



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0

Luigi Contadini

Raccontare Juan José Millás: l'altro lato della realtà. A proposito di *Volver a casa*, *El orden alfabético*, *El mundo*, *La mujer loca*, *Ese imbécil va a escribir una novela*

Abstract I: L'obiettivo di questo saggio è l'analisi di alcuni romanzi di Millás nei quali, attraverso modalità paradossali di rappresentazione dell'esperienza, la realtà, in continua trasformazione e lungi dall'essere riferimento oggettivo, deve essere ripensata e risemantizzata. Dall'attività simbolica, decisiva nei testi di Millás, scaturisce il tema del doppio che coinvolge l'autore stesso e la sua scrittura in un gioco di dislocazioni e rispecchiamenti. Fondamentale in questo processo è l'atto di percepire, sempre legato all'emozione, attraverso il quale si intuisce la propria alienazione. In questo panorama, l'identità si scopre posticcia e priva di senso e acquista importanza il corpo come luogo dove il *logos* si dissolve.

Abstract II: The objective of this paper is to analyse some of Millás' novels in which, through paradoxical ways of representing experience, reality, in continuous transformation and far from being an objective reference, has to be rethought and resemantised. From the symbolic activity, decisive in Millás' texts, emerges the theme of the double that involves the author himself and his writing in a game of dislocation and mirroring. Fundamental in this process is the act of perceiving, always linked to emotion, through which one intuits one's own alienation. In this panorama, identity is discovered to be fake and meaningless, and the body takes on importance as the place where the *logos* dissolves.

Keywords: Juan José Millás, narrativa spagnola, altra parte della realtà, simbolo, percezione e sdoppiamenti.

1. Confusi e disarticolati

Juan José Millás García, nato a Valencia nel 1946 e trasferitosi a Madrid all'età di sei anni, scrive principalmente romanzi e racconti, tra cui *articuentos* (mescolanza tra articolo giornalistico e racconto di finzione), e collabora con vari periodici. Vincitore di premi letterari e giornalistici, è molto conosciuto in Spagna mentre in Italia, in piccola parte tradotto, non ha avuto la stessa diffusione forse anche per la difficoltà della traduzione a restituire l'aspetto di *complessità semplice*, di paradossalità, di rivelazioni inaspettate e di effetto comico improvviso che sono caratteristiche della sua scrittura.

Nell'arco della sua lunga carriera, Millás ha evidenziato in varie occasioni la necessità di scrivere evocando aspetti insondabili e latenti della realtà. Egli non specula sulla forma, non cerca l'abbellimento estetico e linguistico fine a se stesso, la sua scrittura è piuttosto semplice e lineare, il periodo grammaticale è in genere facilmente comprensibile. Le strategie semantiche e formali servono a rappresentare l'originarietà e l'ambivalenza di ogni gesto raccontato e favoriscono una riflessione sulla precaria condizione del soggetto nel mondo. I tratti più caratteristici non si basano tanto sulla riconoscibilità di modelli narrativi, di criteri estetici o ideologici, quanto sull'attitudine a esplorare i limiti della realtà manifesta, tradizionalmente intesa e sostenuta dalla logica della civiltà occidentale.

Di conseguenza, le narrazioni di Millás offrono una serie di protagonisti confusi e turbati, le cui peculiarità non sono mai ben definite, che hanno smesso di porsi esplicitamente le domande drammatiche sull'esistenza e sulle infinite maschere che l'individuo è costretto ad esibire o di proporre nuove ideologie e modelli estetici. Essi, totalmente disarticolati e non a caso assimilati spesso a manichini, si muovono in un mondo in cui il non senso è già un dato acquisito (Jameson 1989: 64).

Strettamente legata all'intreccio (che implica gesti e movimenti nello spazio facilmente individuabili), è fondamentale l'attività percettiva dei protagonisti. Anche queste azioni minime (che possiamo chiamare *microdiegesi*) appartengono all'ambito diegetico e la loro analisi permette di valutare, in maniera più articolata, che cosa fanno veramente i personaggi, qual è la loro attività, per esempio: lasciarsi sorprendere da un'emozione, riconoscere una sensazione, percepire i minimi cambiamenti del proprio corpo legati al sopraggiungere e al trasformarsi delle emozioni (Contadini 2002: 8).

Attraverso strumenti di carattere principalmente filosofico, procederemo all'analisi di alcuni romanzi dello scrittore nei quali, attraverso modalità paradossali di rappresentazione dell'esperienza, la realtà appare in continua trasformazione e deve essere risemantizzata. Dall'attività simbolica, decisiva nelle opere di Millás, scaturisce il tema del doppio che coinvolge l'autore stesso e la sua scrittura in un gioco di dislocazioni e rispecchiamenti. Fondamentale in questo processo è l'atto di percepire, sempre legato all'emozione, attraverso il quale i personaggi intuiscono la propria alienazione. In questo panorama, l'identità si rivela posticcia e acquista importanza il corpo come luogo dove il *logos* si dissolve.

2. La percezione della realtà

Millás ha ribadito più volte che la letteratura è un modo per conoscere la realtà (Millás 2010), la quale esige una profonda riflessione, un approccio mai scontato e sempre polivalente.

Si scrive perché in certi momenti della vita, in seguito ad alcuni episodi o per una particolare predisposizione percettiva, può succedere che la realtà appaia trasformata in una finzione, una montatura. Impressione, questa, che scatena dubbi, disagi, conflitti. La scrittura è, dunque, una forma terapeutica per narrare (se non per risolvere) il dissidio fondamentale tra l'essere umano e la realtà. Una delle modalità primordiali di avvicinamento alla realtà, sostiene lo scrittore, è avvenuta attraverso il mito e, in seguito, attraverso il discorso letterario. Purtroppo, però, di solito ciò non viene riconosciuto perché la saggezza e l'utilità che offre la letteratura non sono quantificabili (per questo l'ambito umanistico in questa epoca subisce tagli e ridimensionamenti più di altri settori).

Per esemplificare queste considerazioni, Millás, in un'intervista (Millás 2010), propone un esempio tratto dal cinema e menziona il noto film *The Truman Show* (1998) del regista Peter Weir, il cui protagonista è Truman Burbank, interpretato dall'attore Jim Carrey, un trentenne apparentemente normale, che ignora di essere il fulcro di uno spettacolo televisivo, il *Truman Show*, incentrato sulla sua stessa vita, ripresa in diretta sin dalla nascita, quando Truman fu prelevato da una gravidanza indesiderata. Tutto si svolge all'interno di una megastruttura appositamente creata, piena di telecamere nascoste, che il protagonista, ignaro, confonde con la realtà stessa.

C'è un momento, però, in cui il protagonista scopre che nella realtà che lo circonda ci sono regole, norme stabilite: gesti, avvenimenti che si ripetono, schemi di comportamento senza i quali la vita sembra non possa procedere, incluse le pubblicità che vengono surrettiziamente enunciate dagli interlocutori del protagonista. Questo fa sì che Truman inizi a scoprire che la realtà è una costruzione, l'effetto di un assemblaggio, il prodotto di una mente logica. Inoltre, il protagonista comprende che nella realtà in cui vive ci sono crepe, difetti, meccanismi che non funzionano, in alcuni casi perché obsoleti. Ciò può essere inteso come una metafora del nostro stare al mondo che ci spinge a considerare che la realtà nella quale siamo immersi sia un artificio, non la Realtà, ma una delle *tante realtà* che ci riguardano (e che il senso comune spaccia per l'unica vera Realtà).

Strettamente vincolata alla percezione, la realtà dunque non è sempre uguale a se stessa poiché consente rivelazioni, mutamenti, attraversamenti. In un istante può accadere una nuova e improvvisa rivelazione che Millás definisce come il riconoscimento della "trampa de la realidad" (Millás 1998: 246): si intuisce cioè la propria alienazione, si avverte che esistono altre zone della nostra esistenza, inesplorate, misteriose. È la scoperta di una nuova condizione che può far felici, ma che può anche portare al completo smarrimento. La realtà, dunque, deve essere riformulata, risemantizzata.

3. Il simbolo

Fondamentale in questo processo è l'atto di percepire, sempre legato all'emozione, che comporta la possibilità di cogliere il mondo prima di ogni giudizio¹. È questa capacità di una visione simbolica, e non meramente logica, il vero canale di connessione attraverso le diverse parti della realtà. Ma per arrivare a ciò, spesso i protagonisti hanno bisogno di un *mezzo di trasporto* che li aiuti a percorrere questo canale allentando le strette maglie della logica: per esempio il fumo, l'alcol, la febbre, il sogno, l'immaginazione, la sorpresa.

In questa maniera Millás indaga sulla necessità di ripensare la realtà attraverso paradossali rappresentazioni dell'esperienza (e del rapporto, o dissidio, dell'individuo con la realtà). Ne è un esempio il breve racconto *La puerta secreta*, tratto dalla raccolta *Ella imagina* (1994), che consideriamo una specie di testo chiave per introdursi nell'universo della scrittura millasiana.

Vicente Holgado, il protagonista dedito alla fantasia e all'immaginazione, non trascor-

¹ Percepire "non è giudicare, bensì cogliere un senso immanente al sensibile prima di ogni giudizio. Il fenomeno della percezione vera offre quindi un significato che inerisce ai sensi e di cui il giudizio è solo l'espressione facoltativa" (Merleau-Ponty 1965: 72).

re “en la realidad más tiempo del estrictamente necesario” (Millás 1994: 117), riuscendo così a sopportare abbastanza bene le umiliazioni dell’esistenza. Le sue fantasie preferite passano attraverso una porta fittizia, disegnata da un filo della luce nella parete di fronte al letto. Tale porta rappresenta “el acceso secreto a aquellos lugares dictados por su imaginación” (Millás 1994: 118). Spesso, chiudendo gli occhi, egli si alza immaginariamente e si dirige alla porta segreta che si apre sui luoghi più disparati: “a una estrecha calle de Hong Kong o a una playa del Caribe o a un museo de ciencias” (1994: 118). Quando Vicente è stanco di rimanere “en el interior de una fantasía” (1994: 119) percorre a ritroso lo stesso cammino fino alla porta segreta che si apre all’interno della sua camera, dove raggiunge il letto e ritrova il suo corpo.

Un giorno, però, decide di fare un esperimento particolare: immagina che la porta segreta della sua camera si apra sulla sua stessa camera, con la variante che ciò che prima era a destra ora è a sinistra e viceversa, poiché la relazione tra uno spazio e l’altro è speculare. Addentrandosi nella sua camera attraverso la porta segreta, Vicente si rende conto che “todo era igual, pero que al mismo tiempo era distinto en el sentido de que los objetos tenían una relevancia especial, una solidez de la que carecían en el otro lado” (1994: 119). Vicente si avventura per il corridoio e scende in strada: “la realidad poseía una intensidad cegadora y apasionante” (1994: 120). Egli comincia a vivere una quantità di incredibili emozioni semplicemente contemplando la realtà di tutti i giorni: “la mera contemplación de los transeúntes excitaba todos sus sentidos, como si se asomara a un hormiguero de cristal que le mostrara los secretos de estos animales” (1994: 120). Ad un certo punto, un rumore, svegliandolo, lo rende consapevole di essersi addormentato. Decide quindi di uscire dalla fantasia e di fare ritorno percorrendo la strada all’inverso, ma, stavolta, non trova la porta segreta. Dopo alcuni istanti di smarrimento apre gli occhi e si accorge che la realtà della sua camera è la stessa di quella che aveva lasciato prima di attraversare la porta segreta, ma non è uguale poiché “lo que antes había estado a la derecha se encontraba ahora a la izquierda y al revés” (1994: 120). Vicente non riesce a ritrovare la porta per ritornare nella dimensione iniziale, ma è molto felice nell’altra realtà perché è in grado di ammirare e apprezzare tutto ciò che vede e non ha più bisogno di ricorrere alle fantasie.

Le due parti di realtà rappresentano le due metà di un oggetto spezzato, il *symbolon*, per l’appunto, una presente, l’altra evocata, l’una identica all’altra, eppure non uguali. Carlo Sini fa riferimento ad un’usanza dell’antica Grecia da cui si è formato il termine “simbolo”. Quando due persone legate da un vincolo affettivo si separavano, spezzavano un oggetto e ciascuno prendeva una delle due metà, potendo, così, tramite la propria metà, evocare l’altro, l’assente, in modo che idealmente le due parti si ricongiungessero. È proprio questa operazione di “mettere insieme”, operazione ideale ma emotivamente intensa, che dà vita alla parola simbolo². Le due parti sono la stessa cosa perché appartenevano allo stesso in-

² Prendendo le mosse dal significato letterale del termine greco *symbolon* (*sym-ballo*, metto insieme), Sini afferma che “il simbolo è una presenza [...] che presuppone la separazione o rottura di ciò, e da ciò, che era originariamente unito [...] l’altro a cui il simbolo rimanda è ancora se stesso [...] L’intero spezzato del simbolo rinvia allo stesso intero non ancora spezzato. E così pure, le sue due parti stanno, ognuna per l’unità integra dalla quale derivano e che esse rappresentano”; ma è “la fessura che *sym-ballei*, che mette assieme. È essa che

tero originario a cui rinviano, ma al contempo non sono uguali perché ormai separate per sempre. Millás non è interessato ad esaltare una parte a discapito dell'altra o a fare in modo che una possa sostituirsi o sovrapporsi all'altra, ma, piuttosto, ad esplorare la zona della frattura, quella fessura a partire dalla quale entrambe le parti si rivelano. Distanza che più non separa, ma permette il passaggio, la metamorfosi, lo scambio, tra le due *parti* di realtà, tra *io* e *l'altro*.

È l'attività del simbolo, dunque, che ha modificato la vita di Vicente Holgado. Il protagonista ha messo in atto un'interpretazione simbolica della realtà, è andato al di là di una visione esclusivamente logica e convenzionale, limitata e limitante, ed è riuscito a percepire la realtà come fosse una scoperta, una rivelazione, un nuovo mondo (anche se lo stesso) aperto ad una possibilità di senso. Noi non abbiamo esperienza della totalità, o dell'intero che si rompe. Nasciamo con una ferita che è già presente, la frattura che contiene e separa, che apre e chiude allo stesso tempo. Nasciamo come oggetto spezzato, non conosciamo la pienezza se non appunto per via *simbolica*.

4. Canali di connessione

L'altra parte della realtà non è costituita semplicemente dall'immaginazione e non è sostitutiva di *questa* realtà³. L'altra realtà è *anche* questa realtà, ma vista con occhi diversi, che colgono nelle cose di sempre una nuova apertura di senso. Non avviene un trasferimento magico da una dimensione all'altra. Tanti personaggi di Millás sanno di vivere in un mondo reale (vanno al lavoro, mangiano al ristorante, prendono il taxi, parlano tra loro, scrivono, ecc.) ma nello stesso tempo intuiscono che questo stesso mondo è irreale perché *questa* realtà non è più riconosciuta come fondamento del soggetto, luogo di accoglienza dell'identità, perché *questa* realtà più non dice del senso dell'esistenza (Contadini 2002: 182). I protagonisti, dunque, la riconoscono, ma contemporaneamente la negano, cercando nella quotidianità, una fessura che permetta un contatto, una connessione, con l'altra parte. Il paradosso rappresenta la possibilità di abitare dimensioni diverse e quindi di essere contemporaneamente *sé* e *altro da sé*.

Nei passaggi tra due dimensioni del reale in cui si muove Vicente Holgado acquista importanza, come indicato nel titolo del racconto, la porta di accesso e il percorso che egli fa da una realtà all'altra, cioè il canale di connessione che permette il transito. Ad un certo punto, nel viaggio di ritorno, la porta scompare perché è come se Vicente l'avesse assimilata: una volta trovato il varco non ha più bisogno di immaginarlo. La porta fittizia si rivela limite transitabile, soglia sfrangiata, canale di connessione, che trascende la quotidianità e schiude un orizzonte di possibilità. Non si tratta, quindi, di un confronto tra una realtà vera ed una falsa, tra una realtà concreta ed una immaginaria, ma del possibile transito da una all'altra,

unisce distanziando e distanzia unificando [...] Il simbolo, pertanto, è quell'originaria dimensione in cui si manifesta l'apertura della differenza" (Sini 1989: 165-166).

³ "L'operazione simbolica non consiste dunque nel *capovolgimento* dei valori collettivi [...] ma nella loro *dissoluzione* che non si ottiene liberando l'irrazionale che, come nuovo valore, rientra nel disegno già collaudato della ragione, ma affiancando il razionale e l'irrazionale. Questo è il vero scacco della ragione che, dall'ambivalenza simbolica, si vede privata del suo valore assoluto" (Galimberti 1997: 60).

di quel passaggio decisivo che porta i protagonisti a scoprirsi in *altra* dimensione, in *altra* realtà, pur riconoscendo gli oggetti e gli ambienti con cui si relazionavano fino a poco tempo prima; una dimensione che suggerisce una percezione *altra* da sé, nonostante siano riconoscibili le stesse sembianze, il proprio timbro di voce, le stesse parentele, lo stesso nome⁴.

Sovente i personaggi si predispongono a questa inedita modalità di percepire il mondo, nei momenti in cui i dispositivi di controllo razionale si allentano: un breve sonno (è il caso di Vicente Holgado), una malattia con febbre alta (è il caso del piccolo Julio e di Julio Orgaz, rispettivamente in *El orden alfabético* e *El desorden de tu nombre*), uno stato di alterazione dovuto all'alcol o al fumo (è il caso di Juan-José di *Volver a casa* e di Elena in *La soledad era esto*). Ma una volta innescato il meccanismo di transito, essi non hanno più bisogno di tali espedienti, poiché comprendono che quella parte di realtà occulta e insondabile è un patrimonio latente e sempre esperibile. Espedienti, questi, che spesso si combinano o che vengono sostituiti da oggetti che hanno una presenza ricorrente nella scrittura millasiana divenuti, ormai, oggetti di culto tra i lettori affezionati per l'assiduità e l'importanza che lo scrittore gli concede: l'armadio, la zona sotto al letto, la porta (come nel caso della porta segreta), il corridoio, la protesi; luoghi di frontiera tra dimensioni diverse della realtà o che favoriscono repentini spostamenti nello spazio, verso l'esterno, tra un dentro e un fuori oppure all'interno del proprio corpo (come nel caso del corridoio).

5. Da una dimensione all'altra

I passaggi di dimensione sono evidenti in particolare nella prima parte del romanzo *El orden alfabético* (1998), in cui il transito *all'altro lato della realtà* assume le proporzioni di una pratica frequente e indispensabile:

vi a otro que sin embargo era yo (Millás 1998: 17); me encontraba realmente en dos lugares distintos a la vez (1998: 17); Comprendí, en fin, que las cosas sucedían al mismo tiempo a un lado y otro de la vida (1998: 22); era capaz de estar en dos sitios a la vez (1998: 28); me sentí arrebatado hacia la otra región o hacia el otro lado del calcetín (1998: 148); percibí sobre las plantas de mis pies la presión de otras plantas de dimensiones idénticas, como si hubiera otro cuerpo también echado boca arriba al otro lado de un espejo invisible [...] Entonces adiviné que aquellos pies eran también los míos, pero en la versión del otro lado [...] Cerré los ojos y en unos segundos, apenas sin esfuerzo, pasé de un cuerpo a otro (1998: 62).

Durante questi trasferimenti, Julio (favorito inizialmente dalla febbre) prende atto di una nuova, autentica e originaria maniera di percepire se stesso e il mondo circostante:

⁴ In questo modo viene sovvertito il principio di identità e non contraddizione, capisaldi della nostra civiltà, per cui non più questo o quello, l'uno o l'altro, ma questo e quello, l'uno e l'altro insieme (Galimberti 1997: 27). Si mette in crisi, dunque, l'unità del molteplice come principio unitario in cui si raccoglie ogni possibile senso umano, che si è affermato a spese del corpo, dei suoi sensi e dei suoi significati, sacrificati a quel principio unificatore del soggetto in cui l'ambivalenza viene dissolta nel principio di identità e dell'equivalenza del soggetto con se stesso (Galimberti 1983: 26).

yo era consciente de todo mi cuerpo a la vez, de los dedos de los pies y de las orejas, de la lengua y de las pestañas, de la nariz y los párpados (Millás 1998: 17); Tomé un cenicero sobre la mesa y supe, como nunca hasta entonces, que tenía entre los dedos un objeto formal (1998: 17); De súbito aprecié esta capacidad para producir calor de la que tampoco hasta entonces había sido consciente (1998: 19); alcancé un salón que, sin dejar de ser también el de mi casa, *parecía* diferente (1998: 17).

Il fatto che gli oggetti emanino un'altra luce o brillantezza significa che la relazione tra il protagonista e il mondo recupera un senso inaugurale, ma ancora indefinito nelle sue valenze. Gli oggetti si rivelano più lucenti perché accadono nell'evento che contemporaneamente determina colui che li percepisce. Viene quindi evidenziato l'atto originario dell'essere al mondo⁵.

Il protagonista ci spiega con molta chiarezza ciò che effettivamente sta accadendo: "Estaba, en fin, contemplando la realidad cotidiana con la extrañeza de lo nuevo, como cuando entras en una casa desconocida en la que cada habitación es un sobresalto" (Millás 1998: 25). Tale sussulto non è altro che una rivelazione che esige una sospensione del giudizio e l'abbandono di tutto ciò che è scontato e predefinito: è il corpo (e non la *ratio*) che si relaziona al mondo e lo esperisce⁶.

Afferma lo scrittore: "En *El orden alfabético*, precisamente, una vez que a Julio, su personaje principal, [...] se le aparece la encuestadora [...] y le miente, le dice que tiene esposa e hijo, [...] resulta que esa familia inexistente se convierte en lo único real de su vida" (Millás 2000b: 19). La famiglia inventata da Julio, che mente alla sondaggista, diventa quindi l'unica cosa reale della sua vita di uomo solitario proprio perché si sottrae ai vincoli formali, ai codici, alle categorie di tipo socioeconomico che la nostra civiltà impone invadendo anche l'intimità delle persone. La famiglia inventata diviene "lo único que no está codificado y regulado por las leyes del mercado, por la economía o por la acometida general" (2000b: 20). Di conseguenza, "todo lo demás -su casa, la calle, la ciudad, el periódico en el que trabaja- adquiere en ese momento el tono de las cosas inexistentes" (2000b: 20). Questa rivelazione problematizza una volta di più la tradizionale idea della realtà oggettiva valida per tutti, ne coglie l'aspetto ideologico e nichilista in base al quale l'uomo non è altro che un artefatto meccanico che si muove per inerzia.

6. Sdoppiamenti

La possibilità di un'interpretazione simbolica della realtà, generalmente, non restituisce ai personaggi la felicità che nonostante tutto continuano a cercare. Il loro disagio si fa narra-

⁵ Secondo Merleau-Ponty la percezione non si può considerare indipendente dall'oggetto percepito poiché essa non si riferisce mai a qualcosa, ma ad un insieme, una rete di relazioni, da cui qualcosa emerge come risultato del nostro bisogno di senso: "Poiché siamo al mondo noi siamo *condannati al senso* e non possiamo fare nulla e dire nulla che non assuma un nome nella storia" (Merleau-Ponty 1965: 29). La percezione, dunque, "è quell'atto che in un sol tratto crea, con la costellazione dei dati, il senso che li collega – quell'atto che non si limita a scoprire il senso *che essi hanno*, ma fa sì *che abbiano un senso*" (Merleau-Ponty 1965: 74).

⁶ "Ogni percezione esterna è immediatamente sinonimo di una percezione del mio corpo allo stesso modo in cui ogni percezione del mio corpo si esplicita nel linguaggio della percezione esterna" (Merleau-Ponty 1965: 281).

zione, diviene letteratura orientata alla rappresentazione delle inquietudini più profonde della nostra epoca.

In alcune opere l'attività del simbolo predispone una visione favorevole per i personaggi, soprattutto quando vi è una donna protagonista (o nel caso di Vicente Hologado esaminato al paragrafo 3), mentre in altri testi l'aspetto nichilista prende il sopravvento.

Dall'attività simbolica scaturisce il noto tema del doppio, in cui si enfatizza la dualità intrinseca, la dislocazione costitutiva dell'essere umano⁷, permettendo di riflettere su aspetti reconditi dell'esistenza⁸.

Molti sono gli esempi nei testi di Millás: sdoppiamenti d'identità, simmetrie, spazi che si duplicano, dinamiche tra esterno ed interno e, nel caso che qui ci apprestiamo a descrivere, la presenza di due gemelli⁹.

Nel romanzo *Volver a casa* (1990) il protagonista racconta di come da ragazzo, giocando a carte, scommette la propria identità, la perde ed è costretto a scambiarla con quella del fratello gemello. Senza la propria identità, al protagonista rimane solo un movimento inerziale, quello di un robot meccanico che compie gesti per convenzione, per abitudine, che sono poi i gesti dell'uomo integrato. Ad un certo punto, il protagonista Juan inizia a pensare al suicidio e alle forme più rapide e meno violente di togliersi la vita. Tuttavia, "no se daba cuenta, mientras llevaba a cabo aquel estudio, de que ya la había perdido [la vita] en una apuesta singular, aunque lo cierto es que ni él mismo había advertido entonces aquella privación, aquella pérdida, puesto que su cuerpo, atrapado en un movimiento inercial, conservó la agitación y la verticalidad propia de los vivos" (Millás 1990: 54).

Perdendo la propria identità, al protagonista rimane solo l'aspetto delle persone vive, la postura e una sorta di agitazione che è però svuotata di senso, è fine a se stessa e non rinvia a nulla. Ci viene data quindi l'immagine dell'uomo che ignaro di aver perso la propria identità, vive in anticipo la sua morte, comportandosi come un burattino, un ingranaggio inserito in un sistema che funziona per inerzia. Possiamo considerare questa immagine come una sorta di metafora che rappresenta la condizione abituale dell'essere al mondo, una delle modalità attraverso cui si esprime il nichilismo contemporaneo: non un essere vivo con un progetto, un orizzonte, ma un meccanismo che funziona per inerzia, senza ulteriorità (Contadini 2002: 198).

Il testo è saturo di oggetti, azioni e avvenimenti che fungono da canali di connessione

⁷ Valerio Magrelli afferma che "l'individuo esiste proprio in quanto diviso, a partire dal fatto che pensare postula l'esistenza di un altro" (Magrelli 2001: 54).

⁸ Così si esprime Massimo Fusillo in merito: "Il tema del doppio costituisce un attacco plateale alla logica dominante con cui leggiamo il mondo, basata sui principi aristotelici di identità e non contraddizione; un attacco che, come in tutte le tematiche del fantastico, implica il riemergere di un sapere magico e arcaico, di una totalità indistinta, omogenea e indifferenziata, insomma di quella logica simmetrica in cui la riformulazione di Freud operata da Matte Blanco ha individuato la cifra fondante dell'inconscio" (Fusillo 1998: 27).

⁹ Scrive Maria Alessandra Giovannini: "En el concepto de espacio millasiano están incluidos varios aspectos dependientes unos de otros: el primer nivel de significación se refiere a la dimensión física de la realidad, es el *lugar* donde cada objeto y persona se sitúan, sea en la experiencia vital y cotidiana, sea en su simulacro, representado por la literatura; el nivel sucesivo nos lleva a la concepción del espacio desde el punto de vista interior, personal, del individuo, como *espacio moral*, telón de fondo del enfrentamiento diario del *yo* con el *otro*, con la realidad exterior" (Giovannini 2000: 243).

(telefoni, televisori, radio, taxi, lettere, medium e sedute spiritiche), tant'è che il protagonista, durante l'intera opera, compie spesso gesti come scrivere una lettera, comporre un numero e parlare al telefono, prendere il taxi, accendere il televisore o spegnerlo, abbassare o alzare il volume, sintonizzarsi su un canale, ascoltare la radio, stabilire contatti con persone sconosciute o dimenticate, ecc. Egli, in tal modo, cerca un passaggio che possa condurlo, con il procedere della storia, al ritrovamento del fratello scomparso, e, in seguito, ad aspetti della propria esistenza che fino a quel momento ignorava.

È soprattutto tramite la presenza latente e minacciosa del gemello (paradossalmente messa in rilievo dalla sua scomparsa) esperita attraverso le sue lettere, i respiri telefonici e nella sensazione di ascoltare i medesimi, a volte inquietanti, programmi radiofonici, che il protagonista entra in contatto con l'altro lato della realtà. Quando i due vivevano, ignorandosi, in città distinte, inseriti ognuno nel proprio ritmo di vita quotidiano, erano esclusi da qualsiasi possibilità di collegamento: le loro vite, definite e confinate, non offrivano nessun tipo di apertura. L'irreperibilità improvvisa e volontaria di uno dei due attiva una serie di contatti e connessioni occulte che formano quella rete di relazioni che permette al protagonista di assumere una nuova modalità di percezione. In tal modo egli esperisce l'alterità, intuendo la morte e il nulla ("la sugestión de estar muerto no le había abandonado del todo", 1990: 224) e scoprendosi incapace di tornare a aderire ad un modello di vita tradizionale.

Lo scambio delle identità, dunque, che rappresentava apparentemente la promessa futura, il recupero di ciò che era stato smarrito, il ritrovamento del vero *io*, si rivela ben presto l'occasione per capire che non basta sostituire un'identità con un'altra, non esiste un'identità fittizia ed una autentica, poiché l'identità stessa non è altro che un fluido destinato a perdersi, una sostanza posticcia che è sempre più difficile tenere stretta¹⁰.

7. Rivelazioni

Anche *El mundo* (2007), uno dei romanzi più intensi e significativi dell'autore, un'autofinizione, presenta procedimenti simbolici e sdoppiamenti che conducono a una percezione rivelatrice di una parte di realtà vista fino a quel momento solo in modo convenzionale e, allo stesso tempo, a una dislocazione irrimediabile del soggetto rispetto a se stesso. Si tratta della strada Canillas, dove viveva il giovane Juanjo con i genitori e i suoi molti fratelli. La rivelazione è lo sguardo stupefatto che proviene da un punto di vista insolito: la finestrella della cantina del suo amico malato di cuore soprannominato ironicamente Vitaminas:

Era mi calle, sí, pero observada desde aquel lugar y a ras del suelo poseía calidades hiperreales, o subreales, quizá oníricas. Entonces no disponía de estas palabras para calificar aquella particularidad, pero sentí que me encontraba en el interior de un sueño en el que podía apreciar con increíble nitidez cada uno de los elementos que la componían, como si se tratara de una maqueta (Millás 2009: 48).

¹⁰ "Quand'anche la si afferri, questa imprevedibile, fatale e irripetibile identità – forse soggetta inesorabilmente al rischio della finzione – non si potrà che vederla poi sottoposta a cambiamenti continui, di grado e di natura, nella tensione verso *un altro* il cui destino finale potrebbe essere quello del leopardiano nulla" (Dolfi 2001: 14).

Successivamente, in un movimento di duplicazione finzionale, il protagonista vive, ormai adulto, una seconda rivelazione ricordando proprio quell'episodio dell'infanzia che abbiamo appena riportato. Dopo tanti anni, guardando una strada qualsiasi di Madrid, egli vi riconosce la strada della sua infanzia, con la stessa acuta percezione con la quale l'aveva guardata, molti anni prima, dalla finestrella della cantina del Vitaminas e comprende dunque che la strada della fanciullezza era diventata metafora del mondo e per questo poteva vederla ovunque: "comprendí en ese instante que mi calle era una imitación, un trasunto, una copia, quizá una metáfora del mundo" (2009: 92).

Infine, il protagonista comprende che tutto gira intorno alla percezione della realtà, al modo con cui la si guarda e al luogo nel quale ci si colloca per guardarla: "El problema era que no nos colocábamos en el lugar adecuado para observar la realidad" (2009: 94). Perfino la morte, in base a questa nuova prospettiva non è altro che un "desplazamiento dentro de la vida" (2009: 93).

Questo episodio, epilogo di un avvenimento più ampio che complessivamente occupa un numero considerevole di pagine, ha lo scopo di rappresentare il culmine di un processo di rivelazioni iniziato nell'infanzia e nell'adolescenza e che solo nella maturità assume un senso universale sfociando nella scrittura, attraverso la quale si illuminano le esperienze e le rivelazioni di tutta una vita: "La frontera, la tierra de nadie, la no pertenencia, el territorio de la escritura" (2009: 53).

Il testo di Millás può essere anche letto come una riflessione sulla sua pratica letteraria che gli permette di evidenziare ancor di più la natura frammentata e eterogenea del racconto (Gasparini 2008: 309). Inoltre, i riflessi che il testo attiva tra sé e gli altri dello stesso autore provocano, borgesianamente, una *mise en abyme*, come avverte Colonna¹¹, un gioco di specchi: il romanzo tratta di come sono nati altri romanzi che riconducono a loro volta al romanzo che il lettore ha tra le mani dando l'illusione di un rispecchiamento infinito e creando quell'effetto di *encuentro* e *desencuentro* in virtù del quale lo scrittore si riconosce e allo stesso tempo non si riconosce in ciò che è stato, in ciò che ha generato gran parte della sua letteratura (Contadini 2015: 178).

L'idea del doppio appare ogni volta che lo scrittore diventa anche personaggio menzionando se stesso e le sue opere. E ciò succede in modo ricorrente, specialmente negli ultimi anni, come, ad esempio, ne *La mujer loca*, *Ese imbécil va a escribir una novela*, ecc. In tal modo, Juanjo vive una specie di duplicato letterario, anche se con molte varianti, di ciò che numerosi personaggi di Millás hanno già vissuto all'interno dei suoi scritti. Ogni accadimento comprende zone occulte e indecifrabili e tuttavia presenti. Ogni realtà porta con sé il suo doppio che infrange dimensioni e frontiere. Ogni azione, ogni gesto, per il suo carattere

¹¹ Le considerazioni di Vincent Colonna sulla *mise en abyme* fanno parte della terza categoria, l'*autofinzione speculare*, tra le quattro delineate dallo studioso per descrivere i vari tipi di autofinzione (Colonna 2004: 121-135). È possibile adattare le categorie individuate da Colonna ai testi di Millás: *El mundo* presenta anche tratti della seconda categoria la *autofinzione biografica*, nella quale lo scrittore immagina la sua esistenza a partire da dati reali, così come accade nell'ultimo romanzo *Ese imbécil va a escribir una novela* (come si vedrà più avanti). La quarta categoria, invece, è definita *autofinzione autoriale* che si adatta ad altri testi di Millás in cui il narratore-autore assume il ruolo di reportagista sviluppando un'esistenza quasi senza corpo che corre parallela alla storia (è il caso, per esempio, di *Hay algo que no es como me dicen*, 2004; *María y Mercedes*, 2005; in parte di *Dos mujeres en Praga*, 2002 e, in parte, di *La mujer loca*, 2014).

simbolico, si ripete rivelando un senso inaugurale e allo stesso tempo conservando l'apparenza di ciò che è conosciuto.

8. Il terzo Millás

Il romanzo *La mujer loca* (2014) mette in scena lo stesso Millás nella veste di scrittore e giornalista intento a procurarsi idee, informazioni e interviste per un reportage. Vari sono i temi trattati in quest'opera che si alternano e si intrecciano in una complessa e suggestiva trama fatta di cambi di focalizzazione, descrizioni, dialoghi e ricordi: la funzione del linguaggio nel mondo e il suo dominio sull'uomo; il tema del doppio; la follia; la morte dignitosa rappresentata da un caso di suicidio assistito intorno al quale si indagano i risvolti pratici e morali; infine, come spesso accade nei romanzi dello scrittore, l'identità e la letteratura.

La *donna pazza* del titolo è Julia, protagonista dei primi otto capitoli del romanzo, una giovane che manifesta di avere problemi con le parole e per questo pretende di curarle. Per qualche oscuro motivo il personaggio Millás sente che ciò che accade a Julia lo riguarda profondamente. Il tema dello sdoppiamento, che qui ci interessa, appare proprio quando il Millás personaggio, nel nono capitolo, assume il ruolo di protagonista, nonostante il narratore si mantenga eterodiegetico. Durante le sedute di psicoterapia a cui assiste regolarmente sente la propria identità sdoppiarsi e vede nascere accanto a sé un *altro* Millás immaginario che assume via via sempre più importanza. I due Millás stanno in stretto contatto, ma la loro relazione è altalenante, si respingono e si attraggono. A volte il vero Millás scaccia il suo alter ego, ma allo stesso tempo capisce che senza di lui non può vivere né può scrivere ciò che desidera. Proponiamo, di seguito, alcuni esempi:

Lo que ocurrió aquel día, en el diván, después de que cerrara los ojos, fue que, a su lado, y en una posición idéntica a la de él, se manifestó otro Millás. Otro Millás al que habría podido tocar solo con desplazar el brazo derecho (Millás 2014: 111); Millás abrió los ojos con cuidado para no asustar a la alucinación y comprobó que el otro Millás seguía junto a él (2014: 113); El Millás de allá y el de acá ya no mantenían, como al principio, posiciones claramente diferenciadas, sino que el de acá era a veces el de allá y el de allá era a veces el de acá (2014: 115).

E così il personaggio Millás, all'interno del romanzo, comincia a riflettere sul fatto che ogni elemento del reale può essere osservato sotto differenti punti di vista. Di conseguenza, il momento più realista si verifica quando appare il secondo Millás, come afferma lo stesso scrittore in un'intervista:

Es un desdoblamiento que tiene una parte de retórica, pero tiene una parte de real. Yo cuento en la novela tres desdoblamientos que yo he sufrido a lo largo de mi vida, que han sido reales y que son los que me han invitado a escribir también esa novela y a escribirla de ese modo. [...] Ese es el punto más realista de la novela, que haya dos Millás: uno que es el que cuenta la historia, otro que es el que la actúa, que entre los dos haya consecuente incompatibilidades reales y que haya un tercer Millás que es el que firma el libro y que es el que está escuchando detrás de la puerta qué es lo que ocurre entre aquellos dos (Millás, in López 2014).

Le parole dell'intervista non sono altro che un'elaborazione di parti della sua opera espresse in forma metanarrativa e metaletteraria, come si evince dai seguenti brani:

Creo que he perdido la distancia entre el narrador y el personaje, tal vez entre el narrador y el escritor. Se han mezclado también (Millás 2014: 137); Cuando apareció el Millás de allá, pensé que él podría encarnar la voz narrativa, mientras que el de acá representaría al personaje. Y aún habría un tercer Millás: el firmante de la novela. Al haberse diluido el Millás de allá en el de acá, todas las voces están ahora enredadas. Nunca sé quién habla, quien actúa, ni quien firma (Millás 2014: 137).

Tutto ciò continua anche nella seconda parte del romanzo dove vengono riportati frammenti del *Diario de la Vejez de Millás*, in forma omodiegetica, alternati ai capitoli che continuano ad avere un narratore eterodiegetico. Lo sdoppiamento del Millás personaggio, l'apparizione del terzo Millás (colui che scrive il romanzo), la confusione tra i tre e i conseguenti rispecchiamenti creano una trama difficile da districare¹². È attraverso la dislocazione o la *trilocazione* del soggetto, che Millás mette in profonda discussione lo statuto identitario di matrice cartesiana che appare come qualcosa di posticcio che non dà indicazioni sull'autenticità del soggetto, ma solo sul suo aspetto grammaticale o ideologico.

Il tema del doppio esalta l'alterità costitutiva del soggetto che è allo stesso tempo sé e altro da sé. È un'ossessione per Millás l'idea che qualcun altro viva e operi al suo posto, che ciò che pensa, decide, scrive sia in realtà non il frutto di una volontà propria e riconoscibile, ma la conseguenza di una volontà estranea alla propria: non volontà ma indolenza, non proposito ma sproposito, non decisione ma sospensione, non desiderio ma perdita. È da questi aspetti che scaturisce l'andamento della vita del soggetto in sé e allo stesso tempo alienato da sé. Ciò costituisce uno scacco al desiderio di potenza e alla progettualità, intesi come valori irrinunciabili del nostro vivere civile. Ed evidenzia la natura teorica (quando non ideologica) del principio di realtà e di non contraddizione.

9. L'intruso

Lo stesso succede nell'ultimo romanzo *Ese imbécil va a escribir una novela* (2025), uno dei più interessanti, che può essere anche letto come una prosecuzione de *El mundo* per la sua generale formulazione autoriflessiva e metanarrativa. In quest'opera ancora una volta Millás gioca con se stesso, mostra il suo nome (come fa da tempo e in modo sempre più evidente), esibisce il suo ruolo pubblico conosciuto attraverso la radio, i giornali, le molteplici presentazioni dei suoi libri, le interviste, i programmi letterari televisivi e le fiere del libro. E soprattutto gioca con il suo ruolo di scrittore mettendo in scena se stesso nell'atto dello scrivere¹³.

¹² L'epilogo del romanzo "proyecta reverberaciones existenciales, consideradas, con toda propiedad, como nihilistas, tal y como lo pone de relieve el comportamiento de Millás, ya hacia el final del itinerario narrativo del relato en cuestión" (Higuero 2016: 63).

¹³ "Proprio perché mette a nudo un procedimento chiave, la variante metaletteraria del doppio sembra dunque continuare ad esercitare il suo fascino, e ad avere successo e risonanza, visualizzando la scrittura come una possessione demoniaca e demiurgica: un creare altre identità, altri spazi e altri tempi, un costruire mondi possibili" (Fusillo 2012: 330).

La scrittura, già di per sé fenomeno che comporta uno sdoppiamento ineludibile, nel gioco dell'autore provoca uno sdoppiamento amplificato, come accade in quest'ultimo romanzo. Il rischio che tutto ciò sia uno svago retorico e letterario e perda la sua portata vitale viene introiettato nella narrazione stessa e vissuto in maniera aperta, dichiarata dallo stesso protagonista soprattutto durante le sedute psicoanalitiche a cui si sottopone regolarmente: "Podía haber ahí algo de juego retórico, no lo niego, pero en el fondo de ese juego había también un charco oscuro lleno de sanguijuelas y demás anélidos chupadores de sangre" (Millás 2025: 79). Già dalle prime pagine di questa ulteriore autofinzione, il protagonista, Juanjo bambino, in base ad una serie di eventi vissuti in una dimensione onirica complessa, vive un prorompente fenomeno di sdoppiamento che poi, in un modo o nell'altro, lo accompagnerà per tutta la vita:

Pronto, ese bulto impalpable adquirió el tamaño de un huevo con forma de cabeza que a los pocos días se convirtió en una verdadera cabeza de cuya existencia solo yo era consciente. Una vez formada, aquella segunda cabeza empezó a hablar con la primera de manera telepática. Se comunicaban las dos sin necesidad de mover los labios. La cabeza sobrevenida tenía acceso a los contenidos de la cabeza antigua y al revés (Millás 2025: 6-7); Ahí sigo, con mi segunda cabeza secreta a cuestras, a temporadas confundida con la real, digamos, y a temporadas exenta, viviendo sus propios pensamientos (2025: 9).

L'idea ossessiva che l'altro possa interferire nella vita del soggetto e influenzare i suoi pensieri, le sue idee e la sua scrittura si realizza in maniera concreta (tecnica, si potrebbe dire) verso la fine del romanzo quando il protagonista Millás scopre che un suo antico amico, Alberto, una specie di fratello, che non vedeva dagli anni della gioventù, tramite il nipote esperto in *cybersecurity*, è riuscito a penetrare nel suo computer e a modificare a sua insaputa parti del romanzo che egli sta scrivendo: "Era evidente que Alberto no solo no me había querido ocultar su participación en la escritura de mi libro, sino que me lo había querido evidenciar con la información aportada sobre las actividades de su nieto" (2025: 91).

Il protagonista si accorge che Alberto apporta piccoli interventi che sono migliorativi, perfezionano lo stile e compensano lacune o arricchiscono alcune scene. Questo procedimento rimane occulto per gran parte del romanzo e si scopre solo alla fine: nei capitoli iniziali il lettore legge il resoconto di un pranzo a cui Millás partecipa nella lussuosa casa del suo amico, insieme al padre di questi e alla sorella disabile. Solo verso la fine dell'opera il lettore apprende che la presenza della sorella disabile in quella scena non è frutto del protagonista, che non ricordava questo dettaglio, ma dell'amico Alberto che era intervenuto a insaputa dello scrittore su una parte del romanzo già scritta (e già letta dal lettore). Quando Millás si accorge di questa intrusione non reagisce, non denuncia, non difende il proprio sistema informatico, ma lascia che il suo antico amico intervenga diventando di fatto coautore del romanzo e a poco a poco perde la capacità di distinguere gli interventi di Alberto dai suoi: "No siempre era capaz de distinguir dónde había intervenido la pluma de Alberto, pues había sido capaz de fundirse con mi estilo (¿o yo con el suyo?), pero sí advertí que, en general, se había centrado en crear o en acentuar las zonas reflexivas del relato" (2025: 92).

Sorge qui una variante interessante del tema del doppio, quella dell'intruso, un intruso che il protagonista finisce per accettare rinunciando a combatterlo e a scacciarlo, poiché si rende conto nel giro di poco tempo che egli stesso, in virtù della presenza dell'altro, è di fatto diventato un intruso del suo stesso computer e del suo stesso testo. A questo proposito, il protagonista fa riferimento ad una attività che tutti gli scrittori compiono, cioè quella di correggere quanto è stato scritto per cercare di migliorarlo. In questa pratica egli ci vede una forma ancora più accentuata di intrusione poiché tornare sul già scritto (anche se sul *proprio* scritto) vuol dire in qualche modo introdursi forzatamente in un discorso già elaborato, che ha già una vita propria e una sua ragione d'essere, per modificarlo dall'esterno: "el tema del intruso tiende a imponerse. Yo mismo actúo ya como un intruso en mis propios textos" (2025: 94).

L'altro, dunque, diventa presenza concreta anche se vive nell'ombra e lo scrittore Millás non può più dirsi autore unico del testo. La realtà si modifica senza che si possa intervenire per dominarne il processo di metamorfosi. Il protagonista non è più padrone delle proprie azioni, nemmeno del proprio passato, nemmeno dei propri ricordi intimi, delle proprie idee e della propria scrittura, attività doppia per eccellenza, diventando impossibile, dunque, ogni riconoscimento in ciò che è stato, in ciò che ha vissuto, nei gesti che ha compiuto, nelle idee che ha avuto, persino delle emozioni che ha provato. Il processo di sdoppiamento e di dislocazione si fa così sempre più completo e onnicomprensivo e diventa metafora, ancora una volta, della condizione dell'essere umano, smarrito e costretto, che lo voglia o no, che lo scopra o no, a delegare la sua vita a quell'*altro* che sta sempre in agguato, a quell'*io dislocato*, impedendo possibili ricongiungimenti, riconoscimenti e auto-riconoscimenti, idee di integrità, di consapevolezza, di padronanza delle proprie azioni, dei propri pensieri e della propria volontà.

Inoltre, l'intrusione nella sicurezza di un sistema informatico, che coinvolge la più stretta attualità, apre il campo ad una amplificazione della riflessione. Il computer del protagonista, ad una certa ora della notte, si anima autonomamente, come per magia, diretto da una volontà estranea, per apportare modifiche al testo dello scrittore. In una specie di network comunicazionale e globale che funziona autonomamente (Jameson 1989: 76) o per volontà estranee, sono gli esseri umani a diventare meri dispositivi. Come nel caso delle protesi, altra grande ossessione di Millás (si veda *Cuerpo y prótesis*, 2000a), non sono gli oggetti attaccati al corpo (o che il corpo usa) a costituire le protesi del corpo, ma è il corpo stesso che si fa protesi dell'oggetto da cui dipende così come il personaggio scrittore e il suo antico amico Alberto diventano protesi, dispositivi, intrusi, dell'attività *aliena* della scrittura operata in un computer collegato alla rete.

BIBLIOGRAFIA

- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Contadini, Luigi. 2002. *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*. Rimini: Panozzo.
- Contadini, Luigi. 2015. Revelaciones y desconocimiento del yo en *El mundo* de Juan José Millás. *Pasavento*, III: 171-183.
- Dolfi, Anna. 2001. Premessa. *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*. Anna Dolfi (a cura di). Roma: Bulzoni.

- Fusillo, Massimo. 2012 [1998]. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Modena: Mucchi.
- Galimberti, Umberto. 1997 [1984]. *La terra senza il male*. Milano: Feltrinelli.
- Galimberti, Umberto. 1983. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Giovannini, Maria Alessandra. 2000. La realidad y su doble: el espacio en la obra de Juan José Millás. *Cuaderno de narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, 5: 243-254.
- Higuero, Francisco Javier. 2016. Taxonomía de preguntas perlocucionarias en *La mujer loca* de Juan José Millás. *Hápx*, 9: 51-67.
- Jameson, Fredric. 1989 [1984]. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti.
- Magrelli, Valerio. 2001. Intorno all'inaccettabilità dell'Io. *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*. Anna Dolfi (a cura di). Roma: Bulzoni.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1965 [1945]. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore.
- Millás, Juan José. 1990. *Volver a casa*. Madrid: Destino.
- Millás, Juan José. 1994. *La puerta secreta. Ella imagina*, Madrid: Alfaguara, 117-121.
- Millás, Juan José. 1998. *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, Juan José. 2000a. *Cuerpo y prótesis*. Madrid: El País.
- Millás, Juan José. 2000b. Realidad e irrealtà. *Cuadernos de narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, 9-11 de mayo de 2000, Universidad de Neuchâtel, 5, 8-24.
- Millás, Juan José. 2009 [2007]. *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- Millás, Juan José. 2014. *La mujer loca*. Barcelona: Seix Barral.
- Millás, Juan José. 2025. *Ese imbécil va a escribir una novela*. Madrid: Alfaguara.
- Sini, Carlo. 1989. *I segni dell'anima*. Bari: Laterza.

WEBLIOGRAFIA

- López, Oscar. 2014. *En su última obra, La mujer loca, Juan José Millás reflexiona sobre la creación literaria*, Radio Nacional de España, <http://www.rtve.es/television/20140803/mujer-lo-ca-juan-jose-millas/910202.shtml> (consultato il 10/06/2025).
- Millás, Juan José. 2010. Entrevista, Nostromo, RTVE, <https://www.rtve.es/play/videos/nostromo/nostromo-20100929-0015/890133/> (consultato il 10/06/2025).

Luigi Contadini insegna Letteratura Spagnola e Storia della Cultura Spagnola all'Università di Bologna dedicandosi in particolare all'epoca moderna e contemporanea. La sua ricerca si sviluppa intorno a tre ambiti principali: rappresentazioni fenomenologiche dell'esperienza nella narrativa spagnola contemporanea; trauma, memoria e postmemoria: scritture, riscritture e immagini della Guerra civile ed il franchismo; la letteratura del Settecento spagnolo: memorialistica, poesia epica, narrativa utopica e teatro.

luigi.contadini@unibo.it