

**La Transtestualità in Afonso Cruz:
Tra Ironia e Conoscenza**

Ludovica Daddi

Faculdade de Letras da Universidade do Porto



Maltête, René.

Riassunto

Le cinque relazioni transtestuali formalizzate da Genette (architestuale, ipertestuale, metatestuale, paratestuale e intertestuale) sono il punto di partenza per un'analisi dell'opera letteraria di Afonso Cruz che, ricca di citazioni e riferimenti ad autori e fatti che non sempre sono reali, esige l'elaborazione di concetti operatori più specifici dell'ambito della pseudocitazione, autocitazione e citazione fittizia. In questo contesto di esitazione letteraria, in cui il lettore si interroga sulla veridicità delle referenze, l'ironia di Cruz viene letta come un'incitazione alla curiosità e alla ricerca di una conoscenza originale e personale del mondo.

TRANSTEXTUALITY IN AFONSO CRUZ: BETWEEN IRONY AND KNOWLEDGE

Abstract

The five transtextual relationships formalized by Genette (the architextual, the hypertextual, the metatextual, the paratextual and the intertextual) are the starting point for an analysis of Afonso Cruz's literary work. Rich in citations and references to authors and facts that are not always real, it requires the elaboration of more specific operative concepts in the scope of pseudo-citation, self-citation and fictional citation. In this context of a literary hesitation, where the reader questions himself about the veracity of the references, the irony of Cruz is read as a curiosity incitation and the search for an original and personal knowledge of the world.

A TRANSTEXTUALIDADE EM AFONSO CRUZ: ENTRE IRONIA E CONHECIMENTO

Resumo

As cinco relações transtextuais formalizadas por Genette (arquitextual, hipertextual, metatextual, paratextual e intertextual) são o ponto de partida para uma análise da obra literária de Afonso Cruz que, rica de citações e referências a autores e factos que não sempre são reais, exige a elaboração de conceitos operatórios mais específicos no âmbito da pseudocitação, autocitação e citação fictícia. Neste contexto de hesitação literária, em que o leitor se questiona acerca da veracidade das referências, a ironia de Cruz é lida como uma incitação à curiosidade e à procura de um conhecimento original e pessoal do mundo.

LA TRANSTEXTUALIDAD EN AFONSO CRUZ: ENTRE IRONÍA Y CONOCIMIENTO

Resumen

Las cinco relaciones transtextuales formalizadas por Genette (la architextual, la hipertextual, la metatextual, la paratextual y la intertextual) son el punto de partida para un análisis de la obra literaria de Afonso Cruz, rica en citas y referencias a autores y hechos que no siempre son reales, exige la elaboración de conceptos más específicos en el ámbito de la pseudocita, autocita y cita ficticia. En este contexto de duda literaria, en que el lector cuestiona la veracidad de las referencias, la ironía de Cruz es leída como una incitación a la curiosidad y a la búsqueda de un conocimiento original y personal del mundo.

Parole chiave: Afonso Cruz, Gérard Genette, transtestualità, citazione fittizia, ironia

Keywords: Afonso Cruz, Gérard Genette, transtextuality, fictional citation, irony.

Palavras chaves: Afonso Cruz, Gérard Genette, transtextualidade, citação fictícia, ironia.

Palabras Clave: Afonso Cruz, Gérard Genette, transtextualidad, cita ficticia, ironia

- Sabes, Elias, essa tua história de entrar nos livros.. A mim aconteceu-me, um dia, uma coisa muito semelhante. Há uma contada por Chuang Tsé em que ele sonha que é uma borboleta. E, quando acorda, não sabe se é um homem que sonhou com uma borboleta ou se é uma borboleta que sonha que é Chuang Tsé.

- Já ma tinhas contado.

- Sim, certo dia, vê bem, sonhei que era Chuang Tsé. E a partir daí nunca tive a certeza de ser um rapaz que sonhou ser um filósofo chinês ou se sou um chinês que sonha ser um adolescente obeso.

- Garanto-te que não és chinês nenhum.

(Cruz, 2010, p. 113-114)

- Recito-lhe, pela sua saúde e compreensão, um haiku conhecido: Cogumelos/ Também há beleza/ Nos assassinos.

- Isso é da sua autoria?

- Importa?

- Não.

(Cruz, 2016b, p. 223)

Nel testo che segue utilizaré l'opera di Afonso Cruz per studiare e analizzare l'intertestualità in ambito letterario, in modo da poter illustrare cosa si intende per citazione fittizia, categoria di dialogo intertestuale necessaria per comprendere la sua opera. I testi studiati sono quindi usati come base di una riflessione teorica in quell'equilibrio difficile a cui si riferisce Genette, quando utilizza la *Recherche* di Proust per analizzare il discorso narrativo¹.

L'intertestualità è un concetto introdotto da Julia Kristeva (cf. Kristeva, 1984, p. 160-163) che, utilizzando ad esempio l'opera di Antoine de La Sale, evidenzia l'inevitabilità della presenza di "libri in altri libri" (ibidem, traduzione mia), o di "testi in altri testi", usando le parole di Genette (Genette, 1997, p. 4), ma senza specificare le diverse forme in cui avviene, come se si trattasse di un processo iterativo infinito. In questo senso si potrebbe fare un'estensione al concetto di "ricordo circolare" di cui parla Barthes in *Il*

¹ "Frequentes vezes, e de um modo talvez exasperante para alguns, a narrativa proustiana parecerá ter sido esquecida em proveito de considerações gerais (...). O que aqui proponho é essencialmente um método de análise: tenho, pois, que reconhecer que, de facto, procurando o específico, encontro o universal, e que ao querer pôr a teoria ao serviço da crítica ponho sem querer a crítica ao serviço da teoria. Este é o paradoxo de toda a poética, e também, sem dúvida o de toda a actividade de conhecimento, eternamente dilacerada entre dois incontornáveis lugares comuns, que não há objectos senão singulares, sem ciência senão do geral (...)." (Genette, 1979, p. 21-22).

piacere del testo, in cui definisce l'intertesto come "l'impossibilità di vivere al di fuori del testo infinito" (Barthes, 1999, p. 102). Umberto Eco, ad esempio, come autore ricchissimo di allusioni e citazioni più o meno esplicite, ammette che a volte le analogie riscontrate nei suoi testi con altre opere non erano intenzionali², confermando questa relazione dialogica inevitabile che i testi creano tra di loro, così come afferma Compagnon: "*Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète. Telle est la prémisse de ce livre, qu'il met à l'épreuve de la citation, la forme simple de la répétition, l'amorce du livre.*" (Compagnon, 1979, p. 9). Tuttavia, il concetto di intertesto di Barthes va oltre: questi si riferisce sí a relazioni di intertestualità non necessariamente pensate dall'autore di un testo e ricreate in seguito dalle memorie di lettura dei fruitori dell'opera letteraria, ma include anche quei richiami che si creano con autori successivi a quello in questione e dipendono quindi dall'esperienza cronologica del singolo lettore, non necessariamente coincidente con la cronologia degli autori: "Assaporo il regno delle formule, il rovesciamento delle origini, la disinvoltura che fa venire il testo anteriore dal testo ulteriore" (Barthes, op. cit., loc. cit). In un modo simile Borges afferma che "*cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro*" (Borges, 1989a, p. 89-90), riferendosi alle possibili riletture di opere del passato nella luce di opere successive, nella stessa ottica di Barthes. Questa riflessione richiederebbe uno studio approfondito solo su questo argomento.

Mi atterro' quindi alla suddivisione delle varie categorie di transtestualità illustrata da Genette in *Palimpsesti* (Genette, 1997, p. 3-13), considerando la relazione di intertestualità come appena una di esse, differenziando poi i casi di citazione, plagio e allusione, entrando più dettagliatamente nel campo dell'"intertestualità fittizia" di cui Genette parla nel capitolo "*Pseudo-riassunto in Borges*".

Ricapitolando quindi la suddivisione di Genette, le relazioni di transtestualità possono essere di cinque tipi: architestuale, ipertestuale, metatestuale, paratestuale, intertestuale.

La relazione di architestualità è quella che si crea tra un'opera letteraria e tutte le altre dello stesso genere³. Genette, nella sua *Introdução ao arquiteyto* (cf. Genette, 1986), analizza le tipologie di narrazione e il genere letterario in cui si inserisce ogni opera, iniziando col recuperare i "modi" di Platone, corrispondenti ai "generi" poetici, e le

² Umberto Eco, riferendosi a un legame che Linda Hutcheon trova tra il suo personaggio Casaubon in *Il pendolo di Foucault* e il Casaubon di Eliot, dichiara: "come autore empirico posso dire che la mia mente non era stata neppure sfiorata da questa analogia ma, se il formato dell'enciclopedia di Hutcheon lettrice è tale da consentirle questo rapporto intertestuale, e il mio testo lo incoraggia, bisogna dire che l'operazione è oggettivamente (nel senso di culturalmente e socialmente) possibile." (Eco, 2016b, p. 247) e più avanti "è che a giocare di ironia intertestuale è difficile resistere alla fascinazione dei richiami, anche se alcuni possono essere del tutto casuali, (...)." (Eco, 2016b, p. 249). In relazione all'ironia intertestuale parlerò più approfonditamente in seguito.

³ "L'*architestto* o, se preferiamo, l'architestualità del testo (più comunemente, ed è un po' la stessa cosa, <la letterarietà della letteratura>), [è] cioè l'insieme delle categorie generali o trascendenti - tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. - cui appartiene ogni singolo testo." (Genette, 1997, p. 3).

categorie della *Poetica* di Aristotele (cf. Aristotele, 1990), fino alle teorie piú recenti al suo tempo. Rispetto alle opere di Cruz che ho analizzato direi che si possono identificare due generi principali: quello del romanzo e quello dell'”enciclopedia fittizia”⁴, se posso permettermi di usare questo termine. I romanzi di Cruz, mi attengo appena a quelli presenti in bibliografia, creano quindi una relazione architestuale con tutti i romanzi esistenti, così come i volumi della sua *Enciclopédia da estória Universal* la creano con il genere dell'enciclopedia, poiché appena apriamo uno di questi volumi l'organizzazione del testo in voci di dizionario, elencate alfabeticamente, crea un richiamo all'enciclopedismo, come suggerisce il titolo stesso della sua opera⁵. È importante, tuttavia, sottolineare che questo genere di dialogo che un testo stabilisce con un altro, ma di tipo non letterario, è considerato da Aguiar e Silva come “*intertextualidade exoliterária*” (Aguiar e Silva, 1988, p. 629). Specificando, si potrebbe definire quindi la relazione dell'enciclopedia di Cruz con le enciclopedie in generale di tipo “architestuale exoliteraria”. Vorrei inoltre aggiungere che nel volume *Mar* (Cruz, 2014) l'organizzazione del testo della voce (EM) BRANCO (ibidem, p. 17-76) in capitoli e numeri sembra suggerire una relazione architestuale con il genere del testo sacro, e in specifico un'allusione alla Bibbia, richiamo rafforzato dal tema stesso del racconto, in cui appaiono Dio e Gesù, così come il mito biblico della moglie di Lot, ricorrente nell'opera di Cruz (Cruz, 2014, p. 26; 2015b, p. 73; 2016b, p. 27). A sua volta, alcune voci delle enciclopedie creano una relazione di architestualità con il genere del racconto, come ad esempio il caso di *ESQUERDO, DIREITO* (Cruz, 2016a, p. 50-55) già pubblicato come racconto indipendente nella raccolta *Contos Imperfeitos* (AA. VV., 2015, p. 7-13).

La relazione di ipertestualità è quella in cui il testo B analizzato “[è] derivato da un altro testo [A] preesistente” (Genette, 1997, p. 8), come nell'esempio fornito da Genette dell'*Ulysses* di Joyce in cui quest'ultimo è l'ipertesto dell'*Eneide*, che ne è l'ipotesto. Nonostante nel libro *Os livros que devoraram o meu pai: a estranha história de Vivaldo Bonfim* (Cruz, 2010) non ci sia una relazione con un unico ipotesto preesistente, credo sia importante analizzarlo in questa prima fase introduttiva, poiché risulta emblematico da un punto di vista della transtestualità piú diretta e semplice e di facile comprensione. In questo libro per ragazzi il giovane Elias cerca di conoscere suo padre attraverso la lettura dei suoi libri rimasti chiusi nella soffitta della nonna. Suo padre scompare un giorno nel suo ufficio. L'unica traccia che ne resta è un libro, *L'isola del dottor Moreau*, nel quale Elias pensa che il padre si sia perso. Dalla trama e dai personaggi di questo libro, insieme a quelli di *Delitto e castigo* e del *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* si costruisce la storia di Cruz, in cui “naviga” il protagonista. C'è una continua contaminazione tra le trame di questi classici della letteratura e quella del libro di Cruz, dove entrano in scena personaggi già esistenti⁶ e storie di cui già è stato scritto. Solo in questo senso possiamo parlare di ipertestualità, poiché *Os livros que devoraram o meu pai* è effettivamente costruito sulla

⁴ Considerando la forte componente grafica e illustrativa di certi volumi dell'*Enciclopédia* di Cruz, potrebbe essere lecito trovare un richiamo all'enciclopedia surreale di Luigi Serafini (cf. Serafini, 2006.). Tuttavia, poiché il *Codex Seraphinianus* non contiene una lingua reale e non è possibile analizzare questa opera come un testo, entreremmo nel campo delle relazioni intermediali che non saranno qui trattate.

⁵ In relazione ai titoli parlerò piú avanti, nel paragrafo dedicato alle relazioni paratestuali.

⁶ Per il concetto di “migrazione dei personaggi” cf. Eco, 2016b, p. 14-22.

trama dei tre romanzi sopra citati. Per un lettore italiano non sfugge un richiamo forte a *Precipitevolmente* (Novigno, 1999), in cui la protagonista cade dentro un libro dal quale riesce a uscire solo dopo vari incontri con personaggi di libri presenti nella biblioteca di casa. In ogni caso, sospetto che questa relazione che ho trovato tra il testo di Novigno e quello di Cruz sia come una di quelle già citate da Eco (cf. nota n. 2 di questo testo). Si tratta invece di una relazione ipertestuale vera e propria quella che Cruz crea tra la voce *LIBERDADE DE EXPRESSÃO* del volume *Recolha de Alexandria* della sua enciclopedia (Cruz, 2012a, p. 68-71) e l'*Apologia di Socrate* di Platone, dalla quale “finge” che sia stata estratta. Questo breve testo è un dialogo immaginario tra Eraclito e Socrate e si basa sulla decisione di Socrate di bere la cicuta e morire, difendendo l’immortalità delle idee⁷.

Os livros que devoraram o meu pai (Cruz, 2010) è un buon esempio per illustrare cosa sia la relazione metatestuale, ovvero un testo che racconta di un altro testo⁸, poiché questa è forte tra il libro di Cruz e numerosissimi altri romanzi dei quali racconta la trama. Inoltre, come si evince dall’immagine seguente (ibidem, p. 46-47), ricche sono le citazioni dirette ad autori, *i.e.* il semplice riferimento al nome di scrittori considerati classici della letteratura:



L’allusione iniziale alla Beatrice di Dante attraverso il personaggio di Beatriz, una ragazzina della quale Elias si innamora, si trasforma presto in una relazione metatestuale

⁷ Per un’analisi dell’Enciclopedia di Cruz sotto il punto di vista didattico e istruttivo dei temi trattati cf. NOGUEIRA, 2014.

⁸ “*Metatestualità* è la relazione, piú comunemente detta di <commento>, che unisce un testo ad un altro testo di cui esso stesso parla, senza necessariamente citarlo (convocarlo), al limite senza neppure nominarlo.” (Genette, 1997, p. 6).

con la Divina Commedia, poiché Cruz spiega al lettore il richiamo intertestuale e ne racconta sinteticamente la trama (Cruz, 2010, p. 55). Numerosi sono i casi di questo tipo, come ad esempio quando si legge che la temperatura a cui brucia la carta è di 451 gradi Fahrenheit, per poco dopo illustrare *Fahrenheit 451* di Bradbury, che il protagonista trova tra i libri di suo padre (Cruz, 2010, p. 98-99). Importante, sembra, una finalità didattica e illustrativa di queste relazioni transtestuali. Cruz stimola il lettore alla curiosità e lo istruisce sulle sue citazioni e riferimenti. Genette associa al riassunto, e specialmente a quello che definisce “descrittivo” (Genette, 1997, p. 294), una funzione didattica, e non posso che esserne d’accordo. Anche il caso dello “pseudo-riassunto” (ibidem, p. 303), in cui l’autore si prende gioco del lettore, di cui parlerò più avanti, è un incitamento alla curiosità e alla conoscenza, ma in una forma più sottile, come una sfida allo spirito critico. In questo libro, invece, Cruz non mente, esplicita tutte le sue fonti e gli autori reali che sono di sua ispirazione, affinché il giovane lettore possa procedere con altre letture. Non sentiamo la tipica esitazione, caratteristica degli altri romanzi di Cruz, tra citazione reale e fittizia⁹. In questo libro la scoperta di nuovi autori e romanzi è guidata in una specie di programma personalizzato di lettura.

Restando nell’ambito della relazione metatestuale è importante riferire i ricchi esempi di “riassunto di brani o di opere dello stesso autore contenuto in un suo testo”. Anche Eco molte volte utilizza in ambito saggistico altre sue opere come esempio di una teoria che desidera dimostrare, instaurando una relazione metatestuale tra un suo saggio e un suo romanzo. Dallenbach parla di “*resumo autotextual*”, di “*mise en abyme*”, o di “*resumo intratextual*” (Dallenbach, 1979, p. 53- 54), senza distinguere tra questi differenze specifiche. Mi interessa distinguere due diversi concetti operatori, entrambi relativi al riassunto “*homo-autoral*” (Aguar e Silva, 1988, p. 630) ovvero, di un testo dello stesso autore, termine utilizzato da Aguilar e Silva in modo generale per riferirsi alle possibili forme di intertestualità in cui un autore si riferisce ad altre sue opere. Potremmo chiamare quindi “*resumo homo-autoral intratextual*”, quel testo in cui l’autore riassume un’altra sua opera, come nel caso di Cruz in *Nem Todas as baleias voam* (Cruz, 2016b), in cui il personaggio *Clementine* racconta la storia di suo padre, riassumendo in parte la trama di *A Boneca de Kokoschka* (cf. Cruz, 2015a), per distinguerlo dal “*resumo homo-autoral autotestual*”, in cui l’autore riassume l’opera stessa che sta scrivendo o alcune sue parti, come una forma di ripetizione interna di cui parla Dallenbach (op.cit.). Anche questo esempio si riscontra in Cruz, ad esempio in *A Boneca de Kokoschka* (cf. Cruz, 2015a, p. 217) e nel primo volume dell’*Enciclopédia*, dove alla voce *ENCICLOPÉDIA DE ESTÓRIA UNIVERSAL (ANTIGA E ACEITE)* racconta l’origine e riassume il contenuto del volume stesso in cui la voce si inserisce. Per il tono che assume questo commento, meriterebbe l’aggiunta di quel prefisso “pseudo” che gli conferisce ironia e inattendibilità:

A versão que se diz correr pelas livrarias de hoje não é mais que uma burla aberrante e homónima da autoria, escrita também por várias pessoas desprovidas de quaisquer qualidades. Essa enciclopédia, essa falsidade, está em constante actualização . Uma das suas edições tinha um subtítulo: “A Antiga e Aceita, mas Rectificada”. (Cruz, 2009, p. 36-41).

⁹ Questa distinzione sarà spiegata più avanti.

In termini narrativi, il caso in cui il personaggio *Clementine* racconta la storia di suo padre, si inserisce in quello che Genette chiama “*analepse completiva ou reenvio*”, che in questo caso risulta esterna alla narrativa principale in cui è inserita, ma interna all’universo dei personaggi e dell’opera totale di Cruz, rinforzandone la struttura e la credibilità, come accade in generale nei riassunti intertestuali:

[O resumo intratextual] condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado - e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição. Não é pois de admirar que a função narrativa de qualquer “mise en abyme” se caracterize fundamentalmente por uma acumulação das propriedades vulgares da iteração e do enunciado de segundo grau, a saber a aptidão para dotar a obra duma estrutura forte, de lhe assegurar melhor a significância, de a fazer dialogar consigo mesma e de a prover dum aparelho de auto-interpretação. (Dällenbach, 1979, p. 54).

Diverso è il caso del “*golem*” di *A Boneca de Kokoschka* (Cruz, 2015a), episodio che torna ad essere raccontato da un altro punto di vista in *Flores* (Cruz, 2015c). Un’altra storia relativa al “*golem*” era già apparsa in *Enciclopédia da Estória Universal* (Cruz, 2009). È questo continuo giocare all’autoreferenzialità, che a volte si conferma, a volte si smentisce, che risulta uno stimolo alla curiosità del lettore, all’interrogazione, all’investigazione per nuove forme di vedere il mondo e la realtà.

- E’ a maneira como o vejo. Tu vês de uma maneira e eu de outra. É assim que nós somos milhares de corpos diferentes. O nosso corpo depende muito dos olhos dos outros. Se pudesses juntar todas as opiniões sobre ti mesma, estarias muito próxima da Visão de Deus.

- Quando olho para a pintura, não entendo se estou retratada de lado ou de frente. Vejo as minhas duas mamas, que parecem uns olhos muito abertos. Não me parece real.

- O que não é real é retratar as coisas somente por um ângulo. Quando penso em ti não é só de frente, ou apenas deitada, ou de costas, ou a andar. A verdade tem muitas perspectivas. Se nos limitarmos a uma, estamos muito próximo do erro absoluto.

- Os meus olhos parecem dois peixes.

- É porque vemos o mundo de dentro de um aquário. (Cruz, 2015a, p. 44).

Passiamo adesso ad analizzare la relazione paratestuale, ovvero quella di un testo con tutti i testi che gli stanno attorno:

titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse ecc.; note a piè pagina, note finali; epigrafi; illustrazioni; *prière d’insérer*, fascetta, sovraccoperta, e molti altri tipi di segnali accessori, autografi o allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o officioso, di cui il lettore piú purista e meno portato

all'erudizione non può sempre disporre come vorrebbe e domanda. (Genette, 1997, p. 5)¹⁰.

Esaminerò i casi che mi sembrano più rilevanti. Iniziando dai titoli, quelli dei romanzi di Cruz in bibliografia si riferiscono sempre ad elementi presenti nel romanzo. “*Flores*” è il cognome di certi personaggi del romanzo (Cruz, 2015c) e, insieme all'immagine di copertina che presenta un motivo floreale, introduce il lettore a un'isotopia che è mantenuta nel testo. Anche l'“*A boneca de Kokoschka*” (Cruz, 2015a) è un elemento che appare nella trama del romanzo, così come viene spiegato senza segreti nella quarta di copertina. “*Para onde vão os guarda-chuvas*” (Cruz, 2015d) è il luogo dove andiamo quando moriamo, come spiega nel romanzo l'angelo della morte. “*Os livros que devoraram o meu pai*” è il titolo più illustrativo: sintetizzando il tema del racconto, come ho spiegato nel paragrafo in cui mi riferivo alle relazioni ipertestuali e metatestuali, crea un orizzonte di aspettativa rispetto al contenuto del libro, che è confermato nella trama. *Enci-clo-pé-dia da Estó-ria Uni-ver-sal* crea invece un orizzonte di aspettative relazionato con la tipologia di testo, come ho spiegato nel parte dedicato alle relazioni di architestualità.¹¹ “*Nem todas as baleias voam*” (Cruz, 2016b) è l'unico titolo tra questi sotto forma di enunciato, che non oggettifica un referente¹² e che non è letteralmente presente nel testo sotto forma di citazione. Con questa immagine allegorica sembra introdurre un'idea d'impossibilità di realizzazione della speranza, un pessimismo latente, nonostante il brano seguente lo contraddica (ma per non rovinare la trama del libro a chi leggerà questo testo, non trarrò conclusioni al riguardo):

- *Não posso acreditar. Podemos fazer com que a minha mulher volte para casa?*
- *Podemos fazer baleias voar.*
- O homem do chapéu cinzento encolheu os ombros e tirou uns papéis da mala.*
- *Sim, somos realmente capazes de coisas fabulosas.* (Cruz, 2016b, p. 247).

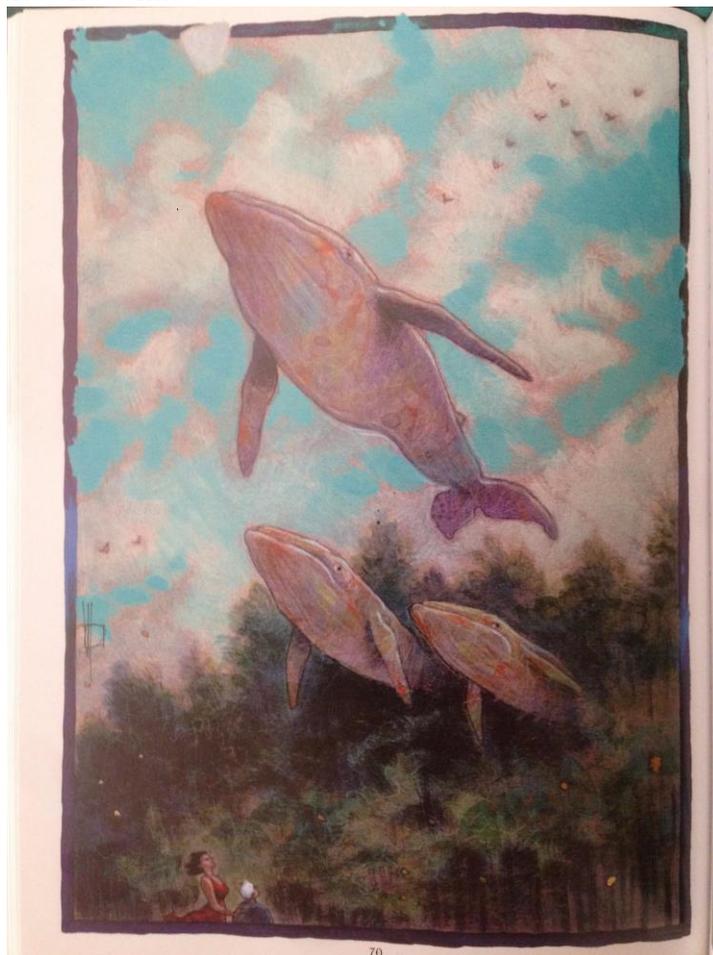
In ogni caso, il titolo di questo libro permette di introdurre il tema dell'allusione e della citazione. Mi risulta infatti che sia presente nei riferimenti letterari di Cruz l'autore e disegnatore spagnolo Miguelanxo Prado, il cui fumetto *Ardalén* contiene balene volanti

¹⁰ Il tema del paratesto è così ricco di implicazioni che potrebbe essere oggetto di uno studio specifico soltanto su questo argomento, così come propone Genette (cf. Genette, 1989).

¹¹ Vorrei qui aprire una breve parentesi sull'allusione a cui rimanda questo titolo, poiché riecheggia l'*História universal da Infâmia* de Borges (Borges, 1989a). L'opera di Cruz omaggia molte volte il celebre scrittore argentino, più o meno direttamente, come ad esempio uno dei personaggi principali di *Jesus Cristo bebia cerveja* (Cruz, 2012b) è il “*professor Borja*”, assonanza che non ritengo casuale, così come ne cita il nome nell'enumerazione “*desses deuses burlões, como Hermes e Mercúrio, como Legbá, Jorge Luis Borges e Toth, esses porteiros dos Opostos*” (Cruz, 2009, p. 41), alla voce *ENCRUZILHADA*. Inevitabilmente il tema dei libri immaginari e di una enciclopedia fittizia rimanda immediatamente a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* e alla sua *Encyclopaedia Britannica* (BORGES, 1989b, p. 447-459).

¹² “*Para onde vão os guarda-chuva*”, nonostante sia una frase, si riferisce ad un luogo, può essere sostituito da un sostantivo.

(Prado, 2013, p. 70 *et passim*), come si evince dall'immagine qui di seguito, in una storia che presenta un certo "lieto fine":



Questa allusione sembra una di quelle "strizzatine d'occhio" a cui si riferisce molte volte Eco nei suoi saggi, parlando dei livelli di lettura piú o meno accessibili e dei richiami intertestuali. Inoltre, il tema della ricerca di una memoria perduta e la constatazione della sua effimerità e soggettività, avvicinano questo fumetto anche a *Flores* (Cruz, 2015c). L'ambivalenza tra l'ottimismo e il negativismo, tra il lieto fine e la disfatta, a cui mi riferivo sopra relativamente al titolo "*Nem todas as baleias voam*", confrontandolo con quell'estratto di testo citato, sembra confermata anche dal fatto che uno dei personaggi del romanzo, a un certo punto della storia, chiede di essere chiamato "*edidnaC*". L'allusione o citazione "trasformata", per cercare di rientrare nelle tabelle di Genette (Genette, 1997, p. 32-33), sembra, ancora una volta con ironia, rinviare ad un "ottimismo rovesciato" del *Candido* di Voltaire (cf. Voltaire, 2016). Questa è la forza dell'intertestualità. Una sola parola porta con sé un universo letterario ricco di significazioni e adesso qualcuno potrebbe scrivere un intero saggio solo tra il rapporto del romanzo di Cruz e quello di Voltaire¹³. In

¹³ All'inizio del romanzo, in un capitolo introduttivo chiamato "*Abertura*", il narratore introduce la sua opinione relativamente a Voltaire: "*O que me agrada particularmente nos blues é precisamente a recusa em pentear a realidade, o facto de não olhar para a vida*

ogni caso, tornando alle “balene” del titolo, non posso tralasciare di menzionare la citazione a Moby Dick all’interno del romanzo (Cruz, 2016b, p. 124) e questa relazione paratestuale tra testo e titolo, diventa così intertestuale con il romanzo di Melville. Questa rete di rinvii non si ferma qui, poiché raggiunge la *BALEIA BRANCA*, voce del volume *Mar*, dove ancora una volta appare Moby Dick, questa volta in un fittizio racconto di Hemingway, dotata di altre significazioni (Cruz, 2014, p. 16). Degna di nota è la relazione dei testi delle enciclopedie con le relative “Bibliografie”, così come con il *Comentário à Enciclopédia da Estória Universal* (Cruz, 2009, p. 127). Le virgolette alle “bibliografie” derivano dal fatto che contengono elementi reali, come la Bibbia o il Corano, insieme ad altre opere di autori fittizi, come il celebre Tal Azizi, autore ricorrente in molti romanzi e voci dell’enciclopedia, insieme a molti altri inventati. Il “commento” all’enciclopedia ha una funzione di epilogo, ironico e autoreferenziale, in cui Cruz mette nella bocca di Théophile Morel, il fittizio curatore dell’enciclopedia, la finzione e contraddizione che caratterizzano la sua enciclopedia. Un altro interessante caso di relazione paratestuale è quella dell’epigrafe di Flores, in cui è citato São João da Cruz, “*Entremos mais dentro na espessura*”, e la stessa frase ripetuta pedissequamente da uno dei personaggi del romanzo.

Entriamo inevitabilmente nel campo dell’intertestualità, quella che include citazione, allusione e plagio. Quest’ultimo, penso, e spero, esiste solo nella forma di auto-plagio, altrove riferito come intratestualità. Tuttavia, prima di analizzare quello che si intende per “citazione fittizia”, vorrei soffermarmi sulle diverse tipologie di esitazione del lettore di un’opera letteraria, provocate da quella “apertura” del testo esaustivamente analizzata da Umberto Eco (cf. Eco, 2016a) e che sarà utile per spiegare questo concetto.

Una prima esitazione è quella suscitata dall’ indeterminazione della trama di un romanzo, di cui Eco suggerisce Kafka come massimo rappresentante (Eco, 2016a, p. 41) e io aggiungerei esempi delle mie letture come la dubbiosa fedeltà di Capitu in *Dom Casmurro* (Assis, 1997) e, per utilizzare un esempio di Cruz, la sorte enigmatica di Isa (Cruz, 2015d). Esiste poi l’ambiguità delle drammaturgie di Brecht (Eco, 2016a, p. 44-45), con la sua rottura dell’effetto del reale che esige sempre un ulteriore interrogativo dello spettatore, così come quella tensione provocata dal teatro dell’assurdo¹⁴. C’è inoltre l’esitazione della quale vive il fantastico, confinato tra lo strano e il meraviglioso, in un ambito di eventi soprannaturali (cf. Todorov, 1977).

Quando parliamo di finzione parliamo di un universo di regole pragmatiche che definiscono una realtà che esiste nel testo, in cui dovremmo abbandonare l’esigenza di interrogarci sulla veridicità o meno degli eventi narrati e

o leitor, ao suspender a referência directa do mundo do texto literário ao mundo empírico, deve atentar na construção do próprio texto, na sua forma de expressão e na sua forma do conteúdo, analisar as suas relações com outros textos, integrá-lo

como o Cândido de Voltaire, como se este mundo fosse o melhor dos mundos possíveis.” (Cruz, 2016b, p. 14).

¹⁴ Pensiamo ad esempio al dialogo confuso tra Mc Cann, Meg, Lulu e Goldberg in *Feliz Aniversário*, in cui il lettore e spettatore non riescono a capire quali siano le coppie effettive di interlocutori dei dialoghi, creando una continua esitazione del pubblico (Pinter, 2002, p. 82).

na dinâmica histórica da literatura como sistema semiótico, etc. (Aguiar e Silva, 1988, p. 201).

Queste espressioni come “*atentar*” o “*dovremmo abbandonare*” non sono casuali. Non sempre riusciamo, come lettori, ad entrare pienamente in quel campo della “verità letteraria” di cui parla Eco (Eco, 2016b, p. 14). Autori come Cruz, e prima di lui Borges o Calvino, creano un’esitazione data da un referenziale ambiguo, o “*pseudo-referencialidade*” (Aguiar e Silva, 1988, p. 640). Si insinua il dubbio se la mancanza di riferimento al reale dipenda dalla nostra ignoranza o se si tratti invece di un fatto “davvero” inventato e, parafrasando in termini di transtestualità, se ci troviamo nel caso di un’ “*intertestualità fittizia*”¹⁵ o reale. I romanzi di Cruz sono un continuo riferimento a fatti verosimili, ma fittizi, affiancati o sovrapposti da fatti reali, ma inverosimili, che creano nel lettore il costante dubbio che si tratti di realtà o finzione. Ma non stiamo parlando dell’incontro di due personaggi, che possono essere realmente esistiti o meno, o di riferimenti alla vita personale dello scrittore, che si inseriscono in un ambito di pura curiosità di color “rosa” e di biografismo. Mi riferisco alla menzione di avvenimenti storici, informazioni sul funzionamento del mondo e di conoscenza della realtà nel senso stretto del termine, empirico, tra i quali si inseriscono fittissimi riferimenti transtestuali. Si tratta di nozioni che possiamo aggiungere, o meno, alla nostra “*enciclopedia personale*” una volta che siano state vagliate da un’analisi della loro veridicità. Il progetto *Jazz Ambassadors*, ad esempio, poteva benissimo essere stato inventato dall’autore. Ne troviamo invece riferimenti su Wikipedia, con fonti attendibili che ne confermano la veridicità¹⁶. Non sembra verosimile che la Cia abbia davvero creato un programma

com o qual se pretendia, através da música, melhorar a percepção internacional dos Estados Unidos de América (...). Os músicos negros eram eleitos para mostrar ao mundo que, afinal, os Americanos não eram racistas. Genuinamente, acreditavam poder, com este programa, vencer a Guerra Fria, ao evangelizarem uma juventude de Leste que ouvia música erudita mas tinha pouco contacto com outros géneros musicais, especialmente o jazz. (Cruz, 2016b, p. 13-14).

Ritengo che questo fatto sia verosimile quanto lo è quello della scoperta di un edificio, la *Pensão Tertuliano*, in cui sarebbero state scritte nelle sue pareti frasi del pensiero di Tertulliano (Cruz, 2016b, p. 216; 2009, p. 91-92). Le relazioni intertestuali si inseriscono quindi in questo contesto di ambiguità e, così come il giovane lettore di *Os livros que devoraram o meu pai* (Cruz, 2010) ricerca uno dei tanti libri suggeriti, il lettore che finisce di leggere la seconda edizione di *Jesus Cristo bebia cerveja* (Cruz, 2012b) cerca il libro *A morte não Ouve o Pianista* dell’autore Harold Estefania, citato molteplici volte nel romanzo dalla protagonista Rosa, ma di cui invece non trova traccia nel mondo empirico. Facendo una ricerca del titolo del libro si scopre che anche questo è di Cruz e che nella prima edizione era offerto insieme al romanzo. L’ultima edizione pubblicata dalla

¹⁵ Genette introduce il concetto di “*ipertestualità fittizia*” (Genette, 1997, p. 305), ma possono esistere altre tipologie di transtestualità fittizie, come appunto nell’ambito dell’*intertestualità*.

¹⁶ Cf. “*Jazz ambassadors*” in Wikipedia, the free encyclopedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_ambassadors> (consultato il 15/06/2017).

Companhia das Letras fornisce il libro incluso nel romanzo stesso, nelle sue ultime pagine. Si tratta di un caso di “pseudo-autocitazione”¹⁷, di cui l’opera di Cruz è ricchissima e di cui si autoalimenta. In più di un libro l’autore rafforza le sue invenzioni, condividendo in più volumi gli stessi “pseudo referenziali”, come ho illustrato nel paragrafo dedicato alla metatestualità, prendendosi gioco del lettore. Ma l’ironia di Cruz non è la stessa di cui parla Eco in *Ironia intertestuale e livelli di lettura* (Eco, 2016a, p. 227-252). Quella di cui parla Eco è la ricchezza di livelli di lettura presenti in un testo, ai quali il lettore più o meno erudito riesce ad accedere. Cruz invece si prende gioco del lettore con la mistura di citazioni reali e fittizie. Gli crediamo quando in *Nem todas as baleias voam* Cruz si riferisce a “*um escritor sérvio Goran Petrovic*” (Cruz, 2016b, p. 14) e nel caso del *Dicionário dos Sinónimos Poético e de Epítetos?* È tutto vero in questo caso, ma come lettrice sono diventata così diffidente che controllo molte delle citazioni e allusioni di Cruz. Questa pratica mi ha fatto scoprire innumerevoli autori e conoscere molte cose, iniziando dallo stesso Goran Petrovic, Nicolau de Cusa, Guerra Junqueiro, la Cabala ebraica, Heihei Dōgen, Lao Tsé... Credo quindi che risieda in questo il carattere didattico delle citazioni fittizie presenti nella sua opera, valorizzare ancor di più quelle autentiche, un po’ nascoste, ma che vale la pena cercare.

¹⁷ Definirei così i casi in cui un autore cita se stesso, fingendo di citare altri autori.

Bibliografia

- AA. VV. (2015) *Contos Imperfeitos*, [s.l], Aquivo.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.
- Aristóteles. *Poética*, tradução de Eudoro Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.
- Assis, Machado de. *Dom Casmurro*. Lisboa: Universitaria Editora, 1997.
- Barthes, Roland. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*. Traduzione di Carlo Ossola e Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *História universal da Infâmia*. Traduzione di José Bento. In: *Obras completas I*. Lisboa: Teorema, 1989a.
- _____. *Ficções*, tradução de José Colaço Barreiros in *Obras completas I*. Lisboa: Teorema, 1989b.
- _____. *Los precursores de Kafka* in *Obras completas II*. Barcellona: Emecé, 1989c.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main : ou le travail de la citation*. Parigi: Seuil, 1979.
- Cruz, Afonso. *A Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal, 2015a.
- _____. *Enci-clo-pé-dia da Estó-ria Uni-ver-sal*. Lisboa: Quetzal, 2009.
- _____. *Enci-clo-pé-dia da Estó-ria Uni-ver-sal: Recolha de Alexandria*. Carnaxide: Alfaguara, 2012a.
- _____. *Enciclopédia da Estória Universal: Arquivos de Dresner*. Carnaxide: Alfaguara, 2013a.
- _____. *Enciclopédia da Estória Universal: Mar*. Carnaxide: Alfaguara, 2014.
- _____. *Enciclopédia da Estória Universal: As Reencarnações de Pitágoras*. Carnaxide: Alfaguara, 2015b.
- _____. *Enciclopédia da Estória Universal: Mil Anos de Esquecimento*. Carnaxide: Alfaguara, 2016a.
- _____. *Flores*. Lisboa: Companhia das Letras, 2015c.
- _____. *Jesus Cristo bebia cerveja*. Carnaxide: Alfaguara, 2012b.
- _____. *Nem todas as baleias voam*. Lisboa: Companhia das Letras, 2016b.
- _____. *Os livros que devoraram o meu pai: a estranha história de Vivaldo Bonfim*. Alfragide: Caminho, 2010.
- _____. *Para onde vão os guarda-chuvas*. Lisboa: Companhia das Letras, 2015d.
- Dällenbach, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Poétique, n.27: Intertextualidades*. Traduzione di Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina.
- Eco, Umberto. *Opera Aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 2016a.

- _____. *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2016b.
- Genette, Gérard. *Discurso da Narrativa: Ensaio de método*, traduzione di Fernando Cabral Martins. Lisbona: Arcádia, 1979.
- _____. *Introdução ao arquitecto*. Traduzione di Fernando Cabral Martins. Lisbona: Vega, 1986.
- _____. *Palinsesti*. Traduzione di Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.
- _____. *Soglie*. Traduzione di M. Camilla Cederna. Torino: Einaudi, 1989.
- Kristeva, Julia. *O texto do romance: Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Traduzione di Manuel Ruas. Lisbona: Livros Horizonte, 1984.
- Nogueira, Carlos *Literatura e conhecimento: Enciclopédia da Estória Universal*, de Afonso Cruz. *Revista Lusófona de Educação*. n. 28, p. 151-161, 2014. Disponibile on-line: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/4926>>. Consultato il 15 Giugno 2017.
- Novigno, Maurizio. *Precipitevolmente*. Firenze, Giunti scuola, 1999.
- Pinter, Harold. *Feliz Aniversário*. Traduzione di Artur Ramos e Jaime Sampaio Salazar. In: PINTER, Harold. *Teatro I*. Lisbona: Relógio D'Água, 2002.
- Prado, Miguelanxo. *Ardalén*. Traduzione di Maria José Magalhães e Ricardo Pereira. Alfragide: ASA, 2013.
- Serafini, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Milano: Rizzoli, 2006.
- Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*, traduzione di Maria Ondina Braga. Lisbona: Moraes, 1977.
- Voltaire. *Candido o l'ottimismo*. Traduzione di Stella Garzantini. Milano: Feltrinelli, 2016.