo dell'autore: il tema del Doppio, il tema della scrittura, il tema del corpo<sup>1</sup>. In realtà questi aspetti sono tutti compresi nel termine stesso di Doppio: la sua presenza nella scrittura millasiana è costante e finisce per contenere in sé molteplici connotazioni.

Un primo aspetto è costituito dal Doppio come figura antagonista del personaggio principale del romanzo.

Il Doppio-antagonista viene a coincidere con la figura paterna (*Cerberos son las sombras*<sup>2</sup>; *El jardín vacío*<sup>3</sup>; *El desorden de tu nombre*<sup>4</sup>; *No mires debajo de la cama*<sup>5</sup>) e materna (*La soledad era esto*<sup>6</sup>), con il proprio

<sup>1</sup> Il discorso sul Doppio si inserisce all'interno di una serie complessa di temi e ricorrenze che costituiscono le peculiarità dell'universo narrativo millasiano, argomento attorno al quale si struttura la mia monografia dedicata all'analisi dei romanzi dello scrittore valenzano, compresi dalla metà degli anni '70 – gli anni del suo esordio come scrittore – all'inizio del nuovo secolo. Cfr. Maria Alessandra Giovannini, *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di Juan José Millás*, Il Torcoliere ed., Napoli, 2012.

<sup>2</sup> Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, Editorial Gráfica Espejo, Madrid, 1975.

<sup>3</sup> Id., *El jardín vacío*, Lega, Madrid, 1981.

<sup>4</sup> Id., *El desorden de tu nombre*, Alfaguara, Madrid, 1987.

<sup>5</sup> Id., *No mires debajo de la cama*, Alfaguara, Madrid, 1999.

<sup>6</sup> Id., *La soledad era esto*, Destino, Barcelona, 1990.

gemello (*Volver a casa*<sup>7</sup>), con i compagni dell'adolescenza (*Visión del ahogado*<sup>8</sup>; *Papel mojado*<sup>9</sup>; *Tonto, muerto, bastardo e invisible*<sup>10</sup>), con quelli della giovinezza (*El desorden...*), con individui conosciuti nell'età adulta (*El desorden...*; *No mires...*) e infine con personaggi letterari o fantastici (*Tonto...*; *No mires...*). Lungo il percorso compiuto dal personaggio millasiano verso la piena acquisizione del sé, si assiste a una graduale variazione del tipo di antagonista con cui egli si confronta: dall'ambito familiare e generazionale si passa a figure avulse dal contesto del reale. Questo particolare è in stretta dipendenza dal fatto che nel corso della propria evoluzione interiore, il personaggio si libera dai condizionamenti del passato (famiglia, infanzia, residui ideologici della giovinezza, scelte sensate dell'età adulta) per tentare di mediare con la realtà presente; quando infine egli giunge a essere consapevole dell'impossibilità di affermarsi come individualità autonoma nel reale e che esso non è che una dimensione illusoria dell'esistenza, deciderà di proiettarsi in figure-Doppi altrettanto fittizie.

Un altro aspetto del Doppio è costituito dal rapporto reciproco fra interiorità e corporeità.

In *Cerberos son las sombras* l'ignoranza di sé da parte del protagonista si traduce a livello fisico nell'incapacità di considerarsi come entità corporea completa: la presenza reiterata nella narrazione di parti del corpo considerate isolatamente – occhi, spalle, labbra, sessi, gambe, piedi – ne costituisce la prova evidente. In seguito il personaggio di Julia di *Visión del ahogado* tenta di 'ritrovarsi' osservando allo specchio il suo corpo e rivisitandolo nella sua interezza. Nei romanzi successivi la modificazione dell'immagine corporea diviene il segno distintivo 1.) dell'assunzione da parte del protagonista della propria identità (*La soledad era esto*; *Volver a casa*), 2.) della sua rinuncia ad essa (*Letra muerta*; *El desorden de tu nombre*) o 3.) del suo occultamento (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*, *Dos mujeres en Pra-*

<sup>7</sup> Id., *Volver a casa*, Destino, Barcelona, 1990.

<sup>8</sup> Id., *Visión del ahogado*, Alfaguara, Madrid, 1977.

<sup>9</sup> Id., *Papel mojado*, Anaya «Tus Libros», Madrid, 1983.

<sup>10</sup> Id., *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Alfaguara, Madrid, 1995.

<sup>11</sup> Id., *Dos mujeres en Praga*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.

ga<sup>11</sup>). Infine la deformità del corpo (*No mires debajo de la cama, Dos mujeres en Praga*) diventa simbolo di estraneità dal mondo in cui si è costretti a vivere.

Il corpo senza vita, come *cadáver*, è in questo senso 1) il momento iniziale del percorso dell'io verso la propria consapevolezza (*No mires...*) o 2) la rinuncia cosciente del personaggio alla sua dimensione reale (sottrazione del proprio spirito).

La finale indipendentizzazione di parti del corpo rientra nel concetto di mostruosità (*No mires...*) con cui il reale giudica ciò che è diverso da sé, ma che rappresenta la ricostruzione di un'unità psicofisica in una dimensione in cui le regole del reale sono sovvertite.

Un ulteriore aspetto del Doppio nell'opera millasiana è costituito dalla molteplicità dei piani del reale: lo spazio.

La componente spaziale non si limita a disegnare fisicamente e storicamente l'ambito in cui i personaggi agiscono; essa infatti si presenta come una complessa rete di significazioni che cooperano a determinare il senso ultimo di ciascuna opera.

Nel concetto di 'spazio' millasiano<sup>12</sup> sono inclusi vari aspetti interdipendenti: il primo livello di significazione si riferisce alla dimensione fisica della realtà, è il luogo in cui persone e oggetti sono situati, sia nell'esperienza vitale e quotidiana che nel suo simulacro rappresentato dalla letteratura. Il livello successivo riguarda la concezione dello spazio dal punto di vista interiore, personale dell'individuo, lo 'spazio morale', scenario in cui avviene il confronto giornaliero fra *yo* e *otredad*, la realtà esterna. A queste prime connotazioni del termine 'spazio' dobbiamo aggiungerne altre: nello spazio fisico esistono delle 'porte materiali' attraverso le quali è possibile accedere in una dimensione simile ma contrapposta a quella del quotidiano, un *universo parallelo* speculare ma 'altro' dalla realtà fisica, anche se a volte il primo si confonde con quest'ultima. Si evidenzia dunque il discorso sulle *dos caras* del testo attraverso il confronto del reale con il suo Doppio, allo stesso modo in cui il protagonista millasiano tro-

<sup>12</sup> Cfr. Maria Alessandra Giovannini, *op. cit.*, nelle sezioni dedicate allo spazio e nelle pagine dedicate alla visione congiunta delle varie *novelas* del nostro, viste come un processo di maturazione di temi e prospettive narrative.

va se stesso confrontandosi con ciò che è differente da sé, con coloro che vivono intorno a lui, confronto simboleggiato ‘dall’incontro’ con la figura del Doppio-antagonista, specchio nel quale guardarsi e riconoscersi.

C’è un ultimo aspetto della componente spaziale che ‘contiene’ tutto ciò di cui abbiamo detto finora: infatti ai differenti ‘attributi’ del termine ‘spazio’ – rappresentazione spaziale, realtà parallela, spazio morale – si deve aggiungere *lo spazio narrativo*. La letteratura come Doppio dell’esperienza vitale, attività necessaria – come ‘ogni’ Doppio – per continuare a esistere, apparentemente identica alla vita stessa ma ciononostante per sua natura ‘altro’ da essa. La letteratura, dicevamo, determina il *lugar* autonomo e unico nel quale il personaggio millasiano può incontrare se stesso. Da qui l’ulteriore aspetto del Doppio che riguarda il rapporto vita/letteratura e include la componente metanarrativa presente nell’opera millasiana.

Man mano che il personaggio, riconoscendosi protagonista, diviene sempre più consapevole della mistificazione del reale, quando cioè, comprende che ciò che credeva realtà è solo una rappresentazione mimetica della vita, si ritrova chiuso nel proprio *status* di personaggio, di manichino manipolato dalla penna del suo autore senza alcuna possibilità di esistere come persona vera. È la scoperta della sua matrice modernistica, il suo essere erede della tradizione novecentesca, e specificamente della sua componente filosofico-esistenzialista iscritta tra *Niebla* di Unamuno e *L'étranger* di Camus. Il passaggio successivo è quello di sostituirsi al proprio artefice – lo scrittore – diventando autore di se stesso e della propria storia nella dimensione della scrittura, di una scrittura intercalata alla narrazione.

In questa ottica che mi sembra renda omogeneo e armonico il percorso evolutivo del discorso millasiano attraverso le varie tappe della sua scrittura, in quest’ottica, dicevo, come interpretare la scelta del nostro autore di scrivere un’autobiografia, pochi anni dopo l’inizio del nuovo secolo? Che posto assegnare al romanzo *El mundo*<sup>13</sup> all’interno dell’economia totale dell’opera millasiana? Se, come scri-

<sup>13</sup> Juan José Millás, *El mundo*, Planeta, Barcelona, 2007.

ve Luigi Contadini<sup>14</sup>, Millás sovverte o per lo meno mette in dubbio il principio aristotelico per prefigurare un reale che non può più essere stretto nelle maglie del principio di non contraddizione, e se già dagli esordi della sua opera narrativa lo scrittore aveva questionato sul problema dell'identità individuale proponendo la scrittura come unica possibilità di riappropriazione del sé, apportando la sostanziale variazione alle categorie dell'essere cartesiane con il suo ESCRIBO ERGO SUM, la *descarada* rivendicazione della coincidenza d'identità fra Juan José Millás scrittore e il 'yo' protagonista dell'autobiografia non rappresenta forse la chiusura di un cerchio? A me pare che *El mundo* costituisca la summa di quanto ho cercato concisamente di riassumere riguardo i temi portanti del suo discorso letterario, come se il gesto 'forte' di appropriazione dell'autorialità dell'opera da parte dell'io storico – ossia, Juan José Millás, scrittore di successo nella Spagna di inizio millennio –, sia l'ultima conseguenza del lungo processo formativo di riconoscimento di sé del yo. Tutta l'opera millasiana fino a *El mundo* sarebbe un interminabile *Bildungsroman* che si completa con l'assunzione delle proprie responsabilità dell'autore storico che ora rivendica, anch'egli, un posto nella realtà fittizia della scrittura.

Credo che anche questa scelta rientri nel gioco dell'infinito rimando di immagini allo specchio che sono la proiezione del reale a cui ci ha abituato Millás, contribuendo ad amplificare la *mise en abyme*, allargando i confini fra le differenti realtà che costituiscono il reale, apportando ambiguità perché produce un ennesimo *trompe l'oeil* da cui la razionalità esce ulteriormente sconfitta e confusa. E in questo gioco che Millás ci propone da quasi 40 anni, la scelta di utilizzare l'autobiografia rientra nella sua strategia.

<sup>14</sup> Cito a memoria dal contributo letto da Luigi Contadini, "Experiencias fantásticas de Juan José Millás", durante il I "Congreso Internacional sobre lo fantástico en narrativa, teatro, cine, televisión, cómic y videojuegos: Visiones de lo fantástico en la cultura española contemporánea", organizzato dalla Universitat Autònoma de Barcelona i giorni 19, 20 e 21 novembre 2012, i cui Atti sono in corso di stampa. Dello stesso autore, cfr. la monografia dedicata alla narrativa di Millás che approfondisce il rapporto fra scrittura e il discorso filosofico contemporaneo: Luigi Contadini, *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Panozzo ed., Rimini, 2002.

Philippe Lejeune definisce l'autobiografia:

[...] il racconto retrospettivo in prosa che un individuo reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità<sup>15</sup>.

E Gianfranco Folena aggiunge:

Dopotutto si può dichiarare autobiografico ogni prodotto che istituisce un rapporto tra narratore e testo percepito dal narratario (o destinatario del racconto) come veritiero<sup>16</sup>. In questo senso si parla di "patto autobiografico" e, all'interno della produzione del testo, di "vergine dello sdoppiamento"<sup>17</sup>.

Ma il genere autobiografico, almeno dal suo esordio nella letteratura castigliana, si è proposto come un patto mistificante fra autore e lettore, perché la sedicente veridicità del racconto riportato in prima persona del singolare, quel 'yo' che ribadisce la sua esistenza e la sua identità attraverso la scrittura, blandisce il destinatario dell'opera e lo assicura riguardo a un'impostura: dal *Lazarillo* in poi si evidenzia ulteriormente l'enorme divario fra vita e letteratura e della natura di simulacro della stessa, il luogo del fittizio.

Scrive Anna Maria Mariani:

Raccontare la propria vita, è un gesto intellettuale solo apparentemente ovvio; in realtà i suoi presupposti sono sempre problematici. Il più importante è questo: l'oggetto del racconto autobiografico, la vita passata, non esiste più: al suo posto esiste la facoltà mobile, plastica e ambigua della memoria. L'autobiografo pretende di custodire la verità di ciò che è accaduto e di sancire la differenza fra il racconto di pura

<sup>15</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, ed. it., *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 12.

<sup>16</sup> Gianfranco Folena (et alii), *L'autobiografia. Il vissuto e il narrato*, Liviana, Padova, 1986, p. 17.

<sup>17</sup> Cfr. riguardo al termine: Jean Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud* (1970), ed. italiana a cura di Giuseppe Guglielmi e Giorgetto Giorgi, Einaudi, Torino, 1975, p. 135 ss.

finzione, che si presenta al lettore come inventato, e il racconto autobiografico, che si presenta come ‘vero’, come radicato nell’esperienza vissuta. E tuttavia la memoria funziona solo perché attribuisce una forma definita a ciò che non ha forma, selezionando il passato e assicurando alla vita trascorsa un ordine che la vita, in sé, non possiede. Questo paradosso, implicito in ogni scrittura autobiografica, deflagra nel Novecento, il secolo aperto da Bergson e da Proust<sup>18</sup>.

La studiosa definisce il termine Auto-bio-grafia, scomponendolo nei suoi tre lemmi costitutivi:

una prima persona parla di sé (*autos*); racconta la propria vita (*bios*) usando il *medium* della scrittura (*graphia*). Questa è la più immediata definizione di autobiografia, ottenuta scomponendo la stringa del nome nei suoi elementi costitutivi. Le tre componenti corrispondono ai problemi posti dal genere e alle critiche che lo accompagnano: le insidie della prima persona, che non può conoscere se stessa; l’incompiutezza e l’inafferrabilità della vita, che è informe e acquista un senso compiuto solo dopo la sua fine; la menzogna legata alla scrittura, che falsifica l’esperienza traducendola in linguaggio<sup>19</sup>.

Quest’ultima definizione sembra sia appropriata per quanto riguarda l’uso del genere autobiografico da parte di Millás, in cui le insidie delle tre componenti del nome costituiscono un ulteriore spunto per l’autore a porsi gli interrogativi di sempre riguardo all’identità. Ne *El mundo*<sup>20</sup>, un *yo* maturo, quello che ricorda e riporta gli avvenimenti della propria vita, giudica e rivive le esperienze passate alla luce del presente, dando largo spazio alle proprie riflessioni, valutandole da vari punti di vista: emotivo, psicanalitico, metanarrativo. Perché il distacco empatico con cui si affida alla memoria per

<sup>18</sup> Anna Maria Mariani, *Sull’autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Carocci, Roma, 2011, p. 10.

<sup>19</sup> Anna Maria Mariani, “Una teoria dell’autobiografia”, in *Le parole e le cose. Letteratura e realtà*, 20-01-2012, rivista online. I brani sono tratti da Anna Maria Mariani, *Sull’autobiografia contemporanea...*, cit.

<sup>20</sup> Juan José Millás, *El mundo*, cit. Da ora in avanti le citazioni tratte dal romanzo conterranno direttamente i numeri di pagina da cui sono tratte.

raccontare di sé presuppone aver già risolto e riportato in luoghi ‘altri’ della propria opera narrativa quelle sensazioni e quelle esperienze. Il riferimento intertestuale è continuo. Mi limiterò in questa sede solo a citarne qualche esempio. Riguardo al suo rapporto con la figura materna:

No parecerme a mi madre. Comencé a comparar sus gestos y los míos, su entonación de voz y la mía, sus giros verbales y los míos... Me quedé espantado al comprobar que era, en efecto, una réplica suya. Hablaba como ella, movía los brazos como ella. Durante años (durante toda la vida en realidad), estuve desmontándome y volviéndome a montar de otro modo. Hacía esto mientras crecía, mientras mis piernas y mis brazos se alargaban y me convertía en un adolescente. No desmontaba, pues, una materia inerte, una naturaleza muerta, sino un proceso. Cuando desmontas un proceso, al volver a montarlo, las piezas han cambiado de tamaño.

Los resultados, creo, fueron sorprendentes. En la actualidad me parezco más a mi padre que a mi madre. [...]

Mi primera novela, *Cerberos son las sombras*, fue calificada por un crítico solvente como un extraño experimento “antiedípico”. Creo, en efecto, que me convertí en una especie de antiedipo. Habría matado con gusto a mi madre para quedarme a vivir con mi padre... (pp. 31-32).

Un altro esempio *tajante* è quello del protagonista bambino che trova una peseta scavando un buco nella sabbia:

Todos los días de mi vida recordé esta historia que implicaba la realización de un sueño. Me la contaba a mí mismo una y otra vez, como si no comprendiera su sentido. Muchos años después, tumbado en el diván de una dulce psicoanalista, una mujer llamada Marta Lázaro, la volví a contar, volví a contarme la historia de aquel sueño realizado y de súbito, para no ahogarme por la emoción, tuve que incorporarme: acababa de descubrir que mi madre, mamá, había escondido aquella moneda en la arena antes de sugerirme que hiciera el hoyo. En el instante de este segundo descubrimiento, mi madre llevaba más de un año muerta y ocupaba casi todas las horas de mi análisis. La anécdota está atribuida a un personaje de *La soledad era esto*, publicada en 1990. (p. 18).

Se da un lato il riferimento esplicito alla conversione dell'esperienza vissuta in materiale elaborato nella propria scrittura, tenderebbe a ribadire il carattere autentico del *relato* autobiografico, assicurando il destinatario della veridicità di quanto sta leggendo, dall'altro sembra fortemente stabilire uno stretto legame di intertestualità metanarrativa che alla fine rende il tutto una realtà autoreferenziale, quella della scrittura, apparentemente specchio della realtà fattuale, ma essenzialmente autosufficiente e autonoma. È forse la vittoria della realtà fittizia sul reale e l'ulteriore insufficienza dell'esperienza vitale a dare un senso al sé. E forse è questa una delle possibili interpretazioni che possiamo dare del romanzo *El mundo*, come il luogo in cui l'autore tira le somme di quanto detto finora, come se la ricostruzione della propria esperienza vitale sia possibile solo ora, dopo aver scritto e acquisito come parte di sé, tutti i romanzi precedenti.

Nulla di più esplicito si legge nelle ultime righe del romanzo che utilizzo a mò di conclusione:

Comprendí que yo, finalmente, no era más que un escenario en el que había ocurrido cuanto se relataba en *El mundo*. La idea resultó enormemente liberadora. Quizá no seamos los sujetos de la angustia, sino su escenario; ni de los sueños, sino su escenario; ni de la enfermedad, sino su escenario; ni del éxito o el fracaso, sino su escenario... Yo era el escenario en el que se había dado el apellido Millás como en otro se da el de López o García. ¿En qué momento comencé a ser Millás? ¿En qué instante empezamos a ser Hurtado, Gutiérrez o Medina? No, desde luego, en el momento de nacer. El nombre es una prótesis, un implante que se va confundiendo con el cuerpo, hasta convertirse en un hecho casi biológico a lo largo de un proceso extravagante y largo. Pero tal vez del mismo modo que un día nos levantamos y ya somos Millás o Menéndez u Ortega, otro día dejamos de serlo. Tampoco de golpe, poco a poco. Quizá desde el momento en el que me desprendí de las cenizas, que era un modo de poner el punto final a la novela, yo había empezado a dejar de ser Millás, incluso a ser Juanjo. [...]

No sé en qué momento comencé a ser Juan José Millás, pero sí tuve claro durante el viaje de vuelta (¿o el de vuelta había sido el de ida?) que aquel día había comenzado a dejar de serlo. Gracias a ese descubrimiento, el recorrido se me hizo corto.

Recuerdo que al llegar a casa estaba un poco triste, como cuando terminas un libro que quizá sea el último. (pp. 232-233).

Un'ennesima mescolata di carte in cui le poche certezze raggiunte lungo il corso della lettura riguardo i limiti divisorii fra reale e finzione, vengono disattese dall'io narrante che ritorna a confondersi e co-fondersi fra e nei differenti ruoli che strutturano la narrazione. E in questo caleidoscopico camaleontismo, il nome Millás si offre nelle sue possibili declinazioni – protesi corporea, spazio, soggetto, oggetto e personaggio – e il romanzo, il suo, si presenta come una realtà percorribile come fosse un'autostrada, metafora posmoderna del viaggio ingaggiato dall'io per giungere alla consapevolezza di sé, viaggio che definitivamente non conduce a nulla, una *road to nowhere* che diviene l'unico finale possibile del romanzo *El mundo* di Juan José Millás.