

ALDO ALBÒNICO
Università di Milano

Vargas Llosa e gli incubi di Pantaleón

A parere di molti critici, il maggior pregio di *Pantaleón y las visitadoras*¹ è l'impiego del registro "comico", elemento importantissimo e pressoché nuovo, allora, nella narrativa di Mario Vargas Llosa². Accanto a quello, molti altri caratteri stilistici e tematici del romanzo sono stati individuati dalla critica³. Tuttavia, poco si è insistito sul curioso e non occasionale ricorso a moduli onirici presente in tale opera; altresì, quando tale elemento è stato sottolineato, la valutazione è stata con frequenza negativa da parte dei recensori⁴. Lo stesso autore ha avuto modo di soffermarsi al riguardo nella utilissima testimonianza dal titolo *Cómo nace una novela*⁵. Là Vargas Llosa – in maniera simile a quanto già realizzato relativamente a *La casa verde* con lo scritto *La historia secreta de una novela* – illustra l'origine e le fasi di redazione del romanzo, nonché le sue intenzioni etico-politiche e alcune innovazioni tec-

¹ 1ª ed.: Barcelona, Seix Barral, 1973. Cito dalla 5ª ed., 1994.

² Come è noto, per influenza dell'eccessivamente duro *engagement* postulato da Jean-Paul Sartre, in precedenza Vargas Llosa aveva sempre rifiutato tale registro, salvo impiegarlo fuggevolmente, e con altre implicazioni, in *Los cachorros* (1ª ed.: Barcelona, Lumen, 1967).

³ Si veda specie l'ottima rassegna realizzata da José Miguel Oviedo nella terza edizione del suo ancora insuperato saggio sul romanziere peruviano: *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

⁴ Per ampie indicazioni bibliografiche della letteratura critica sul romanziere peruviano dal 1970 al 1981, relative quindi anche alle recensioni di *Pantaleón y las visitadoras*, cfr. sempre J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, cit., pp. 436-460.

⁵ Detta testimonianza venne esposta da Vargas Llosa a un convegno nel 1974, e pubblicata la prima volta nel 1979; *Cómo nace una novela* è stato poi riedita in Charles Rossman-Alan Warren Friedman (Coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 1-13.

nico-stilistiche. Riguardo all'aspetto che è oggi l'oggetto del mio intervento, lo scrittore peruviano osserva:

Y finalmente, cuando ya tenía la novela terminada y estaba a punto de entregarla al editor, pensé que todavía podía incorporarle algo más. Pensé que si esa historia ocurría en el mundo de la palabra conversada, en el mundo de la palabra escrita, había una dimensión que no aparecía, y era la dimensión onírica. Esos personajes en mi novela no soñaban, y era importante que soñaran, sobre todo si algunos estaban al borde de la locura. La locura y el sueño tienen puntos de contacto, quizá la historia podía completarse si se narraban algunos sueños y así fue que escribí muy rápidamente, casi como si vinieran dictados, esos cinco sueños, que son los aspectos que la crítica ha censurado más; creo que en general los críticos que han escrito de *Pantaleón y las visitadoras* consideran que los sueños son un pegote innecesario; por lo menos mi intención al incorporar esos sueños aparentemente no ha quedado clara. Mi idea era que los sueños, en su carácter de distorsión de la realidad, no fueran gratuitos, es decir, que en ellos se proyectan los hechos objetivos de una manera ambigua, extraña, misteriosa; por ejemplo, Pantaleón, que vive una dicotomía esencial en su vida, es un militar, pero por la misión que lleva a cabo no puede ponerse el uniforme, debe vestirse siempre de civil, siendo un hombre que ama inmensamente su carrera, un militar de convicción, y sin embargo no puede acercarse al cuartel y los jefes de la guarnición en la selva le han prohibido que incluso tenga relaciones de amistad con los otros oficiales; su misión, además, por razones obvias, tiene que permanecer en el secreto más absoluto, de tal manera que ni siquiera su mujer sepa lo que él hace, y ha tenido que engañarla diciéndole que cumple una función de inteligencia, lo que la inquieta tremendamente, porque esta función lo tiene recorriendo prostíbulos, mezclándose con cafiches, en fin, todo esto ha creado a Pantaleón una vida dicotómica, esquizofrénica, y entonces él tiene uno de esos cinco sueños, que es un sueño en el que el mundo se desdobra, en que las cosas se vuelven dos, su mujer por ejemplo, su propia esposa, incluso hasta los animales, los objetos se dividen, y esto le produce una tremenda angustia. Yo quería que todos los sueños de alguna manera dieran una descripción de la intimidad anímica de los protagonistas en función de la historia, pero al parecer esa es la parte menos lograda en la novela⁶.

Il passo è estremamente rivelatore. Vargas Llosa, infatti, se nel finale afferma, di fatto, di rimanere convinto della necessità di quei sogni, e semmai

⁶ *Ivi*, pp. 11-12.

di non essere riuscito a tradurre bene in pratica il progetto, pure rivela alcuni elementi della sua “teoria del sogno”. Richiamo l’attenzione, per il momento, unicamente sul suo considerare quello una “dimensione” avvicicabile alla follia, concezione positiva e positivista, concreta e quasi palpabile, sostenuta da molti fisiologi ottocenteschi e citata da Freud, per criticarla, nell’ottava sezione del primo capitolo de *L’interpretazione di sogni* (*Die Traumdeutung*, 1899)⁷. Tale orientamento dello scrittore peruviano non è casuale e vi tornerò sopra più avanti. Ora risulta importante notare, piuttosto, la mancanza in tale passo di ogni riferimento esplicito alla teoria psicanalitica dei sogni, assenza che si accompagna alla apparentemente limitata importanza concessa da Vargas Llosa, nella propria saggistica, alla psicanalisi⁸.

Privilegerò tre degli incubi presenti in *Pantaleón y las visitadoras*, e cioè quelli sognati dal protagonista, i quali sono altresì i più estesi e di gran lunga i più significativi del romanzo: si trovano nei capitoli secondo, terzo e settimo, e all’interno della *fabula* si situano nelle notti tra il 16 e 17 agosto 1956, il 29 e 30 agosto del medesimo anno, e il 13 e 14 febbraio 1958⁹. Anche i pochi commentatori che si sono riferiti all’argomento parlano sempre e soltanto dei suddetti tre sogni¹⁰, essendo i due incubi rimanenti brevissimi e relativi ad altri personaggi del romanzo¹¹.

⁷ Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988⁸, pp. 101-105. Soprattutto (*ibidem*, p. 105): “La concordanza fra sogno e disturbo mentale, che è indiscutibile e si spinge sino ai particolari più caratteristici, è uno dei principali capisaldi della teoria medica sulla vita onirica [...]”.

⁸ Prove di quanto siano rari e occasionali tali riferimenti si ottengono dall’esame delle opere saggistiche. Per es., nei tre volumi della principale raccolta degli scritti brevi (*Contra viento y marea*, Barcelona, Seix Barral, 1990), si rintracciano in totale soltanto cinque rapidi e poco significativi rimandi. Un omaggio forse più formale che sostanziale, inserito per contrasto, si trova nell’articolo *Y al tercer día ¿resucitará?* incluso in *Desafíos a la libertad*, Madrid, El País-Aguilar, 1994, p. 128: “[...] el marxismo se volvió una dogmática y se inmunizó contra disciplinas y conocimientos fundamentales, como los que aportaron Freud y el psicoanálisis [...]” (nel volume vi sono altre due note al riguardo, ma meno impegnative).

⁹ Cfr. *Pantaleón y las visitadoras*, ed. cit., pp. 53-58, 79-84, 205-210.

¹⁰ Così fa, per es., anche il più interessante di detti critici, il quale inserisce i tre sogni in una più dettagliata scansione dei dieci capitoli del romanzo, nonché in una riorganizzazione dell’intero testo in una struttura quadripartita: Raymond L. Williams, *El arte narrativo de Mario Vargas Llosa: dos principios de organización en “Pantaleón y las visitadoras”*, in C. Rossman-A. W. Friedman (Coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*, cit., pp. 112-113.

¹¹ Il sogno di Pochita, narrato dalla medesima in sole tre righe, si trova nel cap. 5 di

* * *

Si è visto che nel proprio scritto esplicativo su *Pantaleón y las visitadoras* Vargas Llosa non nomina Freud né alcuna opera di questi sul mondo onirico. Tuttavia, credo di poter dimostrare l'attento impiego di alcune pagine del celeberrimo trattato *L'interpretazione di sogni*. Si tratta soprattutto della terza sezione del primo capitolo, dove il fondatore della psicanalisi si limita a raccogliere e riorganizzare alcune delle conclusioni a cui erano arrivati gli studiosi precedenti in merito agli stimoli e fonti del sogno: ne distingue quattro tipi, e cioè gli stimoli sensoriali esterni; gli stimoli sensoriali interni (soggettivi); gli stimoli corporei interni (organici); le fonti di stimolo psichiche¹². Orbene, se esaminiamo i sogni di Pantaleón Pantoja alla luce di tali indicazioni, si ottiene il sorprendente risultato che tutti e tre si esauriscono in esse.

È opportuno invertire l'ordine dell'analisi e iniziare dal terzo incubo. Esso è stato spiegato dallo stesso Vargas Llosa, ed è caratterizzato dall'angoscia prodotta dal suono di un gong che annuncia una temuta, ricorrente esperienza, quella di assistere alla sfilata di mostruose figure aventi fattezze per metà canine e per metà di esseri umani conosciuti dal nostro capitano. Parte di detto sogno risulta un'elaborazione di quanto prodotto, secondo un processo e una casistica ben noti, da uno stimolo sensoriale esterno¹³ il quale, nel testo in esame, è di percussione e che a continuazione si rivela essere la madre di Pantaleón che bussa alla porta della camera dove costui sta dormendo¹⁴. La successiva parte del sogno – l'orribile “desfile de los dobles” – pare conseguenza di stimoli sensoriali questa volta interni, quali il pulviscolo luminoso sulla retina¹⁵. Al riguardo è interessante rilevare una clamorosa coincidenza data dall'inclusione, nel detto trattato freudiano, del seguente passo dello scienziato Wundt:

Pantaleón y las visitadoras, ed. cit., p. 138; è invece il narratore onnisciente a raccontare, all'inizio del cap. 10 (*Ivi*, p. 77), quello di Doña Leonor, di una riga più lungo del precedente.

¹² S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 42-60.

¹³ *Ivi*, pp. 42-49.

¹⁴ *Pantaleón y las visitadoras*, ed. cit., p. 211.

¹⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 50-52.

Il pulviscolo luminoso del campo visivo al buio ha assunto forme fantastiche, i numerosi punti luminosi di cui si compone si sono incarnati nel sogno in altrettante immagini singole, che noi vediamo come oggetti mossi per la mobilità del caos luminoso. Di qui ha origine anche, probabilmente, la chiara tendenza del sogno a creare le più svariate figure animali, la cui ricchezza formale si accorda facilmente con la forma particolare delle immagini luminose soggettive¹⁶.

È quasi forzoso ipotizzare che lo scrittore peruviano possa aver tratto ispirazione da ciò per creare i mostri capaci di terrorizzare Pantaleón, tanto più che l'indizio appare confermato da un'altra breve osservazione presente nella pagina successiva, dove Freud cita l'esperienza dello studioso Maury¹⁷.

Il secondo sogno, quello che ruota intorno allo spasimo prodotto al povero Pantoja dall'infiammazione emorroidale, rientra ovviamente nella terza categoria ricordata da Freud, quella dei sogni prodotti da organici stimoli corporei interni¹⁸, per cui – lo prova l'osservazione medica – i tubercolotici hanno sogni di soffocamento, rappresentazioni oniriche con sensazioni gustative o di nausea coloro che hanno disturbi digestivi, ecc.

Infine, il primo sogno, nel quale le gradevoli immagini di precedenti esperienze militari di Pantaleón cedono presto il passo a una grottesca parata in cui le reclute guidate dal nostro rivelano i loro prorompenti attributi sessuali, mostrando essere quello a capo di prostitute. In detto sogno prevale la quarta e ultima categoria onirica segnalata da Freud, quella prodotta da stimoli psichici, pure presente negli altri due incubi esaminati, ma in misura diseguale e comunque molto inferiore. Le preoccupazioni latenti di Pantaleón nella vita diurna appaiono qui in forma stravolta ma immediatamente comprensibile. Neppure manca, nel primo sogno, lo stimolo senso-

¹⁶ *Ivi*, p. 50.

¹⁷ “È quel che gli accadde una volta con una serie di figure grottesche dai lineamenti stravolti, acconciate in modo bizzarro [...]”. *Ibidem*, p. 51. Trascuro invece volutamente la ricerca di eventuali fonti letterarie delle pagine oniriche di Vargas Llosa. Soltanto indico qui che un passo presente nella *Histoire comique de Francion*, un capolavoro della narrativa secentesca opera di Charles Sorel, dove vi sono allegri e compositi mostri animaleschi portati alla catena, presenta qualche vaga analogia con el “desfile de los dobles” sopra descritto: il passo può leggersi, in traduzione italiana, in Guido Almansi-Claude Béguin, *Teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 106-107.

¹⁸ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 52-58.

riale esterno, ché per ben tre volte là si ricorda¹⁹ il solletico all'orecchio, tenerezza sessuale molto grata all'intraprendente capitano.

Non si ritrova altro de *L'interpretazione di sogni* negli incubi di Pantaleón. Un impiego limitato, quindi, che esclude tutta la parte più originale e complessa della meditazione freudiana sul sogno, diretta a sviscerare il significato delle apparenti stranezze e illogicità dei prodotti onirici attraverso l'individuazione di meccanismi di spostamento, deformazione, travestimento, rimozione, ecc.²⁰ Il buon capitano ha incubi espliciti, positivi nel senso di concreti ed evidenti, completi e senza alcuna sbavatura od omissione: seppure nella casistica dell'attività onirica esista anche la categoria dei sogni comprensibili, sorprende la totale mancanza di mistero, di lacune e di elementi criptici nei sogni di Pantaleón, tanto che la loro eziologia appare del tutto manifesta.

Paradossalmente, dette assenze concorrono a inficiare la verisimiglianza onirica di quanto creato da Vargas Llosa; tale limite viene inoltre esaltato dalla insistita ed esplicita presenza, già ricordata sopra, all'interno dei primi due sogni, di stimoli fisici reali quali il solletico all'orecchio e il bruciore emorroidale. Anche soltanto alla luce della casistica prefreudiana ciò pare doversi considerare un errore di creazione, perché il processo di formazione dei sogni sulla base delle stimolazioni organiche avviene non riproducendo pari pari la causa e la sensazione medesima bensì, secondo leggi associative, immagini affini ma diverse²¹.

¹⁹ *Pantaleón y las visitadoras*, ed. cit., pp. 55 e 57.

²⁰ Cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., *passim*. In particolare risulta che i penosi incubi di Pantaleón, nonostante l'ambiente frequentato, non rientrano affatto nell'assioma sostenuto dal fondatore della psicanalisi (*ibidem*, cap. 4, p. 163), cioè che "i sogni d'angoscia sono sogni di contenuto sessuale, la cui libido si è trasformata in angoscia". Rimane dubbio, altresì, che le mostruose figure del terzo sogno possano riportarsi davvero allo psicanalitico "processo di condensazione": tuttavia, le indicazioni di Freud al riguardo, che evocano ripetutamente le creazioni di animali composti inventati dalla fantasia popolare orientale, possono aver stimolato Vargas Llosa: cfr. il conciso scritto di S. Freud, *Il sogno e la sua interpretazione*, Milano, Tascabili Economici Newton, 1996⁶, pp. 18-19 (ed. orig.: *Über den Traum*, 1901), pp. 41-43.

²¹ "[...] la coscienza si comporta in modo diverso dal normale, in quanto trascura completamente la sensazione stessa e si rivolge interamente alle rappresentazioni che l'accompagnano. Questo spiega anche come mai questa situazione abbia potuto essere misconosciuta così a lungo. Krauss dà a questo processo un nome particolare, la 'transustanziazione'".

Altresì, ad ampliare l'impressione del lettore di assistere a sogni "manipolati" e "artificiali", concorre il punto di vista applicato dall'autore nelle tre sequenze oniriche, che è quello del narratore onnisciente. Il punto di vista del sogno, infatti, normalmente è quello del soggetto che lo produce, prospettiva quindi parziale oltre che rapidamente sfuggente al risveglio. La scelta, certo bizzarra, di far riportare a un narratore onnisciente la dimensione onirica²², se spiega in parte le aporie sopra individuate, in quanto a esiti appare poco felice. Per trovare la sua ragione d'essere si deve forse ipotizzare un soprassalto di "realismo deterministico" dello scrittore, quello stesso che Vargas Llosa ha seminato qui e là nei primi romanzi e che pure si ritrova in altre parti di *Pantaleón y las visitadoras*²³, orientamento che lo ha portato a impiegare rigorosamente soltanto la parte prefreudiana della interpretazione dei sogni, quella cioè non psicanalitica e invece più fisiologica, da cui Freud prese le mosse per proporre poi rivoluzionarie innovazioni²⁴. Piuttosto che perseguire la verisimiglianza onirica costruita sulla esperienza clinica freu-

zione' delle sensazioni in immagini oniriche". S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 56.

²² Come già indicato nella nota 11, il breve incubo di Pochita è in realtà raccontato dall'interessata, e ciò costituisce un'eccezione. Tuttavia, credo che ciò sia poco significativo. Egualmente ritengo che non infirmo la sostanza della mia tesi neppure i contenuti e possibili significati tanto delle immagini oniriche percepite da Pochita – crocifissione e castrazione subite da lei e dal marito – quanto di quelle di Doña Leonor (cfr. sempre la nota 11), costituite da animali che si mangiano vicendevolmente e appaiono a volte crocifissi: il denominatore comune di entrambi i sogni pare essere, di nuovo, la confusa inquietudine creata dalla setta dedita a sacrifici cruenti, cioè prodotto di una forte preoccupazione della vita diurna.

²³ Vi ritroviamo, anche se in versione umoristica, un elemento conosciuto della narrativa di Vargas Llosa, quel determinismo ambientale per cui Pantaleón e sua madre si trasformano mimeticamente a seconda dell'ambiente in cui sono immersi.

²⁴ Si veda, per es., l'attacco rivolto alla teoria medico-fisiologica, secondo la quale gli unici istigatori dei sogni sarebbero gli stimoli sensoriali e somatici: S. Freud, *Il sogno e la sua interpretazione*, cit., pp. 18-19, nonché pure *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 78-79 et passim. È altresì interessante indicare che all'orientamento in materia del romanziere peruviano potrebbe aver concorso in qualche misura anche il suo amato Flaubert, perché questi, in *La Tentation de saint Antoine*, considera naturalisticamente le vicende visionarie dell'eremita e, per es., interpreta le fiamme dell'inferno da quello percepite come prodotto della sensazione di calore dovuto allo strinamento della sua barba, raggiunta da faville della torcia caduta a terra: ho trovato l'utile citazione, ovviamente riferita soltanto allo scrittore france-

diana, che afferma che gli interessi diurni e gli stimoli interni ed esterni del sonno non riescono quasi mai a dare una soluzione integrale del sogno²⁵, Vargas Llosa ha preferito privilegiare, *more antiquo*, la parte meno complessa della psiche (proprio attraverso il ricorso al narratore onnisciente e cosciente si saltano, e quindi si rifiutano, categorie e fenomeni psichici più inquietanti). Così, ha optato per un altro tipo di verisimiglianza, quella che pesca a piene mani dalla esperienza fattuale diretta, al punto che i particolari un po' imbarazzanti e scatologici del secondo sogno si spiegano sapendo che lo stesso Vargas Llosa – lo ha rivelato un suo modesto biografo²⁶ – subì l'operazione di ablazione delle moleste dilatazioni varicose.

* * *

A integrazione del confronto "psicanalitico", elaborato da chi scrive, conviene ricordare l'interpretazione "semiologica" presentata da Raymond L. Williams. Sulla scorta di Jakobson detto critico riconduce a quattro gli schemi basilici di comunicazione presenti nel romanzo e illustra come il terzo di quegli schemi, e certo il più classico e tradizionale, consistente in un narratore onnisciente esterno che racconta gli avvenimenti a un lettore implicito esterno alla narrazione, solo si ritrova nelle tre sequenze oniriche del romanzo²⁷. Tale modalità, lungi dall'esaurirsi in sé – prosegue Williams – risponde a un preciso scopo:

Este modelo aporta nuevos elementos, antes ausentes de la novela, a la caracterización de Pantoja. En primer lugar, estas secciones suponen la única penetración psicológica de Pantoja en la novela. El lector percibe aspectos del carácter de Pantoja que no pueden advertir ninguno de los personajes. Un factor común a estas secciones, en lo que se refiere al análisis de Pantoja, es su sentimiento de horror y extraordinario temor hacia el mundo. Se le contempla como un ser aterrorizado y desvalido en su situación, aun cuando aquélla

se e non a Vargas Llosa, in Marco Hagge, *Il sogno e la scrittura. Saggio di oniologia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 106.

²⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 59.

²⁶ Cfr. J. J. Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991, pp. 323-324.

²⁷ R. L. Williams, *El arte narrativo de Mario Vargas Llosa: dos principios de organización en "Pantaleón y las visitadoras"*, cit., pp. 116-118.

sea distinta en cada uno de los tres capítulos. Estas secciones suponen un claro contraste con la persona militar a la que se caracteriza en el segundo modelo. Por otra parte, ofrecen el único estudio diacrónico de Pantoja de toda la novela, evocando momentos clave de su pasado que el lector puede utilizar para valorar mejor su situación presente. Aquí, por ejemplo, advertimos los temores de Pantoja durante una ceremonia militar cuando era cadete. Estos acontecimientos del pasado surgen como instantáneas retrospectivas que tienen lugar en esas tres noches. En esta situación de comunicación, el papel del narrador y del lector implícito varía con respecto a los otros modelos. El lector percibe el “contexto” y el “relato” del modelo como un agente pasivo: el narrador que lleva el control los explica directamente. Estas tres secciones confieren orden y unidad al conjunto de la novela, sitúan al lector y dan credibilidad (dimensión humana) a la caracterización de Pantoja²⁸.

Malgrado Williams non citi *Cómo nace una novela*, le sue osservazioni chiosano e integrano opportunamente le parole di commento e autogiustificazione dello scrittore peruviano. Più che insistere su una lieve distrazione del critico²⁹, merita sottolineare il favorevole giudizio pronunciato sulla opportunità narrativa delle sequenze oniriche e, semmai, aggiungere – per valutare meglio quanto notato da Williams – che le rivelazioni sul passato di Pantoja che i sogni offrono finiscono per assumere una funzione analoga a quella assunta nel romanzo dalle *acotaciones*: in effetti, attraverso tali *acotaciones* o incisi narrativi, il cui impiego cresce via via sino a diventare notevole nella parte finale, si dà conto di altri eventi noti soltanto al narratore onnisciente³⁰. Tuttavia, mentre l'intervento del narratore onnisciente nelle *acotaciones* risulta pressoché invisibile e comunque “morbido”, non disturba affatto la narrazione bensì la esalta, molto meno soddisfa il ricorso a tale punto di vista nelle parti oniriche, perché finisce per rivelare troppo la finzione nar-

²⁸ *Ivi*, pp. 118-119.

²⁹ Risulta evidente che, a differenza di quanto sostenuto da Williams, pure uno dei personaggi, cioè lo stesso Pantoja, conosce quei sogni. La questione è tuttavia marginale.

³⁰ Dunque risulta, ancora diversamente da quanto osservato da R. L. Williams (*ivi*, pp. 118-119), che il narratore onnisciente si affaccia nel romanzo altresì attraverso tali incisi. Sul ricorso alle *acotaciones* in *Pantaleón y las visitadoras* si vedano le note dello stesso Vargas Llosa in *Cómo nace una novela*, cit., pp. 8-9. Pure può ricordarsi che l'impiego di tale interessante artificio narrativo ampliò e approfondì quanto tentato dallo scrittore, su scala minore, già in *Conversación en La Catedral* (1969).

rativa³¹. Oltre ad allontanarsi dall'amato Flaubert, Vargas Llosa ha forse finito per fare un uso ancillare delle parti oniriche riducendole a strumento integrativo, al pari delle *acotaciones*: ma gli incisi sopportano di più tale ruolo, a differenza dei sogni, i quali, per una lunga tradizione culturale, sono troppo "alti" per essere portatori soltanto di notizie. La convinzione di chi scrive, quindi, è che il romanziere abbia avuto una felice intuizione nel voler incorporare dei sogni alla *fabula*³², ma abbia scelto male la forma con cui realizzarla, forse – come egli stessi ha indicato – per affrettata o insufficiente meditazione sull'argomento³³.

* * *

Rimane da sottolineare un ultimo elemento del tema in oggetto. È il legame tra lo stile dei sogni presenti in *Pantaleón y las visitadoras* e i capitoli pari del successivo romanzo dello scrittore, *La tía Julia y el escribidor*. Se si confrontano le due pagine iniziali del primo sogno con i passi descrittivi degli abbozzi in forma narrativa (forse soltanto mentali) delle commedie radiofoniche create da Pedro Camacho, si troveranno sia la medesima aggettivazione

³¹ È da sottolineare, tra l'altro, come nel terzo sogno l'intervento massiccio del narratore onnisciente si riveli pure attraverso l'uso di corsivi che sottolineano proverbi e frasi fatte (su questo punto cfr. anche la successiva nota 41). Riguardo all'ampia meditazione di Vargas Llosa sui possibili punti di vista narrativi si veda in particolare, per la discussione del principio di impersonalità e invisibilità del narratore, *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona, Seix Barral, 1975, *passim*.

³² J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, cit., p. 284, sottolineando come l'esclamazione che apre e chiude il romanzo ("Despierta, Panta") dia al medesimo una forma perfettamente circolare, ha rimarcato che essa pure "sugiere sutilmente el contraste entre el denso mundo onírico de Pantaleón (esas pesadillas pobladas de imágenes atroces, delirios, terrores, escozores anales) y la forma aburrida y chata en que transcurre su vida pública. En efecto, el protagonista quizá viva un sueño o sueña una vida: la del militar honesto y siempre a las órdenes, que economiza sus sentimientos y multiplica sus deberes por amor a la carrera".

³³ Il romanziere, del resto, aveva in precedenza concesso una ben limitata attenzione ai sogni nella sua saggistica letteraria. Per es., esigue sono le note al riguardo nella viceversa poderosa opera di analisi dell'autore di *Cien años de soledad*: cfr. *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 384-386, 437-438.

continua, stereotipata e ridondante³⁴, sia due serie di interrogativi senza risposta che avvicinano le incertezze logiche tipiche dei prodotti onirici ai progressivi dubbi creativi dello scribacchino ormai non più sicuro di sé³⁵. Nel secondo sogno le somiglianze risultano meno accentuate ma non mancano, potendo essere rintracciate tanto nel ricorso a nomi e cognomi ridicoli e stravaganti³⁶, quanto nella crescente metamorfosi onirica dei tratti fisici e linguistici dei diversi personaggi³⁷, trasformazione che diviene massima nel terzo e ultimo incubo³⁸, e che prelude alla comicamente irresistibile mescolanza dei protagonisti dei copioni del teatro radiofonico, che si manifesta in modo progressivo con il crescere dell'esaurimento nervoso del genio boliviano³⁹.

Ritengo che quanto appena osservato, oltre a mostrare alcuni elementi

³⁴ Si legga il primo lungo paragrafo di *Pantaleón y las visitadoras*, ed. cit., pp. 53-54, dove si dipinge con pennellate ricche di “huachafertá costumbrista” la vita di caserma (“Bajo un sol radiante, la corneta de la diana inaugura la jornada en el cuartel de Chiclayo: agitación rumorosa en las cuadras, alegres relinchos en los corrales, humo algodónoso en las chimeneas de la cocina. Todo ha despertado en pocos segundos y reina por doquier una atmósfera cálida, bienhechora, estimulante, de disposición alerta y plenitud vital. Pero, minucioso, insobornable, puntual, el teniente Pantoja cruza el descampado [...]” e lo si confronti con una qualunque delle descrizioni iniziali dei capitoli pari del successivo romanzo di Vargas Llosa: per es., “Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña, en que los geranios amanecen más arrebatados, las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas, cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto de Quinteros – frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu – abrió los ojos [...]”. *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1990 (1ª ed.: 1977), p. 29.

³⁵ *Pantaleón y las visitadoras*, ed. cit., pp. 54-55: “[...] he aquí que la corneta (¿de la diana?, ¿del rancho?, ¿del toque de silencio?) raja otra vez el aire tibio (¿de la mañana?, ¿de la tarde?, ¿de la noche?)”. *La tía Julia y el escribidor*, ed. cit., p. 383: “[...] Crisanto miraba, desde lejos, con ojos inteligentes, a sus compañeros, y los veía divertirse, sudar, crecer y fortalecerse en esas aventuras que le estaban prohibidas, y en su cara se dibujaba una expresión ¿de resignada melancolía, de apacible tristeza?”.

³⁶ Il più indovinato è quello dell'ufficiale di sanità, Antipa Negrón (*Pantaleón y las visitadoras*, ed. cit., p. 81) che si affianca ai molti altri presenti nelle parti non oniriche del romanzo e che anticipa gli esilaranti nomi delle creature di Pedro Camacho.

³⁷ “[...] asegura una señora Leonor cuyas caderas, papada y pechos se han robustecido y desbordado hasta confundirse con los de Leonor Curinchila [...]”. *Pantaleón y las visitadoras*, ed. cit., p. 81.

³⁸ *Ivi*, pp. 209-210.

³⁹ Cfr. *La tía Julia y el escribidor*, ed. cit., *passim*.

di continuità in Vargas Llosa, getti nuova luce pure sulla sua concezione del sogno e inveri quanto da lui prospettato in *Cómo nace una novela*, perché ora – attraverso il ritrovamento di interrogativi insolubili, di confusione e sincretismo tra i personaggi, ecc., elementi che saranno poi del Pedro Camacho avviato sulla strada del “trastorno mental” – risulta chiaro il collegamento tra sogno e follia⁴⁰. Si può dire di più, e cioè che la comunanza di altri stilemi – aggettivazione sovrabbondante e scontata, rivelatrice di come il *Kitsch* o, meglio, la *hachaferia*, il disarmante cattivo gusto peruviano, pervada e informi di sé tutto il romanzo⁴¹ – pare legittimare un'altra identificazione, e cioè quella tra lo stile del sogno e lo stile degli “scribacchini”, entrambi sottoprodotti generati dall'assenza di acuta coscienza artistica⁴².

⁴⁰ La psiche e il linguaggio di Pedro Camacho si ritrovano *in nuce* nelle seguenti osservazioni, comprese nella già citata ottava sezione del primo capitolo de *L'interpretazione di sogni*, cit., pp. 104-105: “Il sogno e la follia sono caratterizzati principalmente da barocche associazioni di idee e da debolezza del giudizio. In entrambi i casi si ha una sopravvalutazione delle proprie attività mentali, che appaiono assurde al giudizio obiettivo; al rapido svolgersi delle rappresentazioni nel sogno corrisponde la fuga delle idee nella psicosi. [...] Esiste un'analogia perfino per le idee deliranti fisse: i sogni patologici che si ripetono in modo stereotipo. [...]”. Non pare azzardato supporre che Vargas Llosa abbia tratto ispirazione anche da questi passi.

⁴¹ Chiosando tale elemento, J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, cit., p. 276, ha aggiunto che ciò si esplica pure negli incubi di Pantaléon e che nel terzo di essi diventa “un *Kitsch* de segundo grado: las frases hechas con las que suele expresarse Pantaléon se filtran también en sus sueños y figuran en cursiva, como citándose él mismo”. Seppure nel romanzo tali citazioni appaiono tra virgolette, e non in corsivo, l'osservazione è acuta e utile. Da parte mia aggiungo che una davvero divertente esposizione della percezione che della *huachaferia* ha lo scrittore peruviano si trova nello scritto del 1983 *¿Un champancito, hermanito?*, ora raccolto in M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea, II (1972-1983)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 345-349.

⁴² Come è noto, *La tía Julia y el escribidor* può godersi al più semplice livello, quello formato nei capitoli dispari dal delizioso melodramma amoroso di Varguitas e della “tía Julia”, e dalle orripilanti storie dei capitoli pari. Tuttavia, esiste anche una problematica più profonda, che riguarda le modalità del processo di scrittura e che si riflette anche nel titolo del romanzo: tanto Pedro Camacho quanto Varguitas sono pervasi dal sacro fuoco della letteratura, ma il primo è uno scribacchino (*escribidor*) perché traduce in modo meccanico i propri “demoni” e ossessioni personali in storie senza rielaborarli artisticamente, mentre Varguitas diventerà uno vero scrittore (*escritor*) perché ha coscienza della complessità di tale processo.

Stampa "Grafiche Tevere"
Coordinamento Centro Stampa
Città di Castello (PG)



381004498

BIBLIOTECA ROMA

