

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

“DE GENTE BIEN NACIDA...”
Studi di ispanistica per i 90 anni di
Giovanni Battista De Cesare

a cura di
AUGUSTO GUARINO



“DE GENTE BIEN NACIDA...”
Studi di ispanistica per i 90 anni di Giovanni Battista De Cesare

ISBN 978-88-6719-350-9


Napoli
2025


UniorPress

NUMANCIA

15

Immagine di copertina:
Azulejos - Don Quijote y Sancho Panza

UniorPress

Via Nuova Marina 59 - 80133, Napoli
uniorpress@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0
International License

Il volume è stato sottoposto a doppia revisione anonima tra pari

ISBN 978-88-6719-350-9

NUMANCIA

COLLANA DI TESTI E STUDI
DELLE CATTEDRE DI LINGUA E DI LETTERATURA SPAGNOLA
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Diretta da

Augusto Guarino, Francesca De Cesare, Andrea Pezzè

Comitato editoriale

Valeria Cavazzino, Francesca De Cesare, Donatella Gagliardi, Maria
Alessandra Giovannini, Augusto Guarino, Roberto Mondola, Giuseppina
Notaro, Marco Ottaiano, Andrea Pezzè, Germana Volpe

Comitato scientifico

José Abad Baena - Universidad de Granada, María del Rosario Aguilar
Perdomo - Universidad Nacional de Colombia, Andrea Baldissera -
Università del Piemonte Orientale, Paloma Bravo - Paris III Sorbonne
Nouvelle, Ester Brenes Peña - Universidad de Córdoba, Antonio Candelero,
Universidad Católica San Antonio de Murcia, Luca Cerullo - Università degli
Studi di Bari Aldo Moro, Victoria Cirlot Valenzuela - Universitat Pompeu
Fabra (Barcelona), Luigi Contadini - Università di Bologna, Raquel Crespo
Vila - Universidad de Salamanca, Elvira Falivene - Università della Campania
"Luigi Vanvitelli", Daniel Gamper - Universidad Autónoma de Barcelona,
Barbara Greco - Università degli Studi di Torino, María Mercedes González de
Sande - Universidad de Oviedo, Leman Gürlek - Università di Istanbul,
Matteo Lefèvre - Università di Roma "Tor Vergata", Adriana López-
Labourdette - Universität Zürich, Francisco Martín Cabrero - Università degli
Studi di Torino, Raquel Macciuci - Universidad Nacional de La Plata, Rocío
Rodríguez Ferrer - Pontificia Universidad Católica de Chile, Yasmina Romero
Morales - Universitat de Lleida, Diego Santos Sánchez - Universidad
Complutense de Madrid, Magda Sepúlveda Eriz - Pontificia Universidad
Católica de Chile, Guillermo Serés - Universidad Autónoma de Barcelona,
Marcella Solinas - Università "Gabriele D'Annunzio" Chieti-Pescara, Renata
Londero - Università di Udine

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

“DE GENTE BIEN NACIDA...”
Studi di ispanistica per i 90 anni di
Giovanni Battista De Cesare

a cura di
AUGUSTO GUARINO



UniorPress
Napoli 2025

INDICE

Introduzione	
AUGUSTO GUARINO	
<i>Il virile matriarcato di un Maestro</i>	9
DANIELA AGRILLO	
<i>Chao: la experimentación vanguardista de Ramón de la Serna y Espina</i>	15
IVANA CALCEGLIA	
Il testo ambivalente nel sistema letterario per l'infanzia di area iberica. Il caso di <i>Rompecabezas (Cuento)</i> di Benito Pérez Galdós ..	35
VALERIA CAVAZZINO	
La maternidad como renuncia: identidad, discurso y conflicto social en el reportaje testimonial	61
LUCA CERULLO	
La madre ausente en la narrativa de Carmen Laforet	75
SIMONA FORINO	
Aguafuerte Tanguera.....	93
DONATELLA GAGLIARDI	
Escrituras desde la prisión: <i>El sueño de la Muerte</i> de Quevedo.....	101
MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI	
Intentando zurcir el propio pasado traumático: variaciones sobre la autobiográfica de testimonio en la novela <i>Herida fecunda</i> de Sandra Lorenzano	119
AUGUSTO GUARINO	
Traduzione e teatralità. Alcune considerazioni e qualche esempio ..	133

SALVATORE LUONGO	
Ancora sull'episodio di Rachel e Vidas nel <i>Cantar de mio Cid</i> e nella sua prosificazione nella <i>Estoria de España</i>	153
ROSARIA MINERVINI	
Elementos estructurales y lingüísticos en <i>La Cándida Eréndira</i> de García Márquez.....	185
ROBERTO MONDOLA	
Notas sobre traducciones de los <i>Canti</i> de Leopardi en las letras hispánicas del Ochocientos	205
ROSALINA NIGRO	
La poesia di Giovanni Battista De Cesare: tra ispirazioni dell'anima e ricordi del cuore.....	233
GIUSEPPINA NOTARO	
Tra <i>duende</i> e amicizia: sogno, identità e <i>sinrazón</i> nel teatro di Ignacio Sánchez Mejías	241
MARCO OTTAIANO	
<i>Todo el Amor</i> . Il Neruda di Neruda.....	255
ANDREA PEZZÈ	
<i>Oceani classis</i> : Giovanni Battista De Cesare e le ricerche sulle cronache della conquista	267
MARCELLA SOLINAS	
La poesia delle Antille nell'antologia <i>Canti negri. Le grandi voci di protesta</i>	281
GERMANA VOLPE	
El diálogo con el pasado en <i>El Hechizado</i> de Francisco Ayala. Una posible fuente inspiradora.....	295

IL TESTO AMBIVALENTE NEL SISTEMA LETTERARIO PER
L'INFANZIA DI AREA IBERICA.
IL CASO DI ROMPECABEZAS (CUENTO)
DI BENITO PÉREZ GALDÓS

IVANA CALCEGLIA

1. Il testo ambivalente nel sistema letterario per l'infanzia

Un aspetto spesso evidenziato dalla Critica nello studio della letteratura per l'infanzia è la presenza, al suo interno, di *forme* e strutture ascrivibili a più sistemi letterari e, dunque, di testi caratterizzati da un certo grado di mobilità, con conseguenti riposizionamenti all'interno del polisistema. Tale caratteristica viene spesso ricondotta alla traiettoria evolutiva tracciata dal sistema letterario in esame e, in concreto, alla sua filiazione diretta dalla tradizione folclorico-popolare. In particolare, nel caso del racconto letterario per l'infanzia – vero e proprio iper-genere del sistema –, la genesi viene frequentemente collegata alle «forme semplici»¹ e, dunque, ad una scrittura definibile bifronte², ossia segnata dalla compresenza di elementi «naturalisti» e «artistici», a seconda del grado di aderenza della narrazione alla realtà di riferimento³.

Come conseguenza di tale natura composita, sono molti gli studiosi⁴ che ritengono che un testo per bambini si caratterizzi per una

¹ Si rimanda qui allo studio realizzato da André Jolles sulla *forma* racconto nel 1930, intitolato *Einfache Formen*. In questa sede, il saggio è stato consultato nella traduzione spagnola del 1972 realizzata da Rosemarie Kempf Titze per la Editorial Universitaria.

² M. Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005, p. XI.

³ A. Jolles, *Las formas simples...*, cit., p. 209.

⁴ Per un approfondimento, si consiglia la lettura dei seguenti studi: T. Colomer, *Una nueva Crítica para el nuevo siglo*, in «CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil», 2002, año 15, n. 145, pp. 7-17; T. Colomer, *El desenlace de los cuentos como ejemplo de las*

tendenza alla «stratificazione» del discorso narrativo e, dunque, per una spiccata capacità di produrre più significazioni, alimentando un certo grado di *ambiguità* interpretativa. Zohar Shavit, in particolare, ci parla di una tendenza alla *sofisticazione* soprattutto nella fase ideativa del testo, e di un uso frequente e contestuale di una struttura e di un codice doppi⁵. Anche Perry Nodelman ne evidenzia la natura eterogenea, estendendo tale tratto alla sfera tematica e argomentativa dei testi che vi appartengono⁶.

In Spagna, Teresa Colomer condivide la visione appena descritta e, focalizzando l'attenzione sulla produzione di area iberica, ne analizza le risonanze a livello strutturale ed espressivo. Per la studiosa catalana, la posizione intersistemica spesso occupata da un testo letterario per l'infanzia e, dunque, la sua capacità «migratoria» da un sistema letterario all'altro, è legata, sostanzialmente, alla presenza di più tipologie di sequenze testuali, e di una struttura sintattica gradatamente complessa, in grado di riflettere la varietà argomentativa che normalmente caratterizza il discorso narrativo per l'infanzia. Tale

funciones de la literatura infantil y juvenil, in «Revista de Educación», Número extraordinario, 2005, pp. 203-216; T. Colomer, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis, 2007; T. Duran, *Leer antes de leer*, Salamanca, Anaya, 2002; D. González López-Casero, *Edición infantil: la selección como condición importante para formar lectores*, in P. Cerrillo Torremocha e C. Cañamares Torrijos (a cura di), *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007; G. Lluch, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003; G. Lluch, *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Buenos Aires, Normas, 2004; Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1986; Z. Shavit, *La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños*, in M. Iglesias Santos (a cura di), *Teoría de los Polisistemas. Estudio introductorio, compilación y bibliografía de Montserrat Iglesias Santos*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 147-181; Z. Shavit, *Un texto ambivalente. Lewis Carroll, Alice nel Paese delle Meraviglie, 1865*, in F. Moretti et al. (a cura di), *Il romanzo. Volume quinto. Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 239-253 [Traduzione dall'inglese di Valentina Vasini]; P. Nodelman, *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.

⁵ Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature...*, cit., p. 67.

⁶ P. Nodelman, *The Hidden Adult...*, cit., pp. 207-208.

complessità e ricchezza, a livello espressivo, si riflette nella presenza di costruzioni temporali e, dunque, verbali spesso frammentate, segnate da continui salti spazio-temporali e, di conseguenza, dall'uso frequente di analessi e prolessi, oltre che di costruzioni ellittiche, dialogiche e polifoniche⁷. Ciò, se da un lato stimola la necessità del giovane lettore di testi sempre più complessi, dall'altro dimostra la connessione esistente tra il livello espressivo e quello comunicativo in un testo per l'infanzia: più, infatti, appare articolata la funzione comunicativa del messaggio veicolato, maggiore sarà il livello di complessità dei costrutti linguistici impiegati. Emblematico è, ad esempio, l'aumento delle costruzioni ellittiche in testi ideati per la seconda infanzia e la prima adolescenza: la mancanza, infatti, di un segmento di testo, per quanto minimo e semplice, determina la necessità di recuperare le informazioni mancanti da un contesto ben preciso, spingendo il giovane lettore a rivedere quanto è stato già letto, e ad immaginare quanto ancora manca da scoprire nella narrazione. Ciò non fa che evidenziare quanto la letteratura per l'infanzia sia, per il suo ricettore ideale, uno spazio di scoperta e di crescita, anche e soprattutto a livello linguistico-comunicativo. Allo stesso tempo, dimostra come sia da ritenere ormai superata la visione sostenuta da una parte (seppure ristretta) della Critica secondo la quale l'ambivalenza del testo letterario per l'infanzia sia dovuta semplicemente alla presenza di tematiche dicotomiche e, dunque, ad una rappresentazione tendenzialmente manichea dell'esistenza.

In realtà, e in modo circoscritto all'area iberica, fatta eccezione per la prima fase della produzione per l'infanzia collocabile nella seconda metà del XIX secolo, l'ambivalenza e la tendenza dicotomica che caratterizzano tale scrittura su più livelli non sono quasi mai finalizzate alla creazione di storie edificanti, ma piuttosto ad una rappresentazione fedele della realtà, in cui la riconoscibilità e la riconducibilità al contesto vissuto dal giovane lettore sembrano essere i suoi aspetti fondanti. Obiettivo ultimo è, infatti, dare vita a narrazioni che possano accompagnare e favorire la crescita del lettore,

⁷ T. Colomer, *Introducción a la literatura...*, cit., pp. 162-163.

senza mai perdere di vista la letterarietà del testo. Proprio in relazione a tale principio di «letterarietà», soprattutto nel passaggio tra il XIX e il XX secolo, fino al primo franchismo, risulta piuttosto frequente in Spagna la tendenza alla riscrittura e all'adattamento infantile della letteratura per adulti, alimentando un certo grado di bidirezionalità ricettiva dei testi.

Una letteratura, dunque, non nata pensando esclusivamente al lettore infantile ma rielaborata e riformulata in funzione delle sue necessità cognitive e linguistico-letterarie, attraverso una serie di modifiche soprattutto strutturali ed espressive. È questo, ad esempio, il caso degli adattamenti e delle riscritture di testi editi pensando ad un lettore ideale adulto ma che, per la presenza di tematiche o di personaggi e realtà riconducibili al mondo del bambino, vengono rimodulati così da generare nuove significazioni e interpretazioni.

A tale folto gruppo si aggiunge una seconda categoria testuale ugualmente indirizzabile a lettori di età varie, pur conservando la forma iniziale, e senza la necessità di variazioni o di riduzioni. Si tratta, in sostanza, di testi definibili «ambivalenti», ossia caratterizzati da una semiotica stratificata, frutto di un uso combinato di più codici e più strutture interne, in un continuum che da una significazione denotativa conduce ad una connotativa. Si tratta, in questo caso, di testi estremamente interessanti da un punto di vista linguistico e comunicativo poiché, senza la necessità di una revisione e, dunque, di modifiche nel linguaggio o di riduzioni quantitative delle informazioni contenute, riescono ad alimentare contemporaneamente l'orizzonte di attesa di lettori dall'età e dagli interessi vari, affidando la scelta della funzione comunicativa da attribuire al messaggio contenuto nel testo direttamente al lettore, in fase ricettiva e interpretativa dello stesso. In questo modo, il testo – un'opera evidentemente *aperta*⁸ – appare

⁸ Si rimanda al saggio *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), di Umberto Eco. L'edizione consultata in questa sede è: U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, La nave di Teseo, 2023 [Nuova edizione con i materiali preparatori dell'autore, a cura di Riccardo Fedriga].

estremamente versatile, e caratterizzato da una pluridirezionalità ricettiva in grado di collocarlo all'interno di più sistemi letterari, in posizioni centrali o periferiche a seconda di una serie di fattori di natura, principalmente, culturale, sociologica, pedagogica ed editoriale.

Nel caso del sistema letterario per l'infanzia è possibile parlare, pertanto, di un sistema *diffuso* e *dinamico*, i cui confini tendono spesso a sovrapporsi a quelli del sistema letterario per adulti in virtù della presenza di testi evidentemente polisemici o, in ogni caso, oggetto di una doppia o plurima significazione da parte del lettore, a seconda della sua età anagrafica e delle conoscenze linguistico-letterarie possedute. In particolare, Cervera Borrás, in uno studio del 1989, descrive la letteratura per l'infanzia come un sistema tendenzialmente tripartito in relazione alla tipologia dei testi che lo compongono e, in certa misura, alle varie tappe della sua filogenesi. Lo studioso distingue, infatti, tre modelli principali di creazione di un testo letterario per l'infanzia che chiama *ganado* (o *recuperado*), *creado* e *instrumentalizado*⁹. Fatta eccezione per la terza e ultima tipologia che rimanda ai *libros educativo-instructivos* teorizzati da Teresa Colomer¹⁰, nei primi due casi si tratta di testi dotati di un certo grado di «letterarietà», spesso in bilico tra sistemi letterari differenti e, dunque, tendenzialmente collocabili in posizioni marginali all'interno del polisistema. In concreto, al primo gruppo appartengono tutti i testi scritti in prima battuta pensando ad un ricettore ideale adulto e che, solo in un secondo momento, e in seguito ad un processo di rimaneggiamento, sono estesi anche ad un ricettore infantile. Si tratta, pertanto, di testi che tendono a subire, in determinati momenti della storia culturale del luogo in cui sono prodotti, un processo di manipolazione formale e strutturale più o meno intenso. Tale processo a volte può implicare riduzioni anche significative della materia narrata e, in casi peggiori, uno stravolgimento della diegesi al fine di

⁹ J. Cervera Borrás, *Aproximación a la literatura infantil*, in «Educadores. Revista Renovación Pedagógica», 102, pp. 223 e sgg.

¹⁰ T. Colomer, *Introducción a la literatura...*, cit., p. 146.

riformulare l'intera narrazione, e fare in modo che la sua lettura possa dare il via ad una significazione unica, depauperando il testo della sua iniziale natura poli-significativa. A questa possibilità se ne affianca una seconda che, al contrario, non prevede alcuna riformulazione del testo, né a livello formale né tematico ma che, in virtù della sua essenza polisemica, può essere indirizzato a ricettori molto diversi per età, conoscenze ed interessi, implicando una certa libertà ermeneutica. È questo il caso, ad esempio, dei testi ambivalenti e, nello specifico, dei testi il cui processo di scrittura prevede una fase di *sofisticazione* e, dunque, l'uso di un dualismo tanto espressivo quanto strutturale. Zohar Shavit parla, infatti, di *double coding* e di *double structure*, sottolineando proprio la compresenza, all'interno di un testo ambivalente, di una stratificazione linguistica e formale che impedisce di stabilire il ricettore ideale principale¹¹. Generalmente, si tratta di testi rivolti ad un lettore infantile e che, in virtù della valenza simbolico-allegorica del contenuto, possono essere estesi anche ad un lettore di età adulta. Si tratta, pertanto, di testi che dal sistema letterario per l'infanzia, e dunque da posizioni marginali nel polisistema, migrano verso posizioni più centrali, occupando un posto di rilievo all'interno non solo del sistema letterario per adulti ma, soprattutto, del canone di riferimento. Il discriminante che permetterebbe di collocare il testo inizialmente in un sistema per poi riposizionarlo all'interno di un secondo universo semiotico è il paratesto e, dunque, paradossalmente, una serie di elementi che hanno poco a che vedere con lo spazio strettamente narrativo come, ad esempio, la collocazione editoriale, il titolo o le illustrazioni che possono accompagnare la parte verbale del testo.

Ci sono casi, però, in cui nonostante il paratesto spinga a collocare il testo all'interno di un determinato sistema, da un'analisi del narrato risulta, piuttosto, ideato pensando al ricettore ideale di un sistema letterario differente. Si tratta, ad esempio, di testi che in modo quasi forzoso sono inseriti inizialmente nel sistema letterario per l'infanzia,

¹¹ Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature...*, cit., pp. 67 e sgg.

perché apparsi in supplementi letterari per bambini, o perché accompagnati da illustrazioni, o per la presenza di personaggi dall'età infantile. Si tratta, in questi casi, di testi che, secondo Zohar Shavit, «fingono di essere per bambini», pur avendo come lettore principale un adulto¹². Un esempio di tale categoria è proprio *Rompecabezas (Cuento)*, racconto di Benito Pérez Galdós analizzato in questa sede.

Pertanto, alla luce di quanto detto fino ad ora, il punto di partenza di questa prima fase del lavoro, a livello metodologico, non può che essere il tratto di «dinamicità» spesso associato al concetto di sistema letterario, ed elaborato da alcuni dei principali rappresentanti della Scuola semiotica russa (tra cui Lotman e Tynjanov), e poi ripreso dalla Scuola di Tel-Aviv e, in concreto, da Itmar Even-Zohar. Particolarmente interessante in questa sede è la teorizzazione proposta da Lotman nel saggio *La semiosfera*¹³. Nello studio, l'autore definisce l'universo semiotico come «un insieme di testi e di linguaggi separati l'uno dall'altro», solo apparentemente rappresentabile come un edificio formato da singoli mattoni e il cui spazio interno, la semiosfera, costituisce un sistema unico, al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi. Solo al suo interno, infatti, è possibile l'atto segnico¹⁴ e, dunque, una significazione. Il concetto di semiosfera, pertanto, essendo caratterizzato da un tratto di omogeneità e di individualità, non può che implicare delimitazioni semiotiche che lo studioso chiama «confini», e la cui funzione principale è proprio quella di stabilire la presenza di uno spazio intermedio tra più semiosi, una sorta di punto di separazione – o di contatto, se vogliamo – tra testi «estranei» da un punto di vista semiotico, o persino tra «non-testi», ossia testi apparentemente privi di significazione per l'impiego di codici o di strutture estranei al destinatario ideale. Affinché tali testi «estranei» o «non-testi» possano

¹² Cfr. Z. Shavit, *La posición ambivalente de los textos...*, cit., e *Un testo ambivalente...*, cit.

¹³ L'edizione consultata in questa sede è: J. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985 [Traduzione italiana dal russo e a cura di Simonetta Salvestroni].

¹⁴ *Ibid.* p. 57.

entrare a far parte della semiosfera, «è necessario tradurli in una delle lingue del suo spazio interno o semiotizzare i fatti non semiotici»¹⁵. In altre parole, è necessario che i testi si esprimano utilizzando lo stesso codice, o che siano in grado di produrre una significazione familiare al destinatario ideale. A ciò, lo studioso aggiunge altre due categorie testuali che chiama «univalenti» e «ambivalenti», e che descrive come estremamente flessibili e imprevedibili per la capacità (o la tendenza) a produrre più significazioni contemporaneamente, a seconda del destinatario:

its flexibility and the heightened degree of non-predictability in its behaviour. It is for this reason that the internal capacity of the object for creating information (the inexhaustibility of hidden possibilities) is far greater than its description would indicate¹⁶.

Alla luce di tale categorizzazione, Lotman distingue almeno tre tipologie di ambivalenza testuale: la prima include tutti quei testi che, pur attraversando secoli e vari contesti culturali, nel corso delle varie tappe hanno svolto una funzione comunicativa unica, determinando una sola significazione. La seconda tipologia include, invece, testi che, nel tempo, hanno occupato posizioni diverse nel polisistema, muovendosi a volte da contesti periferici verso altri decisamente più centrali in relazione alla significazione e alla funzione comunicativa prodotte di volta in volta. Buona parte della letteratura per l'infanzia, ad esempio, farebbe parte di questo secondo gruppo, visto il numero elevato di testi ideati pensando ad un lettore adulto e che, solo in un secondo momento, sono stati estesi anche a lettori anagraficamente più giovani. Infine, la terza tipologia teorizzata include tutti quei testi in grado di generare molteplici significazioni all'interno dello stesso sistema letterario.

¹⁵ J. M. Lotman, *La semiosfera...*, cit., p. 58.

¹⁶ J. M. Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, University of Michigan, 1977, p. 201.

Alle tre menzionate, Zohar Shavit affianca una quarta e ultima categoria in cui inserisce tutti quei testi che, pur producendo una sola significazione, possono occupare varie posizioni all'interno del polisistema. In questo caso, il movimento compiuto dal testo dipende da fattori di natura cognitiva e, concretamente, dal patto che si stabilisce tra mittente e ricevente, tra autore e lettore. In tale tipologia testuale, sono generalmente possibili tutte le modalità di inferenza, a seconda del bagaglio culturale e del livello di conoscenza linguistica posseduti dal lettore. Nel caso di un lettore adulto, le inferenze in fase di ermeneutica del testo saranno di sicuro maggiori e differenti rispetto a quelle messe in atto da un lettore infantile, oltre che influenzate dalle eventuali connotazioni determinate dal contesto. Mentre, nel caso del lettore infantile si limiteranno, con maggiore frequenza, al livello denotativo e, dunque, al significato immediato e generico del testo, depauperando la narrazione del piano figurato e, dunque, impedendo una significazione più complessa del messaggio contenuto. Tali testi appartengono, allo stesso tempo, a più sistemi differenti e, di conseguenza, possono essere letti e interpretati in modo differente da parte dei rispettivi lettori, in relazione alle caratteristiche specifiche, agli interessi e agli orizzonti di attesa. Alcuni esempi significativi di questa quarta categoria sono: *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865), la serie dedicata al personaggio di Winnie-the-Pooh (1924) e *Il piccolo principe* (*Le Petit Prince*, 1943). In tutti e tre i casi, si tratta di testi il cui sistema letterario di destinazione appare indefinito già in fase di ideazione e di scrittura¹⁷.

2. Il testo ambivalente nel sistema letterario per l'infanzia di area iberica

In area iberica, sono numerosi gli esempi di testi che si inseriscono in almeno due delle quattro categorie prima menzionate e che, in

¹⁷ Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature...*, cit., p. 66.

seguito ad un processo di manipolazione più o meno intenso, possono essere definiti «ambivalenti». Nella maggior parte dei casi, si tratta di testi nati pensando ad un pubblico adulto e che, solo dopo una fase di adattamento per riduzione quantitativa o per transmodalizzazione¹⁸, sono estesi anche al lettore di età infantile. Un segnale importante è rappresentato proprio dalla nascita, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, di case editrici specializzate nella riscrittura infantile dei grandi classici della letteratura spagnola, oltre che di testi provenienti dalla tradizione letteraria e paraletteraria mitteleuropea¹⁹. Tale lavoro di (ri-)creazione testuale ha avuto, in altre parole, l'obiettivo di *diffondere* il sistema letterario per l'infanzia, dando vita a testi in grado di migrare verso nuovi sistemi letterari e, allo stesso tempo, di ricollocarsi in posizioni più o meno centrali all'interno del polisistema e del canone di riferimento. Nel passaggio tra i due secoli, il caso forse più interessante di tale processo di (ri-)creazione testuale è rappresentato proprio dalla produzione per l'infanzia di Benito Pérez Galdós. Presente già nella narrativa dell'autore come tematica, o nella scelta di alcuni dei personaggi che popolano il suo universo narrativo, è solo a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento che l'infanzia assume l'importante ruolo di destinatario ideale di parte della scrittura galdosiana. Appartengono a questa fase, ad esempio, alcuni dei racconti *fantásticos* che, per caratteristiche strutturali e argomentative, sono collocabili in una posizione liminare tra il sistema letterario per adulti e quello infantile. A ciò si aggiunga il lavoro di riscrittura e di adattamento esplicitamente per l'infanzia

¹⁸ G. Génette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 285 e sgg. [Traduzione spagnola di Celia Fernández Prieto].

¹⁹ L'esempio più significativo del lavoro di adattamento e di riscrittura per l'infanzia dei grandi classici della tradizione letteraria nazionale di questi anni è quello realizzato dalla casa editrice Araluce. Per un approfondimento, si veda: J. García Padrino, *La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)*, in AA. VV., *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, Carnières-Morlanwelz (Belgique)-Lansman, Ed. Christine Pérès, 2011, pp. 33-42.

della prima serie degli *Episodios Nacionales* realizzato dallo stesso autore tra il 1907 e il 1912²⁰.

L'interesse autoriale per una scrittura ambivalente, poliedrica e quindi in grado di contenere elementi tematici ed espressivi così diversi tra loro da risultare, in un certo senso, contraddittori è confermato dallo stesso autore in alcune riflessioni inserite nel prologo al volume *Cuentos* di Isidoro Fernández Flórez (*Fernanflor*), in cui propone una sua personale teoria a partire dal genere racconto:

Con igual fortuna cultivó *Fernanflor* la novela chica y el cuento, que es la máxima condensación de un asunto en forma sugestiva, ingenua, infantil, con la inocente marrullería de los *niños terribles*, que filosofan sin saberlo y expresan las grandes verdades, cándidamente atrevidos a la manera de los locos, que son realmente personas mayores retrollevadas al criterio elemental y embrionario de la infancia²¹.

Nella breve nota, l'autore sottolinea la natura «ingenua, infantil» del genere racconto che, proprio in virtù della «inocente marrullería de los niños terribles», è in grado di narrare grandi verità, e di farlo candidamente come farebbe un folle. Inoltre, Galdós sottolinea la capacità di alcuni autori di racconti come, ad esempio, la stessa Fernán Caballero, di affiancare alla «imaginación mitológica», «las aspiraciones del maestro» e, dunque, di aggiungere al tratto puerile le passioni umane, conferendo una maggiore e decisiva maturità alla

²⁰ Cfr. I. Calceglia, *Los Episodios Nacionales para niños de Benito Pérez Galdós. La reescritura "infantil" de Trafalgar*, in A. Polizzi, Y. Arencibia (a cura di), «Cuadernos AISPI» - *Monográfico: Homenaje a Galdós en el centenario de su muerte*, 2021, vol. 17, pp. 13-32; M^a J. Fraga Fernández-Cuevas, *Los Episodios Nacionales de Pérez Galdós y su presencia en el canon de la literatura infantil y juvenil (1873-1939)*, in «Revista OCNOS», 2009, 5, pp. 37-53; J. García Padrino, *Del Ramayana a Trafalgar: los clásicos al alcance de los niños*, in P. C. Cerrillo Torremocha, J. García Padrino (a cura di), *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 139-159; M^a V. Sotomayor Sáez, *Reescrituras del relato histórico galdosiano. Trafalgar*, in «Quaderns de filologia. Estudis literaris», 2013, 18, pp. 77-98.

²¹ W. H. Shoemaker, *Los prólogos de Galdós*, México, De Andrea, 1962, pp. 66 e sgg.

scrittura²². In altre parole, Galdós teorizza la complessità argomentativa di un genere *chico* e, soprattutto, la capacità di alcuni testi di muoversi liberamente tra sfere letterarie varie per mezzo di una scrittura che si avvale di meccanismi e di strategie narrative e comunicative differenti, costantemente in funzione del lettore e, in concreto, delle sue capacità interpretative. Sempre in un prologo, questa volta a *Torquemada en la hoguera* del 1889²³, l'autore ribadisce la compresenza nel *cuento* del tratto infantile, e della necessaria abilità richiesta ad un autore di racconti di fondere tale candore con «ensayos narrativos y descriptivos», oltre alla capacità di rielaborare la realtà al fine di ridimensionare (o nascondere) i limiti narrativi della stessa.

Dunque, si potrebbe affermare che l'«ambivalenza» di un testo, nel caso di Galdós, sia dovuta, essenzialmente, alla compresenza di elementi strutturali e argomentativi molto diversi tra di loro. Ciò implicherebbe, di contro, che la rappresentazione fedele della realtà che aveva alimentato (e retro-alimentato) la produzione dell'autore fino a quel momento, non poteva che imbrigliare il testo in un unico sistema letterario, rendendolo *statico* e, dunque, con una posizione fissa e inamovibile all'interno del polisistema. Se così fosse, alla luce delle riflessioni elaborate dallo stesso Galdós, la possibilità che un testo possa risultare *diffuso* e *dinamico* dipenderebbe, principalmente, dalla presenza di un certo grado di eterogeneità nella narrazione e, dunque, di aspetti narrativi e formali oppositivi, dicotomici come, ad esempio, verosimiglianza e finzione, realtà e fantasia. Ossia di aspetti che, normalmente, la Critica attribuisce alla scrittura letteraria per l'infanzia, per definizione in bilico tra logica e nonsense²⁴.

Rompecabezas (*Cuento*) presenta molti degli aspetti appena menzionati, spingendo a ritenere che si tratti di un esempio

²² W. H. Shoemaker, *Los prólogos de Galdós...*, cit., p. 40.

²³ B. Pérez Galdós, *Torquemada en la hoguera*, Madrid, Obras de Pérez Galdós - Estab. Tip. De la Viuda e Hijos de Tello, 1898, p. 5 [Segunda edición].

²⁴ Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature...*, cit., p. 81.

significativo di testo (forzosamente) «ambivalente», frutto di un processo di (ri-)creazione testuale.

3. Il caso di *Rompecabezas* (Cuento) di Benito Pérez Galdós

Il racconto appare per la prima volta nel supplemento de *El Liberal*, il 3 gennaio 1897. Il testo si trova nella prima pagina del numero, dopo una illustrazione per l'infanzia e un articolo firmato da Concepción Arenal dal titolo «Los niños». Nelle pagine successive, seguono racconti, poesie, dialoghi e saggi *per* e *sull'*infanzia di altri autori contemporanei a Galdós come Juan Valera, José Echegaray e la stessa Emilia Pardo Bazán, per citarne solo alcuni. Dunque, nel supplemento sono presenti contenuti molti diversi tra di loro che permettono di declinare il concetto di infanzia da varie prospettive. Questo, se da un lato evidenzia l'interesse sempre crescente della società spagnola di fine Ottocento per il bambino e il suo mondo, dall'altro lascia immaginare che il supplemento sia stato redatto pensando a lettori di diverse età e, dunque, ricollegandoci a quanto detto fino ad ora, ad una potenziale bidirezionalità ricettiva dei testi che lo compongono. Inoltre, data l'originalità e la specificità del tema affrontato, il supplemento può essere considerato come il primo esempio di rivista specializzata in letteratura per l'infanzia, segnando l'inizio di una interessante stagione che culminerà negli anni Venti e Trenta del secolo successivo²⁵.

La trama del racconto è piuttosto semplice e nota al pubblico di allora come di oggi, dal momento che narra la storia della Sacra Famiglia e del suo incessante peregrinare attraverso le terre d'Egitto, alla ricerca di un posto dove vivere. Alla familiarità del tema affrontato, Galdós affianca un elemento innovativo rappresentato dal carattere

²⁵ R. F. Llorens García, *Un suplemento de El Liberal en los inicios de la literatura infantil española*, in «Anales de Literatura Española», 26, 2014, p. 258.

fantastico (o inverosimile)²⁶ della crescita improvvisa e inspiegabile di Gesù Bambino che, da neonato in fasce tra le braccia della madre, improvvisamente cresce, si trasforma in un giovane adulto.

Per la tematica affrontata e il periodo dell'anno in cui compare il supplemento, il testo può essere considerato un «racconto natalizio» per l'infanzia, e si inserisce nella terza e ultima fase della produzione narrativa breve dell'autore, secondo la periodizzazione proposta da Yolanda Arencibia in uno studio del 2015²⁷. Un aspetto spesso ribadito dalla studiosa nel saggio, in relazione a tale fase della produzione di Galdós, è che si tratta ormai di un autore «maduro y consagrado que domina la escritura amplia y la breve, y que cada vez está más en las primeras líneas de la preocupación social»²⁸. In altre parole, si tratta di una fase della produzione narrativa dell'autore più che mai incentrata su questioni sociali e, in un certo senso, generata dall'osservazione attenta della società spagnola al fine di restituire al lettore una rappresentazione fedele del contesto di riferimento.

Attraverso l'analisi che seguirà, cercheremo di capire, pertanto, se anche nel caso del racconto in esame – come per il resto del supplemento in cui si inserisce – si tratti di un testo effettivamente «ambivalente», ossia di un testo capace di generare più significazioni implicando, di conseguenza, un certo grado di pluridirezionalità ricettiva e, dunque, la possibilità che possa essere letto e fruito da destinatari di diverse età, interessi, conoscenze e competenze linguistico-letterarie. L'analisi riguarderà soprattutto la fase di ideazione del testo e, dunque, la parte iniziale del processo creativo di scrittura. Il tutto, naturalmente in funzione della sua fase ricettiva.

²⁶ Si vedano: A. Smith, *Los relatos fantásticos de Galdós*, in *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Vol. 2, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, pp. 223-233; A. Smith, *Introducción*, in B. Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 11-36.

²⁷ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós. Los cuentos*, in *Galdós. Los fundamentos de una época: Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Casa-Museo Pérez Galdós - Cabildo de Gran Canaria, 2015, pp. 110-118.

²⁸ *Ibid.* p. 113.

Per ipotizzare le scelte e le strategie narrative e linguistiche messe in atto dall'autore durante la stesura del testo e, dunque, le sue intenzioni comunicative, verranno presi in esame la macrostruttura, il tipo di informazioni contenute, il grado di aderenza dei temi affrontati alle tendenze generali seguite dalla produzione letteraria per l'infanzia nazionale e internazionale del tempo, i personaggi scelti, la loro caratterizzazione e la microstruttura, compresa l'organizzazione del testo in varie tipologie di sequenze. In questo modo, sarà possibile osservare le mutazioni apportate dallo stesso autore al suo personale idioletto estetico, in funzione di una scrittura dalla potenziale bidirezionalità ricettiva.

In realtà, nel caso del testo in esame vedremo che la stratificazione – o *sofisticazione* – più che a questioni espressive, è legata alla sovrapposizione di più livelli argomentativi e, in concreto, alla sua capacità di dare il via ad una lettura denotativa e, al contempo, connotativa della storia. Nel caso di una lettura denotativa, tendenzialmente il testo genera una significazione unica e univoca mentre, nel caso di una lettura connotativa, la significazione risulta generalmente plurima. La discriminante in tale passaggio è rappresentata dalle conoscenze pregresse e dalle capacità interpretative possedute dal lettore in fase ricettiva. A ciò si aggiunga il fatto che la differente interpretazione del testo determina anche una differente funzione comunicativa del messaggio in esso contenuto, spaziando da un tipo «referenziale» ad uno «emotivo», a seconda dell'età del lettore ideale.

Un primo passo da compiere è, dunque, stabilire se il testo in esame presenti o meno una macrostruttura ricollegabile a quella tipica della produzione folclorico-popolare e, per estensione, della letteratura per l'infanzia di area iberica. Questo permetterà di ipotizzare un primo ricettore ideale. A livello teorico, i punti di riferimento saranno gli studi dedicati alla produzione folclorico-popolare²⁹, al racconto di magia³⁰ e, naturalmente, all'analisi strutturale del testo infantile.

²⁹ Per un approfondimento, si consiglia la lettura dei seguenti studi: J. M. Adam, *Le*

Rompecabezas (Cuento) presenta una struttura interna ricollegabile allo schema quinario elaborato da Gemma Lluch a partire dalla tripartizione proposta da Vladimir Propp nel saggio *Morfologia della fiaba* (1928), e che a sua volta prevede la presenza di 7 personaggi a cui possono essere associate 31 funzioni. Il testo, infatti, presenta una situazione iniziale, la rappresentazione delle cause scatenanti un conflitto, il conflitto stesso, la sua risoluzione e la presentazione di un nuovo equilibrio finale. Pertanto, e a conferma della struttura menzionata, vedremo che è possibile riformulare la narrazione in esame alla luce di tale morfologia. In buona sostanza, si tratta di un nucleo di tre personaggi principali (con funzione di *eroe*) che, a causa di un pericolo esterno (*ostacolo*) – in concreto, una legge che ne decreta la clandestinità – introdotto da chi governa i territori descritti (*antagonista*), vede l'armonia iniziale venir meno, dando il via ad un viaggio (*allontanamento dell'eroe*) necessario per ritrovare la serenità iniziale (*oggetto perduto*), e poter ristabilire un nuovo equilibrio. Nel corso dei vari spostamenti, i tre protagonisti incontrano una serie di personaggi secondari la cui funzione è fondamentalmente di supporto o di aiuto (*aiutanti*) affinché i tre possano recuperare l'armonia perduta, e ristabilire un ordine nelle proprie esistenze. Inoltre, nel passaggio dalla seconda alla terza e ultima parte in cui è suddiviso il

texte narratif, Paris, Nathan, 1985; J. M. Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, A. Colin, 1992; J. M. Adam, *L'analyse de récits*, Paris, Seuil, 1996; J. M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010; A. Olrik, *La costruzione del racconto: le leggi epiche*, in «Uomo e cultura. Rivista di studi antropologici», 1973, 6, 11-12, pp. 198-232 [Traduzione italiana e edizione di J. Vibaek]; A. Rodríguez Almodóvar, *Cuentos maravillosos españoles*, Barcelona, Crítica, 1982; A. Rodríguez Almodóvar, *Cuentos maravillosos. Cuentos populares andaluces y cuentos maravillosos españoles*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986; A. Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1989.

³⁰ Si veda: V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000 [Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di Gian Luigi Bravo]; T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2011 [Traduzione dal francese di E. Klersy Imberciadori].

racconto, viene introdotto un *elemento magico*, una moneta d'oro, dalla duplice funzione: da un lato aggiunge un piano fantastico alla narrazione, e dall'altro determina la risoluzione definitiva del conflitto iniziale.

Già a partire dalla struttura appena descritta, è possibile stabilire due piani interpretativi della storia e, dunque, altrettante tipologie testuali a cui il racconto può essere ascritto in relazione al lettore ideale: una prima e più lineare significazione denotativa porta a ritenere che si tratti, ad esempio, di un testo fantastico pensato per un lettore ingenuo (infantile); una seconda significazione più complessa e di natura connotativa, spinge invece a ritenere il testo una allegoria indirizzata ad un lettore competente (adulto)³¹. E, in concreto, una totale allegoria, dal momento che è caratterizzato da una totale sostituzione allegorica, da una totale riformulazione figurata. La differenza sostanziale, in questo caso, è data dalle competenze enciclopediche e intertestuali possedute dal lettore adulto, più che da quelle linguistiche. Non si tratta, infatti, di un testo complesso, o meglio, «stratificato» sul piano espressivo, bensì su quello argomentativo, fortemente ancorato al contesto e al codice storico-culturale di scrittura del testo³². Ciò è evidente già a partire dall'ambientazione scelta dall'autore per la storia. Il testo presenta una collocazione spazio-temporale alquanto indefinita: la storia è,

³¹ Si rimanda, qui, al concetto di «lettore ufficiale/non ufficiale» formulato da Zohar Shavit, e di «lettore ingenuo/competente» elaborato, invece, da Antonio Mendoza Fillola in riferimento alla letteratura per l'infanzia. Per un approfondimento, si vedano i seguenti studi: Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1986; A. Mendoza Fillola, *El lector ingenuo y el lector competente: pautas para la reflexión sobre la competencia lectora*, in «Puertas a la lectura», Universidad de Extremadura – Vicerrectorado de Acción Cultural, Seminario Interfacultativo de Lectura, 9/10, mayo, 2000, pp. 120-127.

³² Una lettura interessante in questo senso è quella proposta da Lisa Nalbone nel saggio *El niño biopolítico en el cuento "Rompecabezas": Trauma y ansiedad política*, in V. Galván González (a cura di), *Coda a un centenario. Galdós, miradas y perspectivas*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós - Cabildo de Gran Canaria, 2023, pp. 422-432.

infatti, ambientata nelle «llanes de Egipto» e, concretamente, nelle terre di una fantasiosa Djebel Ezzrit in un anno imprecisato e che l'autore indica come «el año *Tal* de la Era Cristiana, correspondiente al *Cuál*, o si se quiere, al tres mil y pico de la cronología egipcia»³³. Dunque, lontana di circa duemila anni lungo la linea del tempo, secondo la cronologia cristiana, e di circa tremila secondo quella egiziana. Il riferimento ad entrambe le culture contribuisce, probabilmente, ad attribuire una certa attendibilità storica ai fatti narrati, anche se l'uso del corsivo nella correlazione «*tal... cuál*» ne sottolinea l'indeterminatezza e, in un certo senso, la stessa distanza assunta dall'autore nei confronti della validità storica delle informazioni contenute all'interno del *papyrus* in cui è stata rinvenuta la narrazione. Tale dato, se analizzato alla luce delle due ermeneutiche considerate – competente e ingenua –, potrebbe implicare un tratto di oggettività nella descrizione dei fatti riportati e un distacco autoriale dalle eventuali risonanze critiche nel caso di una lettura adulta; e una indefinitezza propria delle fiabe e, dunque, una imprecisione spazio-temporale dettata dalle stesse conoscenze ridotte del lettore-bambino nel caso di una ermeneutica infantile. Inoltre, del manoscritto rinvenuto, l'autore non fornisce alcun riferimento in concreto a un eventuale codice o autore, ma una semplice e generica osservazione sulla scrittura – «un *papyrus* redactado en lindísimos monigotes»³⁴ – probabilmente finalizzata ad alimentare non solo l'immaginazione dei lettori più giovani, ma anche quel tratto di esoticità e, dunque, di distanza dalle informazioni contenute nel testo nel caso di una lettura adulta. L'espressione «lindísimos monigotes», appare piuttosto come un semplice elemento decorativo di interesse soprattutto per il lettore infantile. La presenza di un riferimento ad un elemento iconico e, dunque non verbale, potrebbe, infatti, svolgere una funzione metatestuale e rimandare, concretamente, alla stessa illustrazione che

³³ B. Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 293 [Introduzione e edizione a cura di A. Smith].

³⁴ *Ibidem*.

accompagna il racconto nella prima pagina del supplemento. Una conferma è data dal fatto che, in sostituzione di una descrizione iniziale dello spazio in cui è ambientata la storia (tipica della scrittura infantile), l'autore introduce una ulteriore riflessione sul testo e, dunque, sullo spazio narrativo:

Es la tal historia o suceso de notoria insignificancia, si el lector no sabe pasar de las exterioridades del texto gráfico; pero restregándose en éste los ojos por espacio de un par de siglos, no es difícil descubrir el meollo que contiene³⁵.

In questo caso, Galdós si interroga sulla natura stessa dello scritto e, implicitamente, sul suo grado di «letterarietà» dal momento che, per l'autore, esso potrebbe essere tanto una narrazione (*historia*) quanto un fatto di cronaca (*sucedido*), ad ogni modo di «scarso interesse», implicando una riflessione sulla stessa etimologia del termine *cuento* contenuto nel titolo, e sul suo uso in Spagna al momento della scrittura del testo. Il termine, infatti, viene utilizzato in riferimento ad un testo narrativo breve solo a partire dal XIX secolo. In precedenza, il suo uso rimandava sì a pubblicazioni di corto respiro, ma non necessariamente di natura letteraria, bensì di carattere principalmente popolare, fantastico e inverosimile³⁶. È probabile, dunque, che l'autore lo inserisca nel titolo, tra parentesi, proprio per sottolineare la natura fantastica della storia, più che il suo tratto di letterarietà. A ciò si aggiunge la consapevolezza espressa dallo stesso autore sul fatto che il testo possa effettivamente assumere una *forma* diversa a seconda della fase ricettiva e, dunque, dell'interpretazione del messaggio contenuto nel testo da parte del lettore, in relazione alla sua età.

³⁵ *Ibidem*. Il sottolineato è mio.

³⁶ A. E. Smith, *Introducción*, in Benito Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos...*, cit., pp. 22-23; M. Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, [Estudio preliminar de F. J. Díez de Revenga], Murcia, Universidad de Murcia, 1998, pp. 101-109.

La stratificazione a livello argomentativo si riflette, in realtà, anche a livello espressivo e, in particolare, nell'organizzazione sintattica del testo. È, infatti, evidente, un aumento della complessità nella struttura frasale, formata da proposizioni semplici e composte nella parte iniziale, e complesse dalla parte centrale a quella finale del testo. A ciò si aggiunga la presenza sempre maggiore di coppie sostantivo-aggettivo, di coppie sostantive, di doppia aggettivazione e di enumerazioni³⁷ che, se da un lato contribuiscono a fornire informazioni senza particolari elaborazioni linguistiche, dall'altro permettono di ridurre o di eliminare del tutto descrizioni particolarmente estese e dettagliate, proprie del romanzo realista, rielaborando un tratto espressivo legato al contesto di produzione, più che uno stilema autoriale. L'introduzione di sequenze descrittive eccessivamente particolareggiate, infatti, avrebbero allungato di molto il testo, ampliando lo spazio della narrazione e riducendo non solo la tensione narrativa ma anche l'immediatezza tipici del genere racconto. Tale tendenza sarebbe confermata anche da quanto affermato dalla stessa Emilia Pardo Bazán a proposito della scrittura narrativa breve di Galdós, in una lettera inviata all'autore il 1º febbraio 1889, in seguito alla pubblicazione di *Torquemada en la hoguera*: «La novela es de órdago, pero está visiblemente encogida y mermada [...]. ¿Por qué no se extendió un poco más? [...]. Aquello es delicioso, pero pide más campo. [...] Parece que le entran a uno ganas de decir: un poquito

³⁷ Alcuni esempi tratti dal testo: «gente pobre», «buenas almas», «gigantescos muros», «colosales monumentos», «pobres viandantes», «varón grave», «abatidos ánimos», «pláticas amenas» (p. 294); «precioso niño», «gravedad sonriente», «endiabladas leyendas», «preciadas joyas» (p. 295); «la vida y la muerte, el dolor [...] y el gozo» (p. 295); «inquieto y juguetón» (p. 296), «tiermecillo y muy poquita cosa» (p. 297); nel caso delle enumerazioni: «figurillas de dioses muy brutos, y de hombres como pájaros, esfinges que no decían *papá* y *mamá*, momias baratas que se armaban y desarmaban; en fin... no se puede contar» (p. 296); «En la preciosa colección había de todo mucho, según la feliz expresión del nene; guerreros arrogantísimos, que por las trazas representaban célebres caudillos, Gengis Kan, Cambises, Napoleón, Anibal; santos y eremitas barbudos, pastores con pellizos y otros tipos de indudables realidad» (pp. 297-298).

más, señor de Galdós»³⁸. Ad ogni modo, la presenza di sequenze descrittive continua ad essere costante anche all'interno del racconto in esame. Ciò che appare interessante, a questo proposito, sono le strategie a livello espressivo messe in atto dall'autore per sopperire allo spazio narrativo a disposizione, decisamente ridotto rispetto a quello di un romanzo. In particolare, appare costante la coppia sostantivo-aggettivo e una caratterizzazione estremamente contenuta dei personaggi. Di ognuno di essi, infatti, l'autore/il narratore stabilisce il tratto caratteriale e fisico caratteristico, lasciando poco margine di immaginazione al lettore. Inoltre, nella descrizione della Sacra Famiglia e, soprattutto, nella caratterizzazione dei suoi componenti, l'autore predilige un'immagine nota, una rappresentazione conosciuta attraverso, magari, i manuali scolastici. In altre parole, recupera informazioni dall'immaginario collettivo e, dunque, da una conoscenza comune, diffusa e probabilmente ben nota al lettore infantile. Cerca di non trasgredire mai la rappresentazione in modo da non depistare il giovane ricettore, rendendola più familiare e riconoscibile. Tale tendenza ad una riduzione quantitativa e qualitativa delle sequenze descrittive potrebbe essere legata al desiderio autoriale di guidare la lettura del destinatario meno esperto, fornendo solo le informazioni essenziali. Una conferma viene, in realtà, anche dalle strategie narrative ed espressive applicate nella descrizione iniziale dell'ambientazione. La storia, infatti, si svolge in Egitto e, dunque, in una geografia distante e poco nota al lettore. Ciononostante, sono frequenti i parallelismi con il territorio peninsulare spagnolo e, dunque, con uno spazio geografico riconoscibile e riconducibile dal giovane lettore alla realtà conosciuta³⁹.

Altro fattore che spinge a ritenere che *Rompecabezas* sia un esempio di testo «forzosamente» ambivalente è il fatto che, al suo interno, sia possibile distinguere una serie di caratteristiche comuni tanto alla

³⁸ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós...*, cit., p. 115.

³⁹ Si tratta di due principi fondamentali della LIJ di area iberica nel passaggio dal XIX al XX secolo, fino agli anni della Segunda República. Cfr. I. Calceglia, *La narrativa infantile d'Avanguardia in Spagna (1915-1936). Generi, strutture e personaggi*, Pisa, ETS, SENDAS. Studi e testi del Novecento iberico e iberoamericano, 2022.

produzione narrativa breve – e, concretamente, a quella infantile dell'autore – quanto a quella romanzesca per adulti apparsa negli stessi anni, e che Arencibia definisce come elementi cardine della scrittura autoriale, dei veri e propri *fundamentos* dello stile galdosiano. L'analisi di questi aspetti ci aiuterà a dimostrare ulteriormente la posizione liminare occupata dal testo e, dunque, il suo carattere intersistemico.

Il primo aspetto evidenziato da Arencibia è quello della «coincidenza»⁴⁰ tra lo spazio immaginato e la realtà descritta all'interno del testo. Come sottolinea la studiosa, la tendenza perseguita da Galdós nella scrittura per adulti è quella di stabilire una connessione costante tra lo spazio e il tempo della narrazione e quelli del narrato. Anche nel caso del racconto in esame, tale corrispondenza si mantiene. L'espedito che usa l'autore per ovviare a tale assenza di coincidenza spazio-temporale, dal momento che la narrazione ripercorre l'episodio biblico, è quello di aver ritrovato un manoscritto in cui è stata inserita la storia. In buona sostanza, Galdós rielabora la narrazione, spiegandola e aggiungendo informazioni in modo che possa risultare più chiara e accessibile, soprattutto agli occhi di un lettore infantile. Tale espedito narrativo non fa che porre in evidenza aspetti diversi del messaggio contenuto nel testo, in relazione alle conoscenze pregresse possedute dal lettore, e dalla quantità di informazioni sul contesto condivise da questi e l'autore. Nel caso di un lettore infantile, infatti, l'attenzione autoriale è rivolta alla valenza didattico-pedagogica del testo e, dunque, alla funzione appellativa dello stesso, il cui messaggio appare costantemente rivolto al giovane lettore al fine di alimentare la funzione educativa della narrazione. Un segnale evidente è dato dal dialogo costante che si stabilisce tra il narratore e il lettore e, concretamente, dai commenti inseriti da Galdós negli incisi posti tra parentesi, e in cui la realtà appare a totale servizio dell'elemento fantastico⁴¹.

⁴⁰ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós...*, cit., p. 113.

⁴¹ Alcuni esempi tratti dal testo: «seamos eruditos» (p. 293); «No podréis apreciarla y comprenderla [...]», «(y esto no quiere decir que lo oyéramos)» (p. 294).

Molto diversa è, invece, la funzione del testo ipotizzando la ricezione da parte di un lettore ideale adulto. In questo caso, infatti, il racconto appare dotato di un valore evidentemente simbolico-allegorico in cui è l'elemento fantastico ad essere a totale servizio della realtà, alimentando, di fatto, anche un principio di intertestualità che rimanda ad opere precedenti della tradizione letteraria nazionale, la cui narrazione prende spunto proprio dal ritrovamento di un manoscritto. Un esempio su tutti, il *Quijote* di Miguel de Cervantes. Nel caso di *Rompecabezas*, l'espedito fantastico del ritrovamento e l'ambientazione spazio-temporale decisamente esotica o, comunque, molto distante dallo spazio e dal tempo del narrato permette all'autore di affrontare, seppur velatamente, questioni legate al contesto storico, politico e sociale della Spagna degli ultimi anni del XIX secolo e, in particolare, relative all'imminente *desastre* del 1898⁴².

A tale aspetto si ricollega un secondo *fundamento* teorizzato da Arencibia, ossia quello della «critica sociale»⁴³ contenuta nei testi prodotti negli ultimi decenni del XIX secolo. In questo caso, e come già approfondito nel paragrafo precedente in relazione alla connessione tra il tempo della narrazione e quello del narrato, le riflessioni sulla società spagnola coeva sono inserite dall'autore nel piano figurato della narrazione e, dunque, a livello connotativo. La loro ricezione, interpretazione e significazione richiede, pertanto, un certo livello di conoscenza del contesto storico-sociale di produzione del testo, oltre che di ricezione, nel caso di lettori contemporanei all'autore. Tale livello di semiosi è evidentemente accessibile solo per un lettore adulto. Altro elemento evidenziato da Arencibia è la «presenza del Meraviglioso e del Fantastico»⁴⁴. Come già anticipato, si tratta di un *fundamento* presente sia nella lettura infantile che in quella adulta. La differenza sostanziale è legata alla loro preponderanza all'interno della narrazione. Nel caso di un lettore adulto, sarà

⁴² Si veda L. Nalbone, *El niño biopolítico...*, cit.

⁴³ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós...*, cit., p. 113.

⁴⁴ *Ibid.* p. 114.

l'elemento meraviglioso e fantastico ad essere a totale servizio della realtà. Nel caso del lettore infantile, avverrà pressappoco il contrario: sarà infatti la realtà a servizio della fantasia, ripercorrendo la tendenza generale e coeva della scrittura infantile, cioè quella di unire elementi della realtà con elementi immaginifici, adattandosi al contesto di produzione e di ricezione.

Anche se già menzionato qualche riga più su, altro stilema descritto da Arencibia è la presenza di «intertestualità»⁴⁵ all'interno del testo e, dunque, della capacità del racconto di dialogare con opere già edite, come nel caso prima detto del *Quijote*. Dialogo, dunque, con la produzione letteraria precedente, ma anche come tecnica narrativa e, concretamente, di presentazione e caratterizzazione dei personaggi presenti nella storia. Particolarmente interessanti in questo senso sono le continue riflessioni metaletterarie (e metalinguistiche) disseminate dall'autore all'interno del testo⁴⁶. In generale, i dialoghi presenti si caratterizzano per l'uso di poche battute ma decisive, il più delle volte dirette e dalla costruzione frasale semplice e lineare. Ciò, se da un lato facilita la comprensione del testo da parte del lettore infantile, dall'altro rende il ritmo della narrazione decisamente più incalzante, alimentando la densità informativa e la tensione narrativa proprie del racconto. Anche in questo caso, ci troviamo di fronte ad un esempio di strategia narrativa dotata di più funzioni testuali, in bilico tra il sistema letterario per adulto e quello infantile. Infatti, la presenza di dialoghi frequenti e brevi permette da un lato l'uso prevalente di frasi semplici e, dunque, di strutture grammaticali accessibili anche per un lettore dalle competenze linguistiche ridotte; dall'altro contribuisce, sul piano espressivo e stilistico, a rendere la semplicità e l'universalità dei temi trattati e, soprattutto, la loro capacità evocativa.

⁴⁵ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós...*, cit., p. 114.

⁴⁶ Alcuni esempi tratti dal testo: «Imposible reproducir aquí la intensidad poética con que la escritura muñequil describe o más bien pinta la hermosura de la madre»; «No dice el papyrus que el tal fuese compatriota de los fugitivos; pero por el habla (y esto no quiere decir que lo oyéramos), se conocía que era [...]» (p. 294).

4. Conclusioni

Appare evidente, dunque, la capacità del testo di dialogare con lettori molto diversi alimentando, di volta in volta, un orizzonte d'attesa vario, frutto di differenti esigenze narrative e linguistiche. Il racconto si presenta, infatti, come un insieme perfettamente stratificato di più livelli argomentativi ed espressivi, in grado di (ri-)collocarsi agilmente all'interno del polisistema, in relazione (e in funzione) delle capacità interpretative del lettore. Un testo, dunque, estremamente camaleontico, capace di adattare la propria struttura e le proprie finalità comunicative alle competenze linguistiche e culturali del ricettore. L'ambivalenza testuale diviene, pertanto, sinonimo di flessibilità, di elasticità formale e argomentativa, in grado di dimostrare i limiti – o, forse, le potenzialità – delle categorizzazioni normalmente applicate in fase di descrizione e di analisi testuale. *Rompecabezas (Cuento)* dimostra, ad esempio, la labilità semantica di aggettivi come «letterario», «paraletterario» e «non letterario» nello studio di un testo. Presentato al pubblico come un racconto natalizio per l'infanzia e, dunque, potenzialmente privo di letterarietà (o in bilico tra il paraletterario e il non letterario), attraverso una serie di significazioni nascoste – o attentamente velate dall'autore tramite la scelta di un lessico evidentemente polisemico –, il racconto si ricolloca nell'ambito del letterario, dimostrando di possedere non solo una valenza estetica ma anche e soprattutto valore storico-sociale, entrambi necessari affinché un testo possa essere inserito in posizioni centrali anche all'interno del canone di riferimento.