



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



William H. Hinrichs, *The invention of the sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Tamesis, Woodbridge, 2011

Stefania Trujillo
(Università degli Studi di Verona)

§

Il libro traccia il percorso dei romanzi che contribuirono alla nascita della «continuazione» letteraria nella Spagna Moderna. Sebbene, per Hinrichs, il primo *sequel* sia quello inaugurato da Fernando de Rojas con la *Celestina* del 1499 (seguita da quella del 1502), fu la continuazione di Nicolás Núñez alla *Cárcel de Amor* di Diego de San Pedro a segnare un evento straordinario: la «morte della fine» e «la nascita della continuazione», tanto da diventare per i lettori parte integrante e inseparabile dal testo di San Pedro.

Per alcuni critici il *sequel* è destinato al fallimento a priori in rapporto all'originale (a proposito della continuazione di Núñez, Hinrichs si rifà a Whinnom, mentre cita Lida de Malkiel per le continuazioni della *Celestina*), tuttavia è certo che ogni opera va vista nel contesto del proprio tempo e nei suoi propri termini. Inoltre, gli scrittori spesso non sono fedeli al loro stesso lavoro, né sono coerenti continuatori delle proprie opere, e anche l'imitazione, la deviazione, il rompere e legare con l'originale richiede una particolare abilità. E dunque Hinrichs suggerisce che Núñez abbia liberato San Pedro dal fardello di dover imitare se stesso, di doversi ripetere: Hinrichs sostiene infatti che San Pedro fosse un pessimo continuatore della propria opera, dati i suoi cambiamenti di stile e genere; oltretutto, San Pedro è vittima del suo successo, e nel tentativo di ripeterlo – e di ripetersi – teme il fallimento. Questo pessimismo dell'autore (e potenziale continuatore autografo), è condiviso anche da Mateo Alemán: nella continuazione la scrittura può unicamente peggiorare, e solo il continuatore allografico la può rinnovare con convinzione, impeto e ottimismo. Spesso è un lettore appassionato (come Feliciano de Silva, per esempio) a prendere in mano la penna e scrivere la narrazione che l'autore non è in grado di continuare o che per altre ragioni resterebbe incompleta; questo gesto crea quella che oggi chiamiamo *fan fiction*. Núñez scopre così il finale che San Pedro non poté trovare, che va oltre il suicidio degli amanti: Leriano e Laureola si incontrano in un sogno *post-mortem* e possono dirsi ciò che in vita avevano taciuto. I due amanti continuano il loro dialogo, così come la storia si protrae oltre la fine decisa dall'autore.

Anche l'unione delle due parti della *Celestina* ebbe successo editoriale: nel 1502 Rojas accrebbe il testo del 1499 con cinque nuovi *autos*, il cui risultato fu quella che oggi conosciamo come *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Rojas, a distanza di qualche

anno dalla prima stesura, divenne il continuatore allografico di se stesso, cosa non meno ardua di diventare il continuatore di qualcun altro. I futuri continuatori della *Tragicomedia*, Feliciano de Silva (1534), Gaspar Gómez de Toledo (1539) e Sancho de Muñón (1542) avrebbero scritto esclusivamente in dialogo con questo testo. Con Rojas nasce definitivamente la continuazione, della quale l'autore crea quasi una «teoria» all'interno del proprio lavoro, allegorizzando la «continuazione» stessa nella *Tragicomedia*: chi incarna meglio la figura del continuatore, o del restauratore, se non il personaggio di Celestina stessa, che ripara la verginità delle fanciulle e le riporta allo stato originario? È a tutti noto l'acrostico dei versi della «Carta» attraverso i quali Rojas rivendica l'autorità strutturale sull'opera; non solo: dichiara inoltre la sua ansia per la continuazione, e il desiderio di porre fine a un'opera che sembra non poter terminare. Il desiderio di una continuazione, in realtà, non è altro che il desiderio di una conclusione. Espandendo la *Comedia* iniziale ma portandola allo stesso finale infelice, tuttavia, Rojas rende chiaro al pubblico che la dilazione è solo temporanea: ogni testo, prima o poi, deve finire (e infine deve compiersi il destino di Callisto e Melibea), e Rojas cerca questa chiusura.

Dopo Rojas, il *sequel* diventa possibile, e nessun altro autore nel XVI secolo è più *sequelist* di Feliciano de Silva, continuatore dell'*Amadís de Gaula* di Montalvo e della *Celestina*. In questo senso, osserva Hinrichs, le opere di Silva non furono mai «originali» (la sua originalità va vista nelle invenzioni tematiche e formali), eppure ebbero più successo di qualsiasi altra opera della prima metà del XVI secolo. Feliciano de Silva fu un continuatore «di professione», ma fu innanzitutto un eccellente lettore. Silva ignorò i continuatori che lo precedettero, assumendo il controllo sull'eredità dell'*Amadís*. Si impegnò a restaurare l'«ortodossia» dell'originale (attuando un po' come Celestina), salvando il testo di Montalvo dalle continuazioni «eterodosse» di Ruy Páez de Ribera (1510), che all'epoca non aveva avuto successo, e di Juan Díaz (1526), che aveva messo in scena nientemeno che la morte dell'eroe principale, Amadís. Silva, che non scriveva dal 1514, pubblicò tre romanzi in poco tempo (1530, 1532, 1535), si scagliò contro i continuatori –che considerava mediocri–, e convinse i lettori che ciò che era stato scritto da altre mani era falso: Amadís non era morto, poteva parlare ancora attraverso la voce di Silva. Egli non difende un solo personaggio bensì un genere intero, la finzione cavalleresca, e la apre a qualcosa di nuovo. In modo complementare, Silva lavorò anche alla sua *Segunda comedia de Celestina* (1534): anche qui salva e recupera il personaggio di Celestina, rendendo falsa e solo inscenata la sua morte nella narrazione di Rojas. Silva amava tanto Celestina da non farla morire, come invece accade nella *Tercera Celestina* di Gaspar Gómez de Toledo, che è in realtà una storia interpolata tra le due parti della *Tragicomedia* di Rojas.

Quello di Silva, continuatore «paratattico», come lo definisce Hinrichs, non è un lavoro che ripete ma che espande i mondi della finzione già creati: egli consolidò il genere celestinesco e ridefinì quello cavalleresco. Anni più tardi, Montemayor avrebbe resuscitato il lavoro di Silva come continuatore, diventando un continuatore egli stesso con la *Diana* (1559), e rendendo retrospettivamente Silva il precursore del romanzo pastorale spagnolo moderno. Silva aveva abbozzato il genere pastorale (paradossalmente, lo fece all'interno dei romanzi cavallereschi) e Montemayor

l'avrebbe poi perfezionato. A sua volta, la *Diana* ebbe delle continuazioni, quelle di Alonso Pérez (la *Segunda parte de la Diana*) e di Gaspar Gil Polo (la *Diana enamorada*): il *sequel* ebbe così la sua parte di storia anche nella seconda metà del XVI secolo. Venti anni più tardi, Cervantes avrebbe iniziato la sua carriera proprio nel genere pastorale con la *Galatea*.

Rojas aveva inventato il *sequel*, mentre Silva si pone come esempio di autore di continuazioni, esempio che si sarebbe rivelato molto istruttivo per l'anonimo continuatore del *Lazarillo de Tormes* (1554) e per la *Diana* (1564) di Montemayor, e soprattutto indispensabile, dice Hinrichs, nei casi di Mateo Alemán e Cervantes.

Il primo romanzo picaresco fu il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, ma il secondo non fu la parte II di Alemán stesso, bensì, spiega Hinrichs, la continuazione del *Lazarillo de Tormes*, che fu inoltre la prima continuazione picaresca. Come accadde per le opere già menzionate, il testo de *La vida de Lazarillo de Tormes y de su fortuna y adversidades* (1554) fu pubblicato insieme alla *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* nel 1555 e le due parti da allora sarebbero apparse sempre in un unico volume. L'Inquisizione non vedeva di buon occhio il *Lazarillo* proprio perché si trattava di una continuazione allografica e il pubblico rimase molto deluso quando la seconda parte, censurata, non poté più essere pubblicata insieme alla prima. Il censore Juan López de Velasco chiamò la continuazione «impertinente», termine curiosamente utilizzato anche da Menéndez y Pelayo, che accusò l'autore della continuazione di non aver compreso per nulla la prima parte, per via della diversità delle due narrazioni (ricordiamo che nel secondo *Lazarillo* Lázaro si trasforma in un pesce, e poi ridiventa se stesso). Contrariamente, Bataillon sosteneva che le continuazioni della Celestina potessero aiutare la comprensione del testo originale. Le continuazioni, dunque, devono essere lette insieme, per via della loro natura intertestuale.

Circa un secolo dopo la pubblicazione di Rojas, Mateo Alemán consacrò un nuovo genere delle lettere spagnole con la prima parte del *Guzmán de Alfarache* (1599): il romanzo picaresco. Rojas aveva inventato il *sequel*, e Alemán, dice Hinrichs, lo «re-inventò» nel 1604. Le parti I e II del *Lazarillo* avevano codificato un nuovo genere, ma fu la prima parte di Alemán (conosciuta come *El Pícaro*) a dargli un nome. Dopo la pubblicazione della parte I, Alemán esitava a scriverne la continuazione. Fu un altro scrittore, Juan Martí, a giocare su questa indecisione, con la sua continuazione del *Guzmán* del 1602. Tuttavia, Alemán (come avrebbe fatto di lì a pochi anni un già vecchio Cervantes) decise di riappropriarsi della sua opera dopo la diffusione della continuazione non autorizzata. In una frase della *Declaración* nella parte I del *Guzmán* Alemán affermava di aver scritto una parte II di fatto inesistente; diceva, insomma, di essere già il continuatore di se stesso. La seconda parte di Martí, pubblicata con il nome di Mateo Luján, fu del tutto una sorpresa, giacché la promessa di una seconda parte già scritta sarebbe dovuta bastare a frenare gli impulsi di qualunque continuatore. Alemán temeva i continuatori, che arrivò a definire «basiliscos», creature che seminano veleno. Il gesto di Alemán è quindi difensivo, essendo egli in fondo un continuatore riluttante, poiché vi è rivalità anche nella continuazione di se stessi. Non vi sarà più alcuna continuazione rivale dopo la sua, che è anche, osserva Hinrichs, la prima risposta di un autore originario ad una continuazione non

autorizzata. Nel romanzo Alemán allegorizza la figura del continuatore nel personaggio di Sayavedra (Martí) che nella parte II arriverà ad una confessione (l'atto espiatorio del continuatore di fronte all'autore) e si toglierà la vita. Così come Martí ha rubato l'argomento ad Alemán, Sayavedra ruba a Guzmán i suoi risparmi: tuttavia riparerà questo torto, contribuendo perfino a rendere Guzmán più ricco di prima. In questo senso, secondo Hinrichs, Alemán allegorizza un profitto e un'idea di collaborazione con il continuatore, piuttosto che una vendetta. Alemán si sentiva infatti più indignato per la circolazione di copie-pirata del suo lavoro che per la pubblicazione della continuazione di un rivale. Forse, come sostiene Hinrichs, la continuazione di Alemán non sarebbe stata possibile senza la continuazione apocrifia di Martí, il quale, proprio come fece Avellaneda per Cervantes, fornì all'autore un impulso più che valido per tornare alla scrittura. Infatti, nel finale della sua continuazione Martí osa promettere addirittura la stesura di una parte III: per Alemán non vi erano più scuse. E, come la continuazione di Avellaneda, quella apocrifia di Martí in qualche modo rappresenta l'anello di congiunzione tra le due parti dell'opera originale (con vita e successo, al contrario di questa, assolutamente effimeri). I testi di Martí e Avellaneda legano e al contempo dividono le due parti del *Guzmán* e del *Don Quijote*.

Nell'ultimo capitolo del libro, Hinrichs arriva finalmente a Cervantes e mette in luce il ruolo centrale della nozione di *sequel* nel *Don Quijote*, nonché il ruolo del *Don Quijote* nella storia del *sequel* letterario. Don Chisciotte è il lettore avido che vorrebbe diventare scrittore a sua volta per espandere le avventure tanto amate, e che in realtà fa molto di più: Don Chisciotte non vuole soltanto farle rivivere in un libro, ma dare conclusione definitiva a tutte le narrazioni cavalleresche in un romanzo trasportato nella vita reale. Cervantes scrisse il *Don Quijote* vent'anni dopo l'insuccesso della *Galatea*; nello scrutinio dei libri da parte del prete e del barbiere si allude al suo ultimo lavoro e all'intenzione, dichiarata dall'autore stesso, di scrivere una continuazione; idealmente, propone Hinrichs, il *Don Quijote* rappresenta la «continuazione» di quell'opera pastorale e il mantenimento della promessa rimasta incompiuta. Hinrichs osserva come l'idea di continuazione imbeva ogni pagina del *Don Quijote*: la struttura stessa del romanzo, con la sua divisione in «parti», rende visibili le fasi del lavoro creativo di Cervantes, e del suo sforzo di continuare se stesso e ciò che aveva scritto in precedenza. Nella parte III (da intendersi interna alla prima) la narrazione si arricchisce progressivamente in un vero e proprio *tour de force*. Cervantes scrive inventando e continuando se stesso, espandendo il proprio testo finché l'esplorazione di quest'arte della continuazione diventa la ricerca per il suo complemento: «the invention of the art of ending» (197). Si arriva a un punto-chiave nel libro di Hinrichs, a mio parere, nel momento in cui, insieme allo studioso, constatiamo che tutta la finzione in prosa spagnola fino a Cervantes è stata *unfinishable*, «incapace di essere portata a conclusione»; questi tipi di finzioni (si pensi alla narrazione paratattica pastorale e alla prosa cavalleresca) sono sempre state tradizionalmente *inacabables*. Non hanno mai avuto una fine. Per riuscire a chiudere la sua narrazione, Cervantes ha a disposizione i modelli della commedia e la tragedia, ma non quelli della finzione in prosa. Deve trovare il modo di mettere un punto finale. Ma come trovare un finale per un genere che tradizionalmente è sempre stato *open-ended*? La

prima parte del *Don Quijote* dava una conclusione solo apparente, il romanzo non era ancora finito. Cervantes non aveva intenzione di scrivere una seconda parte, e per quasi un decennio non accadde nulla. Poi, nel 1614, si pubblicò *El segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a nome di un certo Alonso Fernández de Avellaneda; il continuatore accoglieva l'incauto invito di Cervantes stesso che, alla fine della parte I, invitava un'altra «pluma» a terminare le avventure del suo cavaliere. Quella di Avellaneda vuole essere la coda del romanzo «inacabado» di Cervantes. Se prima di Avellaneda Cervantes non pensava a una parte II, la continuazione fornì all'autore il materiale per la sua seconda fatica. Un anno più tardi, Cervantes pubblicò la parte II del *Don Quijote*, seguendo a sua volta l'invito di Avellaneda, affinché una miglior penna celebrasse le imprese del cavaliere in una terza parte ancora da scrivere. A questo punto, la preoccupazione di Cervantes è quella di chiudere definitivamente la narrazione a qualsiasi futura espansione.

Rojas aveva creato il modello di *sequel*, ma non quello di finale. Rojas aveva voluto assolutamente un finale per la sua *Celestina*; Silva aveva voluto proteggere l'ortodossia dei suoi personaggi preferiti, Amadís e Celestina; Alemán era preoccupato per il profitto illecito delle copie-pirata del suo *Guzmán*; Cervantes vuole il controllo sulla sua proprietà; in questo modo, delinea una nuova nozione di *copyright*, del diritto d'autore e della proprietà intellettuale. Tanto che, diventato egli stesso personaggio nella parte II, ha ormai compreso che vi è una connessione tra la propria morte, la morte del suo personaggio e la continuità delle parti; don Chisciotte deve morire, e così il suo cronista. Il finale del *Don Quijote*, conclude Hinrichs, si basa su un'argomentazione di carattere legale: in punto di morte, don Chisciotte redige un testamento che testimonia la sua fine irreversibile. Il romanzo di Cervantes si chiude, il romanzo moderno è appena nato.

Osservando il panorama della narrativa del primo Secolo d'Oro è evidente che le opere create dai *sequels* sono fondamentali nella storia letteraria della Spagna moderna; allo stesso tempo, dallo studio di Hinrichs emerge che la scrittura dei *sequels* ha contribuito, e non incidentalmente, alla nascita dei generi e delle tradizioni letterarie.

