



GIUSEPPINA NOTARO
Università di Napoli L'Orientale
gnotaro@unior.it

«LA LOCURA LO CURA TODO»: REALTÀ, FANTASIA E FICCIÓN IN *LECCIONES DE ILUSIÓN* DI PABLO D'ORS

Riassunto

Nel 2008 lo scrittore sacerdote Pablo d'Ors pubblica il suo quinto romanzo, *Lecciones de ilusión*. Il protagonista dell'opera, Lorenzo Bellini, visita un manicomio per studiare il rapporto tra follia e creazione, oggetto della sua tesi di dottorato. In questo mondo, parallelo a quello reale, dove regnano la follia e l'immaginazione, il giovane incontra una curiosa galleria di personaggi e vive situazioni assurde e insensate che, tuttavia, lo portano a riflettere sulla propria vita, sul significato e sull'importanza della creazione e sul rapporto tra realtà e fantasia, ed è spesso incapace di distinguerle. Nel presente lavoro ci proponiamo di dimostrare come lo scrittore riesca a proiettare la realtà quotidiana nella *fabula*, mostrando lo stretto rapporto tra creazione letteraria e vita, sostenendo la tesi che alla base di entrambe c'è sempre la *locura*, che le unisce in un legame indissolubile.

Parole chiave: follia, mondi possibili, illusione, realtà, finzione

Abstract

In 2008, the writer-priest Pablo d'Ors published his fifth novel, *Lecciones de ilusión*. The protagonist of the work, Lorenzo Bellini, visits a sanatorium to study the relationship between madness and creation, the subject of his thesis. In this world, parallel to the real one, where madness and imagination reign, the young man encounters a curious gallery of characters and experiences absurd and nonsensical situations that, nevertheless, lead him to reflect on his own life, the meaning and importance of creation, and the relationship between reality and fantasy, often unable to distinguish between them. In the present paper we aim to demonstrate how the writer manages to project everyday reality into the *fabula*, showing the close relationship between literary creation and life, supporting the thesis that at the basis of both there is always *locura*, which unites them in an unbreakable bond.

Keywords: madness, possible worlds, illusion, reality, fiction

La letteratura, come l'arte in generale, ha tra i tanti suoi scopi la creazione di mondi paralleli, lontani dalla realtà di tutti i giorni, ma in essa immersi: scrivere è creare infiniti mondi possibili. Una delle teorie a proposito dei mondi possibili finzionali è stata elaborata da Lubomír Doležel¹, e da questa sono scaturiti numerosi studi sull'argomento: se-

¹ La teoria dell'invenzione o meglio della costruzione dei mondi finzionali elaborata da Doležel (mediante il sussidio e insieme il superamento della logica modale e la messa a punto di una rinnovata semantica narrativa), supera il tradizionale approccio narrato-

condo lo studioso ceco, un testo narrativo non è solo il resoconto di una sequenza di eventi (che rappresenta la semantica intensionale del testo), una storia, ma anche un sistema che genera un mondo possibile (la sua semantica estensionale). La produzione e la ricezione/interpretazione di testi, dunque, sono atti di costruzione e ricostruzione di mondi possibili. Accanto a queste rappresentazioni possibili nel mondo reale, ce ne sono altre attuabili solo in un universo fantastico, non soggette quindi alla logica di quel mondo, poiché oniriche, surreali, magiche. La *fiction* indica il processo inventivo in un romanzo, un racconto, un'opera in qualche modo immaginaria, per cui il mondo possibile attuato è denominato come "mondo finzionale", prodotto da un testo finzionale. La letteratura è una perenne creazione di "paesaggi d'invenzione" e quindi di una pluralità di mondi, e da ciò deriva una decisa distinzione fra testi che raffigurano il mondo reale e testi finzionali che costruiscono un nuovo mondo.

Umberto Eco, nel suo *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*², introduce il riferimento ai "mondi possibili", costrutti culturali in cui è possibile selezionare e assegnare proprietà e, inoltre, determinarne l'essenzialità e la persistenza attraverso stati di cose alternativi. A questo discorso si collegano anche i concetti di piacere e di suspense, nonché quelle astrazioni che diventano l'intelaiatura di ruoli e funzioni narrative dietro al testo e alle sue molteplici ma non infinite interpretazioni da parte del lettore. Afferma Eco a proposito del rapporto tra reale e possibile:

Dire che un mondo possibile equivale a un testo (o libro che sia) non significa dire che ogni testo parli di un mondo possibile. Se scrivo un libro storicamente documentato sulla scoperta dell'America, mi riferisco a quello che definiamo il mondo "reale". Descrivendone una porzione (Salamanca, le caravelle, San Salvador, le Antille...) assumo come *presupposto* o *presupponibile* tutto ciò

logico basato sul principio della mimesi, come semplice ripetizione del mondo reale (che egli definisce "attualizzato"), per considerare in piena autonomia gli *heterocosmica* frutto dell'invenzione autoriale, che rappresentano mondi "altri" rispetto alla nostra realtà, e possibili appunto solamente entro un universo fantastico. Cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

² U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, La Nave di Teseo, 2020.

che so sul mondo reale [...]. Cosa accade invece quando delinea un mondo fantastico, come quello di una fiaba? Raccontando la storia di Cappuccetto Rosso ammobilio il mio mondo narrativo con un limitato numero di individui (la bambina, la mamma, la nonna, il lupo, il cacciatore, due capanne, un bosco, un fucile, un canestro) forniti di un numero limitato di proprietà. Alcune delle assegnazioni di proprietà a individui seguono le stesse regole del mondo della mia esperienza [...], alcune altre assegnazioni valgono solo per quel mondo [...]. All'interno di questo mondo narrativo i personaggi assumono atteggiamenti proposizionali: per esempio Cappuccetto Rosso ritiene che l'individuo nel letto sia sua nonna (mentre al lettore la *fabula* ha anticipatamente contraddetto la credenza della bambina). La credenza della bambina è un suo costrutto *doxastico*, ma appartiene pur sempre agli stati della *fabula*. Così la *fabula* ci propone due stati di cose, uno in cui nel letto c'è il lupo e l'altro in cui nel letto c'è la nonna. Noi sappiamo subito (ma la bambina non lo sa sino alla fine della storia) che uno di questi stati è presentato come vero e l'altro come falso. Il problema è di stabilire quali rapporti esistano, in termini di struttura di mondi e di mutua accessibilità, tra questi due stati di cose³.

Uno dei mondi possibili rappresentati, parallelo a quello reale, potrebbe essere quello che deriva dalla follia: la pazzia può rappresentare la deviazione malata della propria coscienza, o del proprio essere, l'alterazione della propria identità, una totale perdita del controllo e di sé. È un viaggio in un mondo altro, immaginario e non reale, che frantuma i legami con la ragione, con la razionalità. La letteratura e la follia hanno avuto sempre una forte connessione⁴: la pazzia è infatti uno dei temi privilegiati dalla letteratura occidentale per diversi motivi, non ultimi quelli di presentare la figura di un individuo isolato, che si contrappone alla società, quindi un eroe o un antieroe, di affrontare la realtà con mezzi e strumenti diversi, di esorcizzare la perdita della ragione, di rivelare l'io autentico, della fantasia, dell'umanità, della verità. Come afferma Elvira Sánchez-Blake:

³ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁴ A proposito della relazione tra follia e letteratura, si vedano, tra gli altri, M. Altamura, A. Balzotti, *Follia e letteratura. Lezioni di psicopatologia*, Bari, Progedit, 2017; G. Paduano, *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Roma, Carocci, 2018.

Locura y literatura son dos temas que aparecen intrínsecamente unidos ya sea por esa frontera liminal que existe entre el genio y la insensatez, o quizá por la necesidad de poner en boca de personajes locos la verdad de una parábola, especialmente cuando se producen grandes rupturas, cambios o crisis en el mundo. Lo cierto es que las grandes obras que marcaron hitos en la literatura universal, el loco/la locura se convierte en símbolo, parábola o fábula para denotar un mundo en crisis, un espejo o un catalizador de la conciencia crítica de la humanidad⁵.

La pazzia ha rappresentato fin dalle origini uno dei temi privilegiati all'interno delle narrazioni di ogni tipo: il fascino rispetto a questo argomento è dato anche dal fatto che il senso della letteratura è indagare a fondo la soggettività umana, di cui fa parte anche ogni sua condizione estrema, tra cui il disturbo mentale. Anche solo la possibilità di avvicinarsi, da osservatori, a questo stato, che si trova tra la realtà e l'irrealtà, provoca un enorme fascino.

Quando si inserisce l'argomento della pazzia all'interno di un'opera letteraria, si vuole presentare la realtà da un'ottica differente: si stabilisce, inevitabilmente, una stretta correlazione tra la pazzia stessa, lo sguardo sulla realtà e la letteratura, come se la prima impregnasse tutto ciò che da essa deriva, compreso il messaggio che da essa scaturisce, e che mette in discussione o ridefinisce il mondo "vero". Anahi Sy, nel suo saggio sulla rappresentazione letteraria della salute e della malattia mentale afferma:

La literatura, por el carácter de verosimilitud que exige la construcción de una obra, responde al carácter integral que adquiere la experiencia humana de enfermar y curar, en este caso, dando cuenta del ser humano tanto en su dimensión biológica, como social y cultural, situado en un contexto histórico particular. Al mismo tiempo, el carácter ficcional de los personajes que construye, permite elaboraciones que llevan al límite y exacerbaban ciertas cuestiones que hacen especialmente visibles y evidentes situaciones que en nuestra sociedad aparecen de modo más sutil o solapado⁶.

⁵ E. Sánchez-Blake, *Locura y literatura: La otra mirada*, in «La manzana de la discordia», Año 2, n. 8, diciembre 2009, p. 15.

⁶ A. Sy, *De la Literatura a la Historia: Cuando la locura se convierte en desviación social*, in «Estudios filológicos», n. 55, 2015, p. 140.

Negli ultimi due secoli, la medicina, le arti, le scienze umane, la giurisprudenza hanno riconosciuto alla follia un duplice valore: da una parte, essa caratterizza l'“altro”, cioè un mondo profondamente diverso da quello “sano”; dall'altra, essa rivela qualcosa che è in tutti gli uomini. Folle può essere ritenuto colui che, per comportamenti e opinioni, si distacca da ciò che la norma definisce accettabile. Diversi studiosi⁷ sottolineano il valore della letteratura come fonte di testimonianza per riflettere sulla malattia, sulla salute e sulla medicina in un determinato periodo, per analizzare le rappresentazioni sociali della malattia, la pluralità dei sistemi medici, gli ammalati e la relazione medico-paziente, le professioni e le occupazioni mediche, le istituzioni sanitarie e la loro organizzazione. La letteratura, nella misura in cui cerca di raccontare storie, plasmare idee, trasmettere un'epoca, ricreare sensazioni, situazioni e scenari possibili, ha la capacità di rappresentare il modo in cui un'epoca, un tema e/o un particolare problema sono vissuti, sperimentati e pensati.

È per questo motivo che è sempre risultato difficile definire la pazzia: nei vari ambiti sociali e nei differenti contesti storici, cambiano i parametri che individuano ciò che è normale da quello che è deviante, facendo una grossa distinzione tra i due estremi⁸. Essa può rivelare anche l'aspetto altro della realtà, strettamente legato al fantastico e al soprannaturale: è una dimensione alternativa a quella della vita “normale”, giudicata come impraticabile da molti scrittori del XX secolo. La follia può essere un rifugio rispetto alla sofferenza dell'esistere. L'alienazione mentale dà tranquillità e fissità, contro la lacerante molteplicità della realtà.

Nei secoli, molti autori si sono confrontati con personaggi pazzi e squilibrati mentalmente, per rappresentare una realtà completamente opposta alle norme stabilite dalla società: l'esempio più lampante, il “folle letterario” più conosciuto, colui che è il paradigma della pazzia

⁷ Si vedano ad esempio gli studi di Michel Foucault, François Laplantine, Susan Sontag, Wolfgang Bongers e Tanja Olbrich.

⁸ Durante il periodo romantico, ad esempio, il carattere d'eccesso che viene riconosciuto alla follia può essere tale da farne un fenomeno perturbante, che sconvolge la normale percezione della realtà, evocando qualcosa di sinistro ma al contempo di oscuramente familiare.

nella letteratura mondiale, Don Quijote de la Mancha, rappresenta il tentativo più riuscito di mettere in discussione la realtà quotidiana. Sánchez-Blake afferma a questo proposito:

La locura de Don Quijote radica en la forma con que este personaje percibe el mundo y su realidad. La grandeza de esta obra se fundamenta en que a través de la identificación con Don Quijote, los lectores han sido capaces a través de cinco siglos de mirar el mundo con una visión alterna y transformar su realidad. Don Quijote marcó un hito porque se convirtió en un mediador cultural, el del lenguaje con su inmenso poder de moldear la realidad y de suplantarla. [...]. Su locura reveló una verdad más sutil tras esa superficie aparente, la de una nueva realidad subyacente que ha ido adquiriendo forma y poder hasta convertirse en una nueva verdad. [...]. La relación entre locura y lucidez, así como aquella entre razón y sin razón, adquiere sentido en la medida en que la razón mide la forma de percibir una realidad. De esta forma, la mirada o percepción se convierte en el instrumento que fija o moldea la categoría para inscribir la norma considerada «razonable», o de «sano juicio», así como para delimitar la línea entre razón y sin razón⁹.

La pazzia di Don Quijote consiste nell'abolizione del tempo, della distanza che separa la sua contemporaneità dal passato glorioso della cavalleria errante, che egli è sicuro di poter, e di dover resuscitare, e questa sua missione lo rende un emarginato nella vita quotidiana; allo stesso tempo, però, il protagonista, con i suoi atteggiamenti, con la sua ironia, riesce a portare con sé anche i lettori del romanzo, che vengono assorbiti completamente e condividono con lui questo nuovo universo alternativo al mondo reale, un universo dotato comunque di una altrettanto fondata coerenza e compattezza. Antonio Garrido Domínguez, a proposito del personaggio del Quijote, afferma:

Don Quijote es mucho más que un ente ficcional: encarna la imagen del creador y, por supuesto, de la ficción. Resulta fácil, por tanto, ver en él un símbolo formidable de la capacidad humana para construir mundos y de la importancia que dichos mundos tienen en cuanto reguladores del comportamiento individual y

⁹ E. Sánchez-Blake, *op.cit.*, p. 17.

colectivo. Si como dice W. Iser, la ficción comienza donde termina la explicación racional de la existencia humana, es muy grande la deuda contraída con las ficciones de don Quijote y, sobre todo, con el poder de inventar de Cervantes¹⁰.

Sulla scia di questo enorme debito nei confronti del *Quijote* e di Cervantes, tra i numerosi autori del passato, remoto e recente, che hanno dedicato ampio spazio alla tematica della pazzia all'interno delle loro opere letterarie, vi è anche lo scrittore sacerdote Pablo d'Ors, che pubblica nel 2008 il suo quinto romanzo, *Lecciones de ilusión*. Nell'ambito della suddivisione in trilogie con cui cataloga la sua produzione letteraria, quest'opera si iscrive all'interno della *Trilogía de la ilusión*, insieme a *Andanzas del impresor Zollinger* (2003) e *El estupear y la maravilla* (2007)¹¹.

Santos Sanz Villanueva recensisce il romanzo in questione con queste parole:

Novela minoritaria, auténtica celebración de la literatura y de la creatividad, y que requiere un destinatario con amplia formación humanística para degustar muchas sutilezas culturalistas, resulta sin embargo de lectura nada ardua, y a ratos placentera y regocijante. La inventiva fecunda, el humorismo fino y la agudeza irónica producen un amplio efecto comunicativo, inseparable

¹⁰ A. Garrido Domínguez, *Narración y ficción: Literatura e invención de mundos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2011, pp. 50-51.

¹¹ Pablo d'Ors, nato a Madrid nel 1963, è il nipote del celebre saggista e critico d'arte Eugenio d'Ors, ed è stato discepolo del monaco e teologo Elmar Salmann. Si forma a New York, Vienna, Praga e Roma. Nel 1991 viene ordinato sacerdote e nel 1996 consegue un dottorato in Teologia, con una tesi dal titolo *Teopoética: Teología de la experiencia literaria*. Il silenzio e la meditazione hanno improntato gran parte della sua opera letteraria e della sua vita spirituale, portandolo a compiere il pellegrinaggio di Santiago de Compostela, ad attraversare il deserto del Sahara e a soggiornare sul monte Athos. Nel 2014, dopo aver conosciuto il gesuita Franz Jalics, allo scopo di promuovere la pratica della meditazione ha dato vita all'associazione Amigos del Desierto. Nello stesso anno, Papa Francesco lo ha nominato consultore del Pontificio Consiglio della Cultura. Debutta come scrittore nel 2000. Le altre trilogie di Pablo d'Ors comprendono le seguenti opere: la *Trilogía del fracaso* (*El estreno*, 2000; *Las ideas puras*, 2000; *Contra la juventud*, 2015); la *Trilogía del silencio* (*El amigo del desierto*, 2009; *Biografía del silencio*, 2012; *El olvido de sí*, 2013); la *Trilogía del entusiasmo* (*Entusiasmo*, 2017; *Biografía de la luz*, 2021, *Los contemplativos*, 2023). Dal 2016, Pablo d'Ors sta ripubblicando tutti i suoi testi, rivisti e aggiornati, con la casa editrice Galaxia Gutenberg.

de una fuerte originalidad. Claro que 700 páginas son muchas páginas¹².

Lecciones de ilusión è, in effetti, un lungo romanzo, in cui si intrecciano e sovrappongono numerosi riferimenti letterari, soprattutto centroeuropei, che rappresentano i punti di riferimento e di ispirazione dell'autore, insieme a quelli filosofici e artistici in generale, che compongono il mondo in cui si muovono i molteplici e singolari personaggi.

L'azione si svolge nel manicomio di St. Bonifaz, nella valle di Kremszell di Baviera, dove, nella primavera del 1963, il dottorando Lorenzo Bellini, originario di Trieste, si reca per studiare il rapporto tra creazione e pazzia, argomento centrale della tesi che è in procinto di scrivere. Non sa che, dal momento in cui metterà piede in questo luogo, dove resterà per quasi quattordici mesi, la sua vita e la percezione della realtà cambieranno totalmente.

Come in tutti i romanzi di d'Ors, anche *Lecciones de ilusión* è preceduto da un «dramatis personae» e da una sezione chiamata «Escenografía»¹³, un elenco, il primo, di tutti i personaggi, una carrellata, la seconda, dei luoghi presenti nell'opera: nonostante non sia un'opera teatrale, di cui un incipit del genere sarebbe caratteristico, lo scrittore antepone all'inizio del racconto questa lunga lista per indicare che la *ficción* narrativa è concepita come la messa in scena di una rappresentazione dell'esistenza reale. È già dal principio, dunque, che il lettore si scontra con la dicotomia mondo reale-mondo immaginario, in questa anticipazione della costruzione della trama e della disposizione dei fatti nel tempo e nello spazio.

Lecciones de ilusión ha una struttura molto definita, che indica i vari momenti della crescita del protagonista rispetto all'esperienza all'interno del manicomio: è organizzato in una lezione inaugurale («Creación y locura»), cinque lezioni centrali («Finis europae», «El corrector de estilo», «Las novelas eróticas», «El movimiento y la quietud», «El arte de la soledad») e una lezione finale («Literatura y fantasmas»), che

¹² S. Sanz Villanueva, *Lecciones de ilusión*. Pablo D'Ors, in «El cultural», 3 de julio 2008, in https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20080703/lecciones-ilusion/6999904_0.html [25.07.2024].

¹³ P. d'Ors, *Lecciones de ilusión*, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 13-19.

raccontano come Lorenzo, dopo essere arrivato al sanatorio di St. Bonifaz, entra in contatto con una serie di personaggi singolari e stravaganti. Ognuno di essi ha una propria caratteristica, o meglio, possiede una particolare manifestazione di follia, per cui è stato internato lì: in primo luogo, il direttore del manicomio, che ha inventato un sistema terapeutico basato sul mettere in relazione la malattia di ognuno dei suoi pazienti con quelle degli illustri malati della storia, e che pensa che questa interrelazione aiuti gli stessi pazienti a guarire. Lorenzo incontra poi Ecker, segretario del direttore e ossessionato dall'ordine del suo archivio; un «corrector de estilo», tormentato dalla continua e infinita correzione del suo lungo romanzo autobiografico; Kallmus, il «cartero imaginario», che inventa i mittenti delle lettere che distribuisce agli altri pazienti, diventando un narratore di storie che rendono più piacevole il trascorrere del tempo; Skarvada, lo scrittore di 'novela erótica', con la cui bella moglie lo studente italiano intrattiene una relazione; un imitatore di voci che, grazie al suo dono, riesce a dare l'illusione di far rivivere anche le persone defunte o di sentire vicini i parenti lontani; un esperto calligrafo, che studia le persone attraverso la loro scrittura; un «hombre que se sacaba palabras de la boca»¹⁴ con la forza perché non riesce ad esprimersi in maniera spontanea e semplice, e tanti altri ancora. Questa pletora di personaggi anima la vita del manicomio, creando numerosi episodi caratterizzati dalla follia e dall'ironia, con una forte dose di sarcasmo e di senso dell'humor: nonostante essi siano dei "folli", hanno in comune con colui che ne legge le vicissitudini tanti aspetti della vita di tutti i giorni, di quelle piccole manie, o di quelle abitudini stravaganti, in cui ogni lettore può riconoscersi.

I mondi paralleli, possibili, di questi personaggi sono tanto, troppo simili al mondo reale, al punto che, durante la lettura, e immergendosi sempre di più nella vita del sanatorio, si dimentica il luogo in cui è ambientata la storia, e ci si ritrova ad immedesimarsi in una storia che ha del reale. Ma coloro che vivono a St. Bonifaz sono lì perché hanno poco in comune con il mondo "normale", e il narratore, difatti, di loro dice: «Como si fueran novelistas, han creado un mundo alternativo [...]

¹⁴ *Ibid.*, p. 433.

porque el otro mundo que se llama real no les interesa»¹⁵. D'altronde, lo stesso scrittore afferma che i personaggi che ha inventato scaturiscono tutti dalla sua esperienza e, durante un'intervista, quando gli viene chiesto con quale dei pazienti di St. Bonifaz ha instaurato una maggiore empatia, risponde così:

Todos mis personajes son *alter ego*, y no sólo en esta novela, sino de todas las que he escrito; la novela para mí es un juego con la propia identidad, por eso todos mis personajes son egos imaginarios, como diría Kundera, y por lo tanto posibilidades existenciales que no se han verificado históricamente pero que me gusta explorar. En esta novela he convocado a todos mis fantasmas, como escritor y como persona, y les he dado juego. Me identifico con todos, aunque si tuviese que escoger uno, que es lo que me pides, quizá sería el director, Griffenfeldt, que pretende hermanar espiritualmente a cada uno de los locos con un personaje insigne de la historia. De alguna manera, esa búsqueda de una compañía secreta, esa búsqueda de un cómplice me obsesiona. Quizás no es el personaje más logrado, ni el más bonito, pero para mí es el más significativo de este libro¹⁶.

In effetti, attraverso le manie dei diversi personaggi, attraverso quei particolari atteggiamenti ossessivamente ripetuti, lo scrittore vuole sottolineare l'umanità di ciascuno di loro, il suo essere "particolare", inserito nel suo mondo straniante, così vicino al mondo reale del lettore. L'originalità di ogni paziente del manicomio, la sua eccezionalità, si ritrovano nella normale quotidianità. Come afferma Raúl Fernández Sánchez-Alarcos:

El estudiante aprenderá que lo excepcional puede surgir de improviso a la vuelta de cada esquina. *Lecciones de ilusión* viene a decirnos que cualquier ser humano por muy vulgar y corriente que sea puede contener algún viso de genialidad. La mirada atenta, es decir, ética y estética, es la que descubre la excepcionalidad en lo aparentemente más ordinario. De esa mirada surge el asombro por la forma, por el gesto expresivo, enérgico y dinámico. Un solo rasgo, trazado con énfasis, basta para caracterizar a los personajes, descritos, por ejemplo, por su andar en zigzag o

¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹⁶ E. Peñas, *Entrevistas II. 38 personajes públicos se sinceran en el cuarto de invitados de cermi.es*, Madrid, Grupo Editorial Cinca, 2012, p. 97.

en línea recta o por tener una nariz prominente o por equipararse con algún animal [...]. Cualquier hábito cotidiano [...] puede llegar a ser singular por muy irrelevante que parezca¹⁷.

Tutti i diversi tipi di follia con cui entra in contatto rendono in qualche modo Leonardo sereno, come se in fin dei conti avesse trovato la sua identità e fosse riuscito ad affermarsi, a trovare la propria dimensione di felicità: il manicomio di St. Bonifaz, invece di essere un luogo di reclusione e di malattia, rappresenta un'isola felice, dove ognuno può vivere liberamente la propria vera e profonda individualità. È dall'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam che si esalta questo stato mentale come quello più veritiero e che rende la vita migliore: secondo Erasmo, infatti, gli uomini sprecano la loro vita come se recitassero in una commedia, indossando infinite maschere, seguendo le svariate convenzioni sociali, con l'obiettivo di ricercare la felicità. Ognuno attua questa ricerca a proprio modo, illudendosi persino di poterla trovare, ma, alla fine, colui che è veramente felice non è il saggio, che pensa di conservare tutti i segreti del mondo, bensì il folle: è veramente felice colui che sa godersi la vita, che conosce e ama se stesso, che segue le proprie passioni e asseconda i propri impulsi, nella follia, nella *ilusión*; questa condizione tiene lontana anche la vecchiaia, che è caratteristica, invece, delle persone sagge. La felicità non consiste nell'essere felici, ma nella possibilità di mantenere viva questa stessa illusione¹⁸.

Le lezioni che riceve il protagonista sono, in effetti, volte ad insegnargli proprio questa verità: Lorenzo entra in contatto in diversi modi con i pazienti del manicomio, e ognuno di essi gli offre un tassello per ricercare la sua identità, tanto che lo studente acquisisce un piccolo aspetto di ognuno di loro. Alla fine dell'esperienza con ognuno dei personaggi, Lorenzo si sente come lui, vive come lui, pensa come lui, comprende profondamente il suo modo di essere e pensare, entrando quasi in simbiosi con ciascuno, come se si trasformasse in ognuno di quei pazienti del manicomio: è così che «el estudiante era -por fin- un

¹⁷ R. Fernández Sánchez-Alarcos, *Lecciones de ilusión: una introducción al estudio de la narrativa insólita de Pablo d'Ors*, in «Revista de Literatura», enero-junio, vol. LXXXIII, n. 165, 2021, p. 272.

¹⁸ E. da Rotterdam, *Elogio della follia*, Milano, Edizioni Paoline, 2004.

digno habitante de St. Bonifaz: un sanatorio en el que no había quien no viviera de la ilusión»¹⁹.

La pazzia, pur se momentanea, a cui arriva Lorenzo, non lo conduce in mondi fantastici lontani dalla realtà, ma fa sì che interpreti i segnali di quel mondo in modo del tutto naturale, anche nella loro stravaganza. Si conosce la verità, la felicità, dunque, non attraverso la semplice conoscenza, ma attraverso la comprensione. Il narratore infatti afferma:

El hombre que es feliz crea un espacio: una casa, un libro, un horizonte nuevo al que viajar y en donde hincar, aunque sea metafóricamente, una bandera. Pero ese mismo hombre feliz, con la bandera hincada y el libro escrito, ese hombre en casa se da cuenta de que por muy bien que ondee la bandera y por muy confortable que esté en su hogar, por justo y necesario que sea el libro que ha logrado escribir, ni la casa ni la bandera ni el libro dan la felicidad [...]. El hombre que es feliz crea espacios para la felicidad; pero ninguno de esos espacios es la felicidad. ¿Cuánto tiempo tardaría Lorenzo en aprender esta lección, [...]?

²⁰

Lorenzo Bellini, recatosi al manicomio per scrivere la sua tesi di dottorato sull'osservazione di quel mondo "parallelo", altro, finzionale e possibile, vive un percorso di conoscenza che lo porta ad abbandonare l'identità con cui era arrivato dall'Italia, un'evoluzione che deriva non dalla chiusura in sé stessi, bensì dalla relazione con gli altri, dove l'io si realizza come persona sociale intersoggettiva. *Lecciones de ilusión* si può definire quindi come una «novela de aprendizaje», e al tempo stesso una «novela metafictional»: la *ilusión*, l'insolito, nascono dalla dialettica tra *ficción* e realtà, che, in fin dei conti, rimanda al rapporto tra creazione e pazzia, alla base dello studio che Lorenzo avrebbe dovuto portare avanti²¹.

¹⁹ P. d'Ors, *op.cit.*, p. 569.

²⁰ *Ibid.*, p. 588.

²¹ La «novela de aprendizaje», il romanzo di formazione, o *Bildungsroman*, è quel tipo di romanzo in cui si narra il processo di sviluppo della personalità del protagonista, di solito con il passaggio dall'età infantile e adolescenziale a quella adulta, o anche con la rappresentazione di una crescita interiore di apprendimento, appunto. La «novela metafictional», invece, utilizza uno stile di scrittura che, in modo riflessivo o consapevole, ricorda al lettore che si tratta di un'opera di finzione e gioca a problematizzare il rapporto tra finzione e realtà.

Nelle sue diverse esperienze, il protagonista dedica molto tempo alla riflessione sulla stessa letteratura: l'aspetto metaletterario si ritrova, infatti, oltre che in queste riflessioni, anche nell'analisi di questioni proprie della teoria letteraria, della scrittura, della creazione, ma anche in alcuni riferimenti autobiografici alla vita dell'autore, che lui stesso definisce in un'intervista «pequeños auto-homenajes que me hago en el libro»²². Questi richiami alla vita reale di d'Ors si traducono nelle citazioni di alcuni titoli di sue opere nella biblioteca del manicomio²³, o nei numerosi giochi intertestuali di riferimenti anche ad altri autori (soprattutto centroeuropei) e alle rispettive opere, che per lui sono degli importanti riferimenti, a cui rendere omaggio.

La dicotomia tra realtà e finzione, infine, si palesa attraverso l'alternanza della voce del narratore tra la prima e la terza persona; la prima viene utilizzata all'inizio e alla fine del romanzo («Yo, Lorenzo Bellini»²⁴), per riferirsi al momento presente della scrittura, mentre la terza per parlare di se stesso come personaggio evocato nel passato, nel ricordo. È proprio nell'ultima parte, infatti, che il lettore si rende conto che quella che ha tra le mani non è solo la storia che Lorenzo ha vissuto, ma è anche quella che lui stesso sta raccontando. Il fine del romanzo è il romanzo stesso. Alla fine del periodo all'interno del manicomio, infatti, lo studente non scrive nemmeno una riga della sua tesi di dottorato, ma riesce a creare un romanzo, *Lecciones de ilusión*, appunto, in cui ha raccontato, in terza persona, i giorni di quell'esperienza così importante. È qui che, ancora una volta, vengono a intersecarsi e scontrarsi quei mondi possibili della realtà e della finzione romanzesche, mondi scaturiti, probabilmente, a loro volta, dal filtro della pazzia: chi può dire che quegli

²² E. Peñas, *op.cit.*, p. 99.

²³ A proposito di questo episodio, parlando di uno dei personaggi, «el escritor de novelas eróticas», il narratore fa un elenco di opere che questi trova nella biblioteca del manicomio (come ad esempio *Oceanografía del tedio*, *Cartas a una soledad*, *Resistencia y sumisión*, *El coraje de ser*, ecc.) per poi affermare: «para satisfacer su sed de lectura, para resarcirse de la privación de la que había sido víctima, debía detenerse al menos unos segundos tras la lectura de cada uno de los títulos. Dicho de otra forma: debía darse tiempo para imaginar los contenidos que podrían encerrarse tras esas pocas palabras [...]. Sólo el segundo día pudo detenerse a pensar en el contenido que podría esconderse tras algunos títulos. Leyó: *El estreno*, *Las ideas puras*, *Andanzas del impresor Zollinger*, *El estupor y la maravilla...*», P. d'Ors, *op.cit.*, pp. 385-386.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

avvenimenti raccontati da Lorenzo siano stati da lui realmente vissuti? E se quei personaggi fossero stati inventati, e fossero scaturiti dalla sua immaginazione, per vivere solo nella sua mente? Il lettore ha veramente tra le mani un romanzo, una finzione, o una pura *ilusión*? Quest'ultimo termine, centrale nel romanzo, viene definito dal narratore/autore fittizio come «quintaesencia del arte y secreto de toda verdadera soledad [...] la palabra clave de mi novela»²⁵, e attorno ad esso ruota l'essenza dell'apprendimento del protagonista, le lezioni che aiutano a crescere.

L'eroe di questo romanzo, dopo la sua esperienza nel manicomio, scopre che l'essere umano ha bisogno di amare e essere amato, di conoscere e essere conosciuto, in definitiva di narrare e di essere narrato: la nuova identità che acquisisce dopo il periodo nel manicomio, e di cui si rende conto nel treno che lo sta riportando a Trieste, è la conseguenza di una vita raccontata e rappresentata nella narrazione, in cui hanno avuto una importanza fondamentale gli altri, e il dialogo con ognuno di loro.

Come in tutti i romanzi di d'Ors, c'è sempre, al termine, una visione positiva, un raggio di luce e di speranza, una possibilità di riscatto per tutti. In questo caso, c'è anche il messaggio che da ogni storia può nascere qualcosa di costruttivo, in particolare dalla relazione tra le persone; è proprio Lorenzo Bellini che alla fine del romanzo afferma:

Guardé mi novela en la maleta y, antes de cerrarla, vi mis libros [...]. Era con ellos, con todos ellos (aunque no los hubiera leído y aunque no los leñera nunca) con los que yo escribiría el mío. El mío, mis *Lecciones*, sería algo así como un comentario a los libros que me había llevado a Kremszell. Pese a todo, no me hice escritor gracias a los libros (aunque fueran ellos los que me condujeron al sanatorio) o a los paisajes (en rigor, no soy un aventurero), sino a las personas, a quienes pronto vi como hermanos con cuyos dramas me podía identificar. Así que yo, el autor, tengo algo de libresco –lo reconozco– y de viajero –también eso es cierto–; sin embargo, lo que de verdad me define, lo que hace de mí un escritor (sólo ahora lo sé), es mi amor por la condición humana. Cada individuo de los que encontré en Kremszell [...] fue para mí una lección, y de eso es de lo que hablo en esta novela. Cada persona del mundo puede ser una novela si quien la mira es un escritor²⁶.

²⁵ *Ibid.*, p. 680.

²⁶ *Ibid.*, p. 678.

Si annulla così l'opposizione e lo scontro tra i diversi mondi possibili: alla fine, ne resta solo uno, quello della creazione, della *ilusión*, della pazzia, che rappresenta non più la malattia, ma la cura, grazie alla quale ognuno può trovare la propria vera identità.

