

Il trilinguismo di Cecilia Böhl von Faber tra scrittura, traduzione e autotraduzione

Jolanda Balzano
Università degli Studi di Napoli L'Orientale

1. Introduzione

Il plurilinguismo che caratterizza la produzione letteraria di Cecilia Böhl von Faber, nota con lo pseudonimo maschile di Fernán Caballero, rappresenta una sfida di grande interesse teorico e pratico per lo studioso che intenda cogliere l'*anima* della sua opera, la quale riflette il profondo sincretismo linguistico e culturale che contraddistingue questa autrice. Nata nel 1796, cresciuta in Germania e istruita in un collegio francese, Cecilia si trasferì in Andalusia in giovane età. Dedita alla letteratura sin dalla giovinezza, soltanto in età matura scelse lo spagnolo come lingua privilegiata delle sue opere, primariamente a scopi editoriali, ricorrendo all'autotraduzione oppure affidando a letterati di fiducia la traduzione in spagnolo dei testi di genesi tedesca o francese. Da tale prassi creativa trilingue scaturì un ampio corpus letterario, il cui carattere composito emerge analogamente nella scrittura meno sorvegliata della sua produzione epistolare, tra *code-mixing*, calchi e interferenze linguistiche. La ritraduzione successiva delle opere spagnole verso il tedesco e il francese, tra le altre lingue, destinate al mercato editoriale europeo dell'epoca, aggiunge un'ulteriore sfaccettatura alla pluralità linguistica che connota la sua letteratura.

Il presente contributo intende mettere in evidenza il ruolo della traduzione nella formazione di un'identità letteraria nazionale spagnola nel corso del XIX secolo, soffermandosi sulla figura di un'autrice che trova nell'alternanza tra tre lingue differenti un mezzo privilegiato per esprimere la propria identità, tanto ibrida quanto l'«anima» delle sue opere.

2. Cenni storici e biografici

Risulta indispensabile, in primo luogo, tracciare un breve quadro biografico dell'autrice e collocarla nel complesso contesto storico-culturale dell'Europa e della Spagna del XIX secolo, per poi prendere in esame i riflessi di tale substrato multiculturale e plurilinguistico nella personalità così come nella pratica letteraria di Cecilia Böhl von Faber, ovvero Fernán Caballero. Fu la prima

di quattro figli di Johann Nikolaus Böhl von Faber, intellettuale romantico di orientamento schlegeliano, tedesco, ma profondamente ispanofilo, che visse tra Spagna e Germania ricoprendo incarichi di commerciante e diplomatico (Tully, 2001; 2007). La madre di Cecilia, l'ispano-irlandese Francisca Javiera Ruiz de Larrea y Aherán, fu per la figlia un modello di grande importanza nella formazione della sua identità di scrittrice, assumendo un ruolo decisivo nella stimolazione creativa di Cecilia e nel promuovere la circolazione dei suoi scritti, come si vedrà più avanti. In seguito alla temporanea separazione dei suoi genitori, dovuta all'inconciliabilità tra gli affari di Böhl von Faber padre e la nostalgia di doña Francisca per la Spagna nativa, mentre sua madre con le sorelle minori si stabilì in Andalusia, nel tumultuoso periodo della guerra d'indipendenza, Cecilia trascorse la prima giovinezza in Germania con il padre e il fratello minore, nella dimora di famiglia di Görslow nei pressi di Amburgo (Campe, 1858, p. 52-55; Tully, 2001). Incaricandosi personalmente dell'istruzione della figlia, Böhl von Faber le trasmise nel corso degli anni il suo amore per la letteratura e per la Spagna e i principi ideologici della fede cattolica, alla quale, in precedenza protestante, Johann stesso si convertì poco prima di riunirsi con sua moglie, che a sua volta era di radici profondamente cattoliche. Per un excursus approfondito della vita di Böhl von Faber nei primi anni della vita di Cecilia, si veda il *Versuch einer Lebensskizze* di Elisa Campe (1858), basato sulla corrispondenza epistolare raccolta negli anni. Scrive Campe della piccola Cecilia: «Lei era la sua immagine perfetta, tanto nell'aspetto esteriore quanto nelle doti intellettuali, ricettiva all'istruzione e alla precisione tedesche, e su tutto ciò aleggiava il respiro della sua madrepatria meridionale.» (Campe, 1858, p. 59, traduzione mia): una metafora a tratti leziosa, eppure efficace nel descrivere la duplice matrice culturale che sin dall'infanzia pare aver contraddistinto la formazione identitaria di Cecilia. Successivamente, la giovane proseguì la sua formazione in un collegio di lingua francese ad Amburgo (Campe, 1858, p. 54), integrando nel suo bagaglio formativo una dimensione linguistica e culturale che segnò la sua produzione letteraria per decenni, intrecciandosi progressivamente con quella tedesca e quella spagnola in una complessa, ma nondimeno feconda commistione creativa. Il francese, difatti, insieme al tedesco paterno, fu la lingua che l'autrice predilesse per la stesura delle sue prime opere, passando soltanto in età matura all'uso sistematico dello spagnolo al fine di facilitarne la pubblicazione in Spagna.

Nel 1813, sfruttando la favorevole congiuntura politica ed economica, Böhl von Faber padre voltò le spalle alla Germania natia per raggiungere la moglie a Cadice, mettendo fine alla pluriennale separazione familiare (Tully, 2007). La giovane Cecilia, così, si trasferì stabilmente in Andalusia, una terra alla quale fu visceralmente legata vita natural durante, abitando prevalentemente l'area

intorno a Cadice e Siviglia, fino alla sua morte nel 1877. Dal suo amato *rincón* andaluso, come soleva definirlo (Heinermann, 1942, p. 313), si dedicò sin da giovanissima a un'intensa produzione letteraria, traendo slancio e ispirazione dagli studi compiuti e dagli stimoli intellettuali che le giungevano dal contesto socio-culturale andaluso, nella cui osservazione e rappresentazione letteraria si cimentava con passione patriottica e minuziosa attenzione ai dettagli, il che, in seguito al suo esordio pubblico, la consacrò come esponente di rilievo del costumbrismo andaluso e pioniera del genere realista. Sebbene non si indugerà in questa sede sulla complessa questione dell'evoluzione del realismo in Spagna, è nondimeno opportuno accennare all'affiliazione di Cecilia al genere del costumbrismo, strettamente interconnesso con la genesi della *novela* realista. Il costumbrismo stesso, difatti, incentrato sulla rappresentazione letteraria di costumi, tradizioni e scene quotidiane della società spagnola, risulta particolarmente sintonico al concetto del «tradurre l'anima», in questo caso l'anima di una società, di un popolo, che Cecilia intende «pintar», ovvero «dipingere» attraverso la sua scrittura, appunto, costumbrista.

I decenni antecedenti alla pubblicazione piuttosto tardiva del suo primo romanzo, *La Gaviota*, nel 1849, costituirono una fucina intellettuale e creativa di cruciale importanza. Nel corso del tempo Cecilia, plasmata dall'influenza di due figure genitoriali di grande spessore intellettuale, da una formazione plurilinguistica e multiculturale, e infine dalle sorti altalenanti dei suoi tre matrimoni e della ripetuta condizione di vedovanza, maturò progressivamente la scelta di abbandonare la ristretta cerchia a cui sino a quel momento aveva riservato la diffusione dei propri scritti, per affacciarsi sul mercato letterario al fine di trarre profitto dalla pubblicazione delle sue opere e sopperire alle difficoltà finanziarie del terzo marito, Antonio de Arrom. La motivazione economica come propulsore del suo esordio pubblico resta, in realtà, oggetto di dibattito, a causa delle informazioni contrastanti e talora iperboliche che ella stessa forniva nella sua corrispondenza (Comellas, 2010, p. xcix-c). La scelta di celarsi, tuttavia, dietro allo pseudonimo maschile di Fernán Caballero consentì a Cecilia di perseguire il suo obiettivo di affermarsi nel panorama letterario spagnolo ed europeo, pubblicando opere dalla spiccata matrice conservatrice e moraleggiante, senza che la sua reale identità confliggesse con i medesimi principi morali che intendeva diffondere, secondo i quali «la pluma, como la espada, se hizo para la fuerte mano del hombre» (Heinermann, 1944, p. 134), e, come scrisse in una lettera del 1852 indirizzata agli editori de *El Artista*:

[...] deseo se sepa que no sólo no he pensado en escribir para el público, sino que es mi sistema, tanto en teoría como en práctica, que más adorna la débil mano de una señora la aguja que no la pluma" (Valencina, 1919, p. 45).

3. La scrittura trilingue

Il trilinguismo di Cecilia emerge sin dalla produzione letteraria più precoce, antecedente di decenni alla pubblicazione de *La Gaviota*, secondo le stime effettuate già dagli intellettuali suoi contemporanei e dai primi biografi. Molte delle sue opere pubblicate negli anni furono verosimilmente composte nella prima metà del secolo, per poi vedere la luce, peraltro a distanza molto ravvicinata tra loro, negli anni successivi alla pubblicazione de *La Gaviota* nel 1849. Gli studi di Botteron, tra le poche studiose che in tempi recenti hanno approfondito il tema del plurilinguismo di Cecilia Böhl von Faber, forniscono interessanti dettagli, basati sullo studio di autografi e corrispondenza personale, in merito al ricorso a traduzione e autotraduzione che contraddistingue la sua pratica letteraria (Botteron, 2018, p. 47; 2022). È accertato che l'autrice abbia redatto in francese le prime versioni delle seguenti opere brevi: *L'ex-voto*, *Magdalena*, *Le Pari*, *Les deux amis* e *La mère*. *La bataille de Trafalgar*, mentre in spagnolo scrisse *El solchantré (sic) de lugar*, e in tedesco *Spanische Volk's Legenden: Macht der Busse* (Botteron, 2018, p. 47). Altrettanto avviene con le sue opere di maggiore estensione: *Sola* e *La familia de Alvareda* furono originariamente scritte in tedesco, mentre *Elia* e *La Gaviota* in francese (Heinermann, 1942). Soltanto in seguito alla pubblicazione di quest'ultima nel 1849 Cecilia iniziò a scrivere in spagnolo di proprio pugno.

L'influsso dei genitori sull'evoluzione identitaria e letteraria di Cecilia, come anticipato, fu certamente determinante. Nonostante il profondo affetto e la stima che unirono Johann Böhl von Faber alla sua primogenita, a cui trasmise i fondamenti teorici e ideologici che avrebbero costituito i pilastri della sua scrittura, va ricordato che egli non fu mai favorevole all'attività letteraria della figlia, manifestando di frequente il suo disappunto in merito (Heinermann, 1943). Sua madre, Francisca de Larrea, svolse invece un ruolo cruciale nell'incentivare l'impeto creativo che Cecilia aveva manifestato sin dalla tenera età. Comellas, nell'introduzione alle *Obras escogidas* (2010), evidenzia come dai documenti contenuti in *Relación de obras [...] y de autógrafos y borradores de Fernán Caballero*, conservati nel fondo Montoto della Biblioteca universitaria di Siviglia, si possa evincere che molti degli elementi della tradizione popolare inclusi nelle prime opere narrative di Cecilia furono probabilmente appuntati e trascritti da sua madre, che svolse per la figlia la funzione di collaboratrice editoriale oltre che di occasionale traduttrice (Comellas, 2010, p. XXII).

In merito ai suddetti elementi della tradizione popolare, risulta imprescindibile ricordare che una dimensione centrale della scrittura di Cecilia, strettamente correlata a quella della traduzione, è costituita dalla *recopilación*,

ovvero l'azione del raccogliere, quasi letteralmente, eventi, scene, usanze della vita quotidiana del popolo spagnolo, al fine di impiegarle nelle sue opere, in linea con la letteratura costumbrista nella cui tradizione ella si inserisce. Scrive infatti di sé: «Que soy novelista mediocre, no sólo tiene razón, sino que yo he dicho antes que él que no lo soy ni poco ni mucho, que no invento, sino que recopilo, lo que me hace dos cosas que sí soy, pintora y narradora.» (Caballero, 1812, p. 333, come citato in Comellas, 2010, p. LXXIX). Nel prologo de *La Gaviota* afferma: «Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de la novela. La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar.» (Caballero, 1863b, p. XXIX).

Scrive ancora nella premessa alla sua opera tardiva *Deudas pagadas*: «He recurrido, pues, en mi impotencia para imaginar, en mi completa falta de propio caudal, a la verdad, que me ha proporcionado algunas hojas sueltas de su archivo, y a la tradición.» (Caballero, 1863a). La «pintura» si configura così come metafora più appropriata per l'operazione creativa realizzata da Cecilia, che nel prologo sopra citato ribadisce come ella non abbia intenzione di «componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres.» (Caballero, 1863b, p. XXIX).

Il prologo de *La Gaviota*, ricchissimo di spunti d'analisi, offre dettagli rilevanti anche circa l'importanza che l'autrice attribuisce alla questione della lingua, certamente frutto di quanto appreso da suo padre circa le teorie sulla lingua formulate da Herder e successivamente dai Grimm e dai Schlegel, che stabilivano una corrispondenza cruciale tra lingua e nazione, tra manifestazione verbale e carattere morale (Comellas, 2010, p. CXXXVI). A tale riguardo, una delle poche modifiche da lei effettuate nel prologo, ai fini della pubblicazione in volume delle opere complete da parte di Mellado, consiste proprio nell'aggiunta, tra i temi affrontati nel suo «ensayo sobre la vida íntima del pueblo español», anche del *lenguaje*, accanto alle *creencias* e ai *cuentos* (Comellas, 2010, p. CXXXVI): «Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar.» (Caballero, 1863b, p. XXIX)

Sin dagli albori della sua apparizione pubblica, dunque, Cecilia sottolinea espressamente di non considerarsi un'autrice, una scrittrice, bensì semplicemente una *recopiladora*, raccoglitrice di immagini e scene da *dipingere* nelle proprie opere, in un'operazione che si configura come una vera e propria «traduzione

dell'anima» collettiva di un popolo e di una società: un processo che investe molteplici livelli e che travalica la dimensione esclusivamente interlinguistica per farsi strumento di trasposizione culturale e simbolica. L'interrogativo che emerge è come la manifesta ambizione di farsi *recopiladora* di quanto appena citato possa coniugarsi con la sua predilezione per la lingua francese o, nel caso di altre opere, quella tedesca: la scelta di «pintar un cuadro» della società spagnola, ivi compresa la dimensione linguistica, avviene ricorrendo, difatti, a un idioma differente. Come si può «tradurre l'anima» di una nazione avvalendosi di un codice linguistico estraneo, restando entro i dettami della scrittura costumbrista e della rappresentazione fedele della realtà che quest'ultima richiedeva? Cecilia, concretamente, raccoglie e trascrive elementi della tradizione ispanica, mediandoli tuttavia in prima istanza attraverso il tedesco e il francese. Le tre lingue tra le quali si attua questa operazione traduttiva multidimensionale si conformano così perfettamente al postulato borgesiano secondo cui una lingua «es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos» (Borges, 1972, p. 12 come citato in Ottaiano, 2023, p. 58): una definizione che si pone come chiave di volta della prassi linguistica e letteraria apparentemente contraddittoria di Cecilia. Si può arrivare a considerare, in effetti, che la sua responsabilità di *recopiladora* coincida con quella di un traduttore. A tale proposito, la riflessione di Ottaiano (2023, p. 58-59) si presta bene a descrivere la natura profonda della scrittura di Cecilia in quanto, a tutti gli effetti, processo traduttivo tra le realtà linguistiche e culturali che ella abitava: il traduttore, in questo caso Cecilia nelle vesti di *recopiladora*, deve «sentire la realtà» osservata per riformularla e ricrearne gli effetti in un codice straniero. Citando ancora la riflessione che Ottaiano applica congruamente alla traduzione tra l'italiano e lo spagnolo, si manifesta anche nel caso della scrittura di Cecilia la «tensione contraddittoria» teorizzata da Steiner: il traduttore, ovvero Cecilia, che opera in una condizione di profonda prossimità o *collusione* con l'alterità culturale, finisce per avvertirne con forza il «contesto totale, la “regressione infinita”, il campo formalmente indecidibile di informazioni storiche, di sensibilità linguistica e di atmosfera locale che potrebbero incidere sul significato dell'opera che sta traducendo» (Steiner, 1994, p. 465 come citato in Ottaiano, 2023, p. 58-59), nel caso di Cecilia, la realtà che ella sta traducendo a un codice linguistico altro. Quella di Cecilia Böhl de Faber si delinea come una scrittura di frontiera, uno spazio liminale in cui il *sentire* spagnolo viene costantemente rimodellato dalle strutture linguistiche, logiche e culturali straniere che ne hanno mediato la genesi.

4. Dinamiche traduttive ed editoriali de *La Gaviota*

Dall'abbondantissima produzione epistolare che ci è giunta, sappiamo che Cecilia si rivolse a José Joaquín de Mora, direttore della rivista *El Heraldo*, al fine di ottenere la pubblicazione *por entregas* de *La Gaviota* nel suddetto giornale, e che fu Mora a incaricarsi di tradurre l'opera dal francese allo spagnolo. Dalle epistole emergono informazioni chiare circa le scelte linguistiche di Cecilia:

La lengua española no es adecuada para novelas. Es curioso, pero es así: con lo bonita que resulta en la poesía, en las comedias, en la historia y para lo jocoso, lo bromista o lo satírico, resulta dura e inflexible para las novelas, que parecen inmediatamente afectadas y *larmoyantes*. Prefiero escribir en francés. (Comellas, 2010, p. 548-549)

Si tratta di una posizione che evidenzia la sua passione per la lingua e la letteratura francese che avrebbe segnato tutta la sua produzione letteraria, una posizione certamente ambivalente, che si sarebbe inevitabilmente evoluta nel corso del tempo, al più tardi quando scelse di dare alla luce *La Gaviota* sul mercato editoriale spagnolo. Da quel momento in poi, difatti, si preoccupò molto affinché l'opera fosse scritta nel «lenguaje natural, llano y gracioso» che lei riteneva essere lo spagnolo autentico, e affidò la traduzione de *La Gaviota* a Mora, ritenendolo la figura adeguata a trasporre tale ambizione in realtà (Heinermann, 1944, p. 81). L'apparente contrasto tra la genesi francese dell'opera e la successiva volontà di destinarla prioritariamente a un pubblico ispanofono, dunque, non è altro che il riflesso di una delle molteplici contraddizioni che segnarono il vissuto e la personalità di una donna che nondimeno trasse proprio dai suoi dissidi identitari e ideologici lo slancio creativo che la consacrò come coartefice di una delle più rilevanti fasi evolutive della letteratura spagnola.

5. Dinamiche editoriali della letteratura spagnola del XIX secolo

Occorre, a questo punto, effettuare una breve disamina delle dinamiche editoriali che precedettero e accompagnarono la pubblicazione de *La Gaviota*, al fine di inserire quanto detto sinora su Cecilia nella cornice di una riflessione più ampia sul panorama letterario europeo ottocentesco. In tale prospettiva, è necessario tenere conto di due assi strettamente interconnessi e complementari: da un lato, i meccanismi editoriali che regolavano la produzione e diffusione letteraria dell'epoca; dall'altro, la transizione dal Romanticismo verso il Realismo, che, come è noto, in Europa e in Spagna assunse connotati differenti, che tuttavia intrattennero una costante relazione di influenza reciproca, in

un complesso processo di interscambio culturale e linguistico, di cui la produzione letteraria di Fernán Caballero, con la sua matrice multiculturale e plurilinguistica, costituisce un caso emblematico.

Mentre Cecilia, rintanata nel suo *rincón* andaluso, si dedicava a un'intensa ma silenziosa attività letteraria, protrattasi nel nascondimento per l'intera prima metà del secolo, il panorama letterario ed editoriale spagnolo si configurava come un vero e proprio cantiere politico e culturale, in cui varie posizioni e correnti di pensiero si scontravano e si alimentavano reciprocamente (Ferrerías, 1987; Martínez López, 1996; Díaz Lage, 2020). Le variabili che plasmarono questa fase evolutiva furono molteplici: le conseguenze dell'assolutismo fernandino sugli intellettuali spagnoli; il ruolo della stampa e della letteratura giornalistica; e infine le cause e le modalità dell'espansione del pubblico di lettori nel corso del secolo. Nei primi due decenni del XIX secolo, la presenza della *novela* in Spagna si limitava a poche ristampe e rielaborazioni di opere risalenti all'età rinascimentale e prerinascimentale, nonché alle rare *novelas* scritte in Spagna nel XVII secolo (Zavala, 1971, p. 15). Sotto il regno di Fernando VII si cominciarono a tradurre opere del Romanticismo inglese e francese, mentre in Spagna la corrente romantica tardava ancora a consolidarsi (Montesinos, 1955, p. 50-57; Ferrerías, 1987; Comellas, 2010, 2013). I criteri di selezione delle opere destinate alla traduzione, sottoposte al controllo della *Censura Gubernativa*, si basavano in genere sulla conformità delle stesse all'ideologia dominante dell'assolutismo fernandino e sulla natura virtuosa e moraleggiante del contenuto. Il discriminante preliminare, inoltre, risiedeva nella capacità di comprensione dell'opera, sia da parte del traduttore che del pubblico: «se traduce lo que se entiende, y lo que se puede entender en estos años no es lo mejor, ni mucho menos» (Ferrerías 1987, p. 17). Mancava ancora, pertanto, un vero e proprio canone nazionale spagnolo. Nel 1832, in riferimento alla situazione spagnola, Larra parlava di «atarugamiento y prisa de libros, reducido [...], como sabemos, a un centón de novelitas fúnebres y melancólicas [...] donde la mayor parte de lo que se publica, sino el todo, es traducido» (Larra, 1998, p. 95-107 come citato in Comellas, 2013, p. 101). La caduta del regime di Fernando VII nel 1833 segnò un primo momento di svolta, innescato in larga parte dal ritorno in patria di numerosi intellettuali precedentemente esiliati, i quali portarono con sé un ricco bagaglio culturale e letterario acquisito nei paesi europei in cui avevano trovato rifugio. Già dagli anni '20, in Spagna aveva iniziato a diffondersi il fenomeno delle traduzioni in spagnolo di narrativa straniera, tra cui spiccava l'opera di Walter Scott, apprezzata per le virtù morali e l'orientamento conservatore e pacifista (Zavala, 1971, p. 37). Sino agli anni '30, tuttavia, l'evoluzione letteraria spagnola rimase in buona misura irregolare

e priva di una chiara coscienza identitaria. Il Romanticismo, che in Europa aveva restituito dignità, valore e interesse al genere del romanzo, si diffuse in Spagna con un marcato ritardo cronologico ed evolutivo, che si rifletté in egual misura nel consolidamento tardivo di un canone *novelresco* nazionale. L'impulso creativo apportato dalla traduzione di opere straniere, soprattutto inglesi e francesi, non era ancora sufficiente a innescare una produzione nazionale autonoma. Come osserva Comellas (2010, p. LXXI), peraltro, negli anni '30 si iniziava a discutere sulla questione della *novela*, ma il termine non appariva ancora consolidato nel dibattito letterario.

A partire dal decennio degli anni '40, al termine del quale si colloca l'esordio pubblico di Fernán Caballero, la *novela* cominciò nondimeno a consolidarsi e a diffondersi con maggiore vigore, soprattutto nei principali centri culturali, nello specifico Madrid, Barcellona, Valencia e Cadice, dove si moltiplicarono editori, librerie e tipografie (Montesinos, 1955). L'inizio dell'età isabelina segnò una fase di rinnovato slancio e progressiva evoluzione, con la diffusione di nuovi modelli culturali di riferimento, a cui si sommava un processo di innovazione tecnologica nell'ambito della stampa, da cui conseguirono cambiamenti graduali ma significativi nel mondo dell'editoria, tanto dal punto di vista della produzione quanto del consumo (Romero Tobar, 1998). In questa fase, come già accennato, il mercato editoriale spagnolo era tuttavia ancora dominato da opere importate, prevalentemente dal francese: si traducevano Dumas, Hugo, Soulié, Gauthier, Sue, Balzac, tra gli altri, mentre «figuran muy pocos novelistas ingleses [...]. De alemán apenas hay nada» (Montesinos, 1955, p. 89). La produzione autoctona, invece, rimaneva ancora secondaria, sopraffatta dalla sovrabbondanza di narrativa tradotta:

Pocos autores se habían señalado en el campo de las letras escribiendo novelas originales. Ofrecían estas escaso aliciente a los empresarios o editores, que con la impresión de ligeras traducciones de las obras de Walter Scott y de Balzac habían encontrado pingues utilidades con corto gasto. (Asensio, 1893, p. 9)

Florensa (2019, p. 356) parla, a tale proposito, di «vasallaje editorial español a países extranjeros». Si può affermare persino che «la novela española se escribe en Francia» (Martínez López, 1996, p. 352). In merito all'influenza inglese di Scott, Ochoa commenta che «fue imitado con pericia; pero la escuela era exótica, y no pudo aclimatarse» (Ochoa, 1845, p. 3 come citato in Comellas, 2013, p. 101). Agli sforzi di scrittori e intellettuali spagnoli per promuovere lo sviluppo di una *novela nacional* e di un mercato editoriale locale, si contrapponeva la persistente preferenza del pubblico per la narrativa di origine francese (Comellas, 2010, p. LI). In tale panorama culturale, letterario

ed editoriale, dominato da dinamiche commerciali sfavorevoli all'instaurarsi di un filone *novelesco* spagnolo, si svilupparono due fenomeni distinti ma strettamente interconnessi: da un lato, l'affermazione del *folletín* e della *novela por entregas*, e, d'altra parte, quello che Zavala (1971, p. 63) definisce «escritor-negociante empresario»: gli scrittori spagnoli erano costretti ad essere al contempo autori, editori e promotori delle proprie opere per ottenerne la pubblicazione e garantirne la diffusione, mentre il mercato editoriale continuava a convogliare investimenti economici e capitale intellettuale verso l'importazione di narrativa straniera. Ne conseguiva che l'attività traduttiva assorbiva gran parte delle energie creative disponibili, limitando invece la sperimentazione narrativa autoctona, rendendo così la produzione letteraria spagnola fortemente dipendente dall'importazione del romanzo francese, con un conseguente freno allo sviluppo autonomo di una *novela nacional* (Romero Tobar, 1975; Martínez López, 1996). L'«inundación de novelas francesas, distribuidas por entregas» (Asensio, 1893, p. 9 come citato in Comellas, 2010, p. LI) si configura dunque come un'arma a doppio taglio. Sebbene non mancasse l'opposizione a ciò che veniva aspramente criticato come servilismo spagnolo nei confronti della letteratura francese, è altrettanto innegabile che proprio all'influenza francese si debba in ampia misura il consolidamento della *novela* in Spagna, con il progressivo superamento delle edizioni ridotte e della decennale, se non secolare marginalità del genere (Martínez López, 1996, p. 350). Il *folletín*, al quale si rimproverava financo l'etimologia francese del nome, si configurò nondimeno come strumento cruciale per rendere la *novela* accessibile a un pubblico di lettori più ampio (Sánchez Llama, 2000; Baulo, 2004). Bisogna considerare, in ogni caso, che

[...] aunque los literatos españoles adaptan sus expectativas artísticas a la realidad de la demanda editorial de traductores y canalizan gran parte de su esfuerzo creativo en la traducción, no por eso renuncian a la práctica de una novela original. Por el contrario, la modernidad y el éxito de las obras francesas estimulan su iniciativa y reafirman su determinación de crear una novela». (Martínez López, 1996, p. 353-354)

Alla fine degli anni '40, nell'acceso dibattito metodologico e ideologico sulla *novela* si inserì la figura di Fernán Caballero, che fece il suo ingresso nel panorama editoriale spagnolo in una fase oltremodo complessa. La conquista delle insidiose lacune presenti nel sistema letterario costituiva al contempo una sfida e un'opportunità: un dualismo che emerge chiaramente nella corrispondenza epistolare. Il romanticismo schlegeliano di eredità paterna aveva radicato in lei il desiderio di «iniciar en España un amanecer del género novelesco, marcado por lo moral, lo literariamente anticonvencional y lo nacional» (Comellas, 2010, p. LVIII). Plasmata dalla sua formazione francofona,

Cecilia non giudicava negativamente l'influenza francese, considerandola piuttosto un importante modello formale, da temperare, tuttavia, con contenuti moralmente più consoni all'ideologia tradizionalista e cattolica. In una lettera al suo terzo marito scriveva: «Perdona que no estemos contigo en condenar tan generalmente las novelas francesas. En punto a novelas son los maestros, y aunque se han escrito novelas de mérito en España y muy excelentes, hermosísimas, históricas, nos quedamos muy atrás» (Valencina, 1919, p. 81). Pur riconoscendo la maestria formale della narrativa francese, Cecilia ne criticava la scarsa moralità, come osserva Montesinos: «El folletín la divertía, pero no sin llenar su ánimo de temores. [...] ¡Si a ella le fuese dado poner en las formas francesas más densos y serios contenidos! Porque las formas francesas le parecen insuperables [...]. Pero la moral es mala.» (Montesinos, 1961, p. 21).

6. La Gaviota: un'opera di genesi francese come modello della *novela nacional*

La pubblicazione de *La Gaviota* nel 1849 si configurò come un vero e proprio baluardo contro la percepita deriva immorale del *folletín* e contro l'influsso eccessivo della letteratura francese, e fu difatti esaltata dalla critica conservatrice filoisabelina come esempio della tanto agognata *novela nacional* (Florensa, 2019, p. 356-357). *La Gaviota*, dunque, pur essendo stata concepita e redatta in lingua francese, si presenta al contempo come risposta e come prodotto dell'evoluzione che l'editoria spagnola aveva attraversato nei decenni precedenti. È all'interno di questo quadro complesso, caratterizzato da un sistema editoriale in rapido sviluppo, da un'ampia ricezione della narrativa straniera e dal desiderio di definire un modello nazionale, che va compreso il percorso di Fernán Caballero, inizialmente ancorato alle pratiche letterarie ed editoriali dominanti, ma presto orientato verso il superamento delle stesse, mosso dal desiderio di restituire alla narrativa spagnola una dignità letteraria autonoma (Sánchez Llama, 2000, p. 95-96; Seoane, 2022, p. 123).

Risulterà indubbiamente rilevante indagare la dimensione linguistica dell'opera, menzionata in precedenza, anche alla luce di quanto visto sinora riguardo all'influsso della letteratura francese e l'ambizione di Fernán Caballero di farsi promotrice della *novela* nazionale spagnola. Come riferisce Morel-Fatio (1901, p. 281), Cecilia affrontò la questione della lingua nell'ambito della corrispondenza privata con il fidato amico Antoine de Latour, affiancando all'aspetto dell'adeguatezza dell'una piuttosto che dell'altra lingua per la

redazione della *novela*, menzionato in precedenza, anche la questione della diffusione delle sue opere a livello europeo:

Quando dice V. que escribí la novela en francés, diré a V. que fue no para imprimirla, sino por si acaso la queria leer algún extranjero, como escribí La Familia Alvareda en aleman, como de tal suerte estaba persuadida que nadie nacional podía pasar aquí [...]. Mora que la leyó fué el que se empeñó en publicarla, y él la tradujo. (Morel-Fatio, 1901, p. 281)

La preferenza iniziale per il francese e il tedesco, dettata da una maggiore padronanza di queste lingue a scapito dello spagnolo, come confermato dalla necessità di ricorrere alla mediazione traduttiva di terzi, viene così rivista e presentata sotto una nuova veste, testimoniando l'evoluzione identitaria di Cecilia e il progressivo consolidarsi del patriottismo spagnolo intrinseco alla sua scrittura, alla cui promozione e difesa contro le contaminazioni straniere ella scelse di consacrare la sua carriera letteraria: un paradosso nondimeno fecondo, coerente con il vissuto e l'indole di un'autrice multiforme e talora elusiva.

In una lettera datata al 1866, molti anni dopo la vicenda traduttiva ed editoriale de *La Gaviota*, Cecilia, stavolta in merito alle sue raccolte di *cuentos y poesías populares*, ribadiva ancora quello che rappresenta a tutti gli effetti un *leitmotiv* fedele della sua traiettoria letteraria:

[...] acopio esto para los extranjeros que tanto gustan de los diamantes sin pulir de la musa popular, y sobre todo para que estas cosas, que a toda prisa se van reemplazando con las novelas traducidas e imitadas de los folletines, y con las canciones de las zarzuelas, no se pierdan para siempre. (Fernán Caballero, 1812, p. 413 come citato in Comellas, 2010, p. cxii)

Sin dagli esordi, difatti, Cecilia auspicò apertamente la diffusione a livello europeo delle proprie opere, che avrebbe presto ottenuto (López Argüello, 1922; Montesinos, 1961). L'affanno di ottenere la pubblicazione e di affermarsi, seppur sotto pseudonimo, come autrice a livello nazionale ed europeo, traspare chiaramente dalla sovrabbondante produzione epistolare che indirizzava ai giornali e alla sua cerchia di fidati amici intellettuali, costellata di lamentele nei confronti degli editori circa le tempistiche di pubblicazioni e gli errori di trascrizione che non mancava di evidenziare e correggere. La pubblicazione della stessa *Gaviota* fu preceduta da un tortuoso percorso editoriale, documentato dalla corrispondenza con Hartzenbusch (Heinermann 1942; 1944, p. 65-67). Heinermann aveva smentito la versione riportata da Coloma, uno dei suoi primi biografi, secondo cui Mora avrebbe insistito a lungo affinché Cecilia gli concedesse di pubblicare *La Gaviota*, finché

lei non aveva acconsentito per unirsi alla nobile causa della rappresentazione della «verdadera vida española» e «contrarrestar el efecto de falsas descripciones extranjeras.» (Heinermann, 1944, p. 63). Comellas conferma la ricostruzione di Heinermann:

A pesar de todas las sucesivas argumentaciones que posteriormente iría pergeñando para justificar su salida a la escena literaria, la única del todo cierta era la ambición de ser publicada y leída, incluso la de posesionarse de un papel destacado en la renovación del género novelesco. En ningún caso 'Mora, que la leyó fue el que se empeñó en publicarla', como escribe a Antoine de Latour, sino que, al contrario, Cecilia Böhl presionó a Mora a través de Hartzenbusch hasta conseguir que sacara la novela en *El Heraldo*. (Comellas, 2010, p. cxx)

Prima che *La Gaviota* vedesse infine la luce ne *El Heraldo*, peraltro, Cecilia aveva ponderato anche la possibilità di tradurre lei stessa l'opera per ottenerne una pubblicazione più celere nel giornale *La Esperanza* (Heinermann, 1944, p. 65), ponendo dunque come priorità assoluta l'esigenza di diffonderla sul mercato ispanofono.

Il successo riscosso da *La Gaviota*, seppure alimentato in buona misura dall'ala conservatrice degli intellettuali contemporanei a Cecilia a partire dal lusinghiero *Juicio crítico* (1849) di Eugenio de Ochoa (Valencina, 1919, p. 234), aprì la strada a una densa fase di pubblicazioni ravvicinate, che sarebbe culminata nella prima raccolta delle *Obras completas* edita dal madrileno Francisco de Paula Mellado nel 1857. Prese così progressivamente forma un ampio corpus letterario, di cui una peculiarità di grande interesse, e finora scarsamente approfondita, risiede appunto nel suo carattere composito dal punto di vista della genesi linguistica. Le pagine in lingua spagnola raccolte nelle *Obras completas* sono, difatti, frutto di processi creativi, traduttivi nonché editoriali eterogenei, in molti casi tradotte su commissione dell'autrice da un ventaglio variegato di amici e collaboratori, tra i quali spiccano i nomi di Mora, Hartzenbusch, Ochoa, Cañete, Fermín de la Puente, Fernández Espino (Heinermann, 1942).

L'interrogativo che emerge in conclusione, e che guida la ricerca sulla tematica sin qui esposta, è come sia possibile identificare l'anima dell'opera dell'autrice, dalla genesi così complessa, multiforme e stratificata, che la traduzione ha al tempo stesso generato e occultato, demandando al critico il compito di rintracciarvi l'autentica *anima* di Cecilia Böhl von Faber. L'ambizione dello studioso risiede nello stabilire se sia possibile e financo opportuno tentare di decostruire le stratificazioni linguistiche sedimentatesi nei decenni della travagliata carriera letteraria dell'autrice, allo scopo di indagarne la cifra linguistico-stilistica primigenia rispetto alle mediazioni e contaminazioni

redazionali di traduttori e curatori. L'indagine, pertanto, dovrà travalicare la mera questione dell'attribuzione o della fedeltà filologica per prediligere una riflessione più ampia sulla genesi dell'identità letteraria dell'autrice, forgiatasi proprio in quello spazio liminale di interferenza tra sistemi linguistici e culturali differenti. Rintracciare la voce originaria di Cecilia Böhl von Faber significa, dunque, restituirle la piena soggettività di artefice consapevole di un disegno narrativo che ella, sebbene concepito originariamente in lingue diverse, ha saputo trasmutare in un'interpretazione profonda e antinomica della realtà spagnola ottocentesca.

7. Riferimenti bibliografici

- Asensio, J. M. (1893). *Fernán Caballero. Estudio biográfico*. La España Moderna.
- Baulo, S. (2004). La novela por entregas a mediados del siglo XIX: ¿literatura al margen o del centro? *Revista Ínsula*, 693, 8-11.
- Borges, J. L. (1972). *El oro de los tigres*. Emecé.
- Botteron, J. (2018). Cecilia Böhl de Faber antes de Fernán Caballero. La emergencia de una identidad y una voz autoriales. *Esferas literarias*, 201(1), 43-58, <https://doi.org/10.21071/elrl.vi1.11449>
- Botteron, J. (2022). La práctica literaria trilingüe de Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero). *Boletín Hispánico Helvético*, 39-40, 489-504, <https://scispace.com/pdf/entre-creacion-y-reescritura-2b1c5pg10d.pdf>
- Botrel, J. F. (1993). *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Caballero, F. (1812). Epistolario. In J. M. Valdenebro (ed.), *Obras completas* (Vol. 14). Tipografía de la Revista de Archivos.
- Caballero, F. (1863a). *Deudas pagadas*. F. de P. Mellado.
- Caballero, F. (1863b). *La Gaviota*. F. de P. Mellado.
- Caballero, F. (1912). Epistolario de Fernán Caballero. In *Obras completas de Fernán Caballero* vol. XIV. Sucesores de Rivadeneyra.
- Campe, E. (1858). *Versuch einer Lebensskizze von Johan[n] Nikola[u]s Böhl von Faber*. Brockhaus.
- Cantos Casenave, M. (1999), *Fernán Caballero entre el folklore y la literatura de creación*. Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y Concejalía de Cultura.
- Comellas Aguirrezábal, M. (2010). *Fernán Caballero, Obras escogidas. Edición, introducción y notas de Mercedes Comellas*. Fundación José Manuel Lara.
- Comellas Aguirrezábal, M. (2013). La novela interesante o la verdad de las novelas entre Romanticismo y Realismo. *Boletín della Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 90, 97-148, <https://doi.org/10.55422/bbmp.153>

- Comellas Aguirrezábal, M. (2018). El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial. In M. Martos e J. Neira (eds.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar* (pp. 223-248). UNED
- Comellas Aguirrezábal, M. (2022). Cecilia Böhl y la invención de Fernán Caballero. In M. Comellas Aguirrezábal (ed.), *Fernán Caballero: escritura y contradicción* (pp. 13-57). Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía.
- Díaz Lage, S. (2020). *Escritores y lectores de un día todos. Literaturas periódicas en la España del siglo XIX*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Fernández Poza, M. (1996). El Epistolario de Fernán Caballero: correspondencia y corresponsales. In M. Fernández Poza y M. García Pazos, (eds.), *Actas del encuentro Fernán Caballero, hoy: homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Böhl de Faber* (pp. 141-172). Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- Ferreras, J. I. (1972). *La novela por entregas, 1840-1900. Concentración obrera y economía editorial*. Taurus.
- Ferreras, J. I. (1987). *La novela en el siglo XIX (hasta 1868)*. Taurus.
- Florensa, E. (ed.). (2019). *La Gaviota. Edición, estudio y notas de Eva F. Florensa*. Real Academia Española-Espasa-Círculo de Lectores.
- Heinermann, T. (1942). Dichtung und Wahrheit über die „Gaviota“ Fernán Caballeros. *Romanische Forschungen*, 56 (3), 313-324, <http://www.jstor.org/stable/44707379>
- Heinermann, T. (1943). Deutsches Schicksal in Spanien: Johann Nikolaus Böhl von Faber und seine Tochter Cecilia (Fernán Caballero). *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 17(3/4), 75–90. <http://www.jstor.org/stable/43135076>
- Heinermann, T. (ed.). (1944). *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*. Espasa-Calpe.
- Herrero, J. (1963). *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*. Gredos.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850* (traducción de A. Bárcena). Cátedra.
- de Larra, M. J. (1998). *Artículos de costumbres* (ed. di L. F. Díaz Larios). Austral.
- López Argüello, A. (1922), *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista / publicada por, con prólogo y notas del mismo autor*. Sucesores de Juan Gili, <https://cat.biblioteca.ua.es/permalink/34CVA-UA/1hqp7ol/alma991005882722806257>
- Martínez López, E. (1996). La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX. *Bulletin Hispanique*, 98(2), 347-361, <https://doi.org/1.346/hispa.1996.4914>
- Montesinos, J. F. (1955). *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. Castalia.
- Montesinos, J. F. (1961). *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*. El Colegio de México, University of California Press, Cambridge University Press.
- Montoto, S. (ed.) (1961). *Cartas inéditas de Fernán Caballero*. S. Aguirre Torre.

- Montoto, S. (1969). *Fernán Caballero. Algo más que una biografía*. Gráficas del Sur.
- Morel-Fatio, A. (1901). Fernán Caballero, d'après sa correspondance avec Antoine de Latour. *Bulletin hispanique*, 3(3), 252-294, <https://doi.org/10.3406/hispa.1901.1276>
- de Ochoa, E. (1845). Novela española. Suplemento n.º 2 de *El Español. Revista literaria. Periódico semanal de literatura, bellas artes y variedades*, 1-5.
- Sánchez Llama, I. (2000). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Cátedra.
- Seoane, M. J. A. (2022). Fernán Caballero en la prensa periódica. In M. Comellas Aguirrezábal (ed.). *Fernán Caballero: escritura y contradicción* (p. 119-129). Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía.
- Steiner, G. (1994), *Dopo Babele*. Garzanti.
- Tully, C. (2001). *How German Romanticism Travelled to Spain: The Intellectual Journey of Johann Nikolas Böhl Von Faber*. Publications of the English Goethe Society, 71(1), 78-90, doi: 10.1080/09593683.2001.11716326
- Tully, C. (2007). *Johann Nikolas Böhl von Faber (1770-1836): a German Romantic in Spain*. University of Wales Press.
- de Valencina, D. (1919). *Cartas de Fernán Caballero*. Hernando.
- Zavala, I. (1971). *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Anaya.