

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE
DIPARTIMENTO DI LINGUE E CULTURE MODERNE**

**Corso di laurea in Lingue e Letterature Moderne
per i Servizi Culturali (LM-37)**



TESI DI LAUREA MAGISTRALE

**Pseudonimia e costruzione dell'identità autoriale
nella narrativa spagnola:
il caso Carmen Mola tra genere, mercato e legittimazione**

Relatore:

Prof. Marco Succio

Correlatrice:

Prof.ssa Dilia Di Vincenzo

Candidata:

Giulia Guasta

Matricola: 5230918

Anno accademico 2025-2026

*A tutte le persone che, ancora oggi, devono nascondersi dietro uno pseudonimo
per poter raccontare la propria storia.
E a tutte quelle che, in un modo o nell'altro, mi hanno permesso di raccontare la
mia firmandola con il mio nome.*

ABSTRACT

El presente trabajo analiza la construcción de la identidad autorial en la narrativa española contemporánea a partir del caso de Carmen Mola, seudónimo colectivo detrás del cual se encuentran los escritores y guionistas Jorge Díaz, Agustín Martínez y Antonio Mercero. La investigación parte de una reflexión sobre la función del autor y sobre el papel que la identidad autorial desempeña en la producción, circulación y recepción de la obra literaria. En este marco, la seudonimia se entiende no como un simple recurso de ocultamiento, sino como una estrategia de construcción identitaria capaz de intervenir en los procesos de legitimación literaria y de modificar las expectativas del público.

El estudio se articula en torno a tres ejes principales: la relación entre autoría, seudonimia y género; la construcción paratextual y mediática de la identidad de Carmen Mola; y el análisis crítico de *La Bestia*, novela con la que el colectivo obtuvo el Premio Planeta en 2021. A partir de las aportaciones teóricas de autores como Roland Barthes, Michel Foucault, Gérard Genette, Pierre Bourdieu y Judith Butler, la investigación combina el análisis del discurso, el estudio del paratexto y la lectura crítica del texto literario.

La primera parte del trabajo reconstruye las principales teorías sobre la autoría y examina el uso histórico de la seudonimia femenina en el contexto español. Posteriormente, se analiza la construcción de Carmen Mola como identidad autorial ficticia, prestando especial atención a la biografía inventada, las entrevistas, las estrategias editoriales y la recepción mediática anterior y posterior a la revelación de 2021. Finalmente, el análisis de *La Bestia* permite explorar la representación de la violencia y del cuerpo femenino, así como una serie de elementos textuales relacionados con la identidad, el anonimato y la necesidad de alcanzar una voz pública.

Los resultados muestran que el caso Carmen Mola constituye un ejemplo significativo de la transformación contemporánea de la función-autor: la identidad deja de ser un dato estable para convertirse en una construcción narrativa, paratextual y comercial. Asimismo, la revelación de los tres autores demuestra que, lejos de desaparecer, la figura del autor continúa condicionando profundamente la interpretación y la recepción de la obra literaria.

INDICE

ABSTRACT	4
INDICE	5
INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I	9
1. Pseudonimia e autorialità: quadro teorico	9
1.1 Il concetto di autore e la funzione-autore: da Foucault a Barthes	9
1.2 Il paratesto e la costruzione dell'identità autoriale	12
1.3 L'autore nel campo letterario: strategie di posizionamento e postura	14
1.4 Tra genere e legittimazione autoriale	16
1.5 Identità e genere: la nozione di performatività	21
1.6 Il nome d'autore come dispositivo di posizionamento: la pseudonimia	22
CAPITOLO II	26
2. Pseudonimia e autorialità femminile nella tradizione spagnola	26
2.1 L'esclusione della donna dal canone letterario: motivazioni e conseguenze	26
2.2 Lo pseudonimo maschile: strategia di sopravvivenza identitaria e androginia	29
2.3 Il contesto spagnolo: dall'educazione ottocentesca ai giorni nostri	34
2.4 Lo pseudonimo contemporaneo: tra protezione, privacy e scelta professionale	39
2.5 Il rovesciamento del paradigma: lo pseudonimo femminile	42

CAPITOLO III	46
3. Il caso Carmen Mola: costruzione e decostruzione di un'identità autoriale	46
3.1 Nascita del progetto editoriale	46
3.2 Il paratesto: biografia costruita, interviste, marketing	50
3.3. Ricezione, rivelazione e dibattito: il caso Carmen Mola nello spazio mediatico	54
3.4 La scrittura collettiva come autorialità plurale: Díaz, Mercero e Martínez dietro Carmen Mola	58
CAPITOLO IV	63
4. <i>La Bestia</i>: un'analisi critica	63
4.1 Genesi dell'opera e prospettive di analisi	63
4.2 Il testo come anticipazione della rivelazione: una lettura retrospettiva di alcuni indizi testuali	70
4.3 La costruzione della violenza e del corpo femminile nei testi di Carmen Mola	75
4.4 Carmen Mola come sintomo di una crisi dell'autorialità contemporanea	79
CONCLUSIONI	83
BIBLIOGRAFIA	86
SITOGRAFIA	91

INTRODUZIONE

Per secoli la cultura occidentale ha concepito l'autore come origine unica, stabile e riconoscibile dell'opera letteraria. Il nome impresso sulla copertina rappresentava non soltanto una firma, ma una garanzia di autenticità, responsabilità e autorevolezza, attraverso cui il lettore attribuiva senso al testo e ne orientava l'interpretazione. Negli ultimi decenni, tuttavia, tale paradigma è stato progressivamente messo in discussione. Le riflessioni teoriche sviluppate da Roland Barthes, Michel Foucault e Gérard Genette hanno mostrato come l'autorialità non coincida con una presenza originaria, bensì con una costruzione culturale, editoriale e discorsiva, continuamente negoziata all'interno del sistema letterario.

È proprio all'interno di questo scenario teorico che si colloca uno dei casi editoriali più significativi della narrativa spagnola contemporanea: Carmen Mola. Per quasi quattro anni, infatti, il pubblico, la critica e il mercato editoriale attribuirono la produzione della serie dell'ispettrice Elena Blanco a una misteriosa insegnante madrilenica, schiva e poco incline alle apparizioni pubbliche. Soltanto nell'ottobre del 2021, in occasione della vittoria del Premio Planeta con *La Bestia*, venne rivelato che dietro quello pseudonimo si celavano tre sceneggiatori: Jorge Díaz, Agustín Martínez e Antonio Mercero. La scoperta suscitò un acceso dibattito che travalicò rapidamente la dimensione letteraria, investendo questioni relative al genere, alla legittimazione autoriale, alle strategie di marketing editoriale e alla ricezione critica delle opere.

La presente ricerca nasce proprio dall'interrogativo se il caso Carmen Mola possa essere interpretato esclusivamente come una sofisticata operazione commerciale oppure se esso rappresenti, più profondamente, uno dei sintomi della trasformazione contemporanea della funzione-autore. In altri termini, il presente elaborato intende comprendere in che modo la costruzione di una falsa identità autoriale abbia influenzato la ricezione dei romanzi e quali dinamiche simboliche emergano quando il nome dell'autore diventa esso stesso parte integrante del progetto narrativo.

L'ipotesi da cui prende avvio questa ricerca è che la pseudonimia, nel caso Carmen Mola, non costituisca un semplice artificio nominale, bensì un dispositivo culturale complesso attraverso il quale si intrecciano identità, genere, mercato editoriale e

strategie di legittimazione. Da questa prospettiva, il caso in esame assume un valore paradigmatico: esso permette infatti di osservare come l'autorialità continui a esercitare una funzione determinante nella costruzione del significato, anche in un contesto teorico che, almeno a partire dalla seconda metà del Novecento, ne aveva proclamato il progressivo ridimensionamento.

Per affrontare tale problematica, l'elaborato adotta un approccio interdisciplinare che integra strumenti provenienti dalla teoria letteraria, dagli studi femministi, dalla sociologia della cultura e dall'analisi del discorso. La riflessione teorica viene affiancata da uno studio del paratesto editoriale, della ricezione critica e mediatica del caso Carmen Mola e, infine, da un'analisi ravvicinata del romanzo *La Bestia*, con particolare attenzione alle modalità attraverso cui il testo sembra riflettere, simbolicamente, alcune delle tensioni legate alla costruzione dell'identità autoriale. La struttura della tesi segue un percorso progressivo. Il primo capitolo definisce il quadro teorico di riferimento, soffermandosi sul concetto di autore, sulla funzione del paratesto e sulla pseudonimia come pratica di costruzione dell'identità letteraria. Il secondo capitolo ricostruisce il rapporto tra scrittura femminile, esclusione dal canone e strategie di occultamento dell'identità nella tradizione letteraria spagnola, mostrando come lo pseudonimo abbia rappresentato, per molte autrici, uno strumento di accesso a uno spazio culturale altrimenti precluso. Il terzo capitolo affronta il caso Carmen Mola dal punto di vista editoriale e mediatico, analizzando la costruzione della biografia fittizia, il ruolo del paratesto e il dibattito sorto dopo la rivelazione dell'identità dei tre autori. Il quarto e ultimo capitolo si concentra infine sull'analisi de *La Bestia*, proponendo una lettura che mette in relazione il testo con la crisi dell'autorialità contemporanea, la rappresentazione della violenza e del corpo femminile e le possibili tracce narrative di una futura rivelazione identitaria.

Più che ricostruire la storia di uno pseudonimo, questa ricerca intende dunque mostrare come il caso Carmen Mola costituisca un osservatorio privilegiato attraverso cui interrogare le trasformazioni dell'autorialità nella contemporaneità. In un'epoca in cui il nome dell'autore continua a orientare la ricezione delle opere tanto quanto il testo stesso, la vicenda di Carmen Mola invita infatti a ripensare criticamente il rapporto tra identità, narrazione e mercato editoriale, dimostrando come la figura dell'autore, lungi dall'essere scomparsa, continui a rappresentare uno dei principali luoghi di produzione del significato letterario.

CAPITOLO I

1. Pseudonimia e autorialità: quadro teorico

1.1 Il concetto di autore e la funzione-autore: da Foucault a Barthes

Nei suoi saggi critici, Roland Barthes formulò una dichiarazione destinata a rivoluzionare non solo la concezione dell'autorialità, ma il modo stesso di intendere la produzione e la lettura della letteratura. Ne *Il brusio della lingua* afferma infatti che “la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. È quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive” (Barthes, 1984: 49). Il semiologo francese consacrò, infatti, in questo modo, la famosa “morte dell'autore”, che si realizza ogni qual volta in cui si dà alla luce un testo. Può apparire paradossale pensare che la nascita di un'opera implichi la perdita della voce di chi l'ha concepita e redatta. Eppure, quando si apre un libro, la prima reazione è quasi sempre quella di cercare l'uomo o la donna “dietro” le pagine, data la tradizionale abitudine di considerare l'Autore come il proprietario assoluto, il padre e il garante del senso di ciò che scrive.

Questa figura, tuttavia, non è un dato naturale dell'essere umano, ma un prodotto della modernità¹. Come sottolineato dai critici del Novecento, l'idea di “Autore” si è consolidata solo alla fine del Medioevo, alimentata dall'empirismo inglese, dal razionalismo francese e dalla fede individuale della Riforma. È il prestigio della “persona umana” che il positivismo — considerato da Barthes come la summa e il punto d'arrivo dell'ideologia capitalista — ha posto al centro della letteratura. Questa visione spinge a cercare nei diari, nelle nevrosi o nella biografia dello scrittore la “verità” ultima dell'opera, riducendo il testo a una semplice confidenza privata.

Furono allora alcuni pensatori e filosofi del XX secolo, tra cui lo stesso Barthes, a spostare il focus dall'identità biografica dello scrittore alle regole del linguaggio. Solo in questo modo si impara, dunque, a vedere l'autore non come una “persona” in carne e ossa, ma come una “funzione” interna al sistema del discorso².

¹ Ibidem.

² Ibid.

Questa rivoluzione epistemologica ha il suo punto di rottura più celebre nella provocazione del critico francese, che, prendendo avvio da una frase della novella *Sarrasine* di Balzac, apre il suo celebre saggio descrivendo la scrittura come distruzione di ogni voce e di ogni origine (Barthes, 1984). Il distacco avviene quando un fatto viene raccontato per “fini intransitivi”: non per agire direttamente sulla realtà, ma come esercizio del simbolo. In quel momento, la voce perde il suo centro, l’Autore entra nella propria morte e la scrittura comincia.

Ciò permette di immaginare da questo momento un prima e un dopo: se l’Autore Tradizionale era come un padre per il suo testo, visto come espressione di un’interiorità e veicolo di un messaggio univoco trasmesso dall’“Autore-Dio”, lo “Scrittore” Moderno nasce invece contemporaneamente alla propria opera, essendo il suo testo un “campo senza origine” (Barthes, 1984: 52), un tessuto di citazioni provenienti da mille centri culturali, inscritto in un gesto di scrittura che non ha altro contenuto se non la propria enunciazione. Come conseguenza, lo *scriptor* non esprime sé stesso, ma imita un gesto sempre anteriore: il suo solo potere è mescolare le scritture senza appoggiarsi mai a una sola di esse. In questo modo, la figura dell’autore, lungi dall’essere un dato naturale o un principio originario del testo, diventa una costruzione storico-culturale che si è progressivamente definita attraverso dispositivi discorsivi, editoriali e istituzionali.

Nel corso del Novecento, la riflessione teorica ha messo in discussione l’idea romantica dell’autore come Soggetto Sovrano e fonte ultima del significato, aprendo la strada a una concezione dell’autorialità come funzione e pratica sociale. Volendo portare questo discorso alle sue massime conseguenze, se per Barthes “una volta allontanato l’Autore, la pretesa di decifrare un testo diventa del tutto inutile” (1984: 53), il ricondurre un testo alla figura dell’Autore implica fissarne un punto di arresto interpretativo, assegnandogli un significato definitivo e circoscrivendo così la pluralità della scrittura. Si tratta di una prospettiva particolarmente funzionale alla critica letteraria, che si attribuisce il compito di individuare l’Autore come chiave esplicativa dell’opera: una volta identificata tale istanza, il testo risulta apparentemente chiarito e l’operazione interpretativa può dirsi conclusa.

Ma la verità folgorante con cui Barthes (1984) conclude la sua dissertazione riesce a scardinare ogni apparente consapevolezza precedente, nel momento in cui dichiara che allora, l’unità di ciò che leggiamo risiede in colui che tiene insieme tutte le tracce che formano il testo: il lettore, inteso non come una persona con una

storia o una psicologia, bensì come lo spazio in cui si iscrivono tutte le citazioni di cui è fatto lo scritto. Questo rovesciamento finale è la chiave di volta di tutta la teoria letteraria moderna: l'Autore non è più il centro e l'origine del testo, al punto che la nascita del lettore deve pagarsi con la morte del primo³.

Per approfondire ulteriormente la questione, risulta imprescindibile citare Michel Foucault, filosofo e sociologo contemporaneo a Barthes, che non si limita a riprendere la tesi della "morte dell'autore", ma costruisce una contro-narrazione, analizzandone la persistenza come "funzione-autore" (Foucault, 2001). Sprezzante verso la superficiale ossessione per la vita privata dello scrittore che limita drasticamente la ricchezza del testo, in *Che cos'è un autore?* sostiene: "L'opera, il cui dovere era di conferire l'immortalità, ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere assassina del suo autore. [...] La traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza; a lui spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura" (Foucault, 2001: 4). Rifiutando l'"Autore-Dio"⁴, infatti, il testo diventa un'attività rivoluzionaria che rifiuta di fissare un senso ultimo; in questo modo, ci si concentrerà sul testo come "performativo", un qualcosa che non ha altro contenuto se non l'atto stesso di accadere nel linguaggio. Al contrario, quando si va alla ricerca del "segreto" dell'autore, si sta in realtà cercando di "arrestare" la scrittura, di darle un confine che non ha.

Nel suo articolo, Wilson (2004) propone una chiarificazione della distinzione implicita in Foucault tra: *writer* (l'individuo storico che ha scritto un testo) e *author* (la figura costruita dall'interpretazione culturale). Egli mostra che l'autore è una figura del passato pratico (culturalmente attivo), mentre lo scrittore appartiene al passato storico; tra i due, infatti, è l'autore a sopravvivere, in quanto mantenuto in vita dalla continua attivazione dei suoi testi nel discorso contemporaneo. Questa distinzione permette di comprendere come uno stesso individuo possa generare più "autori" (ad esempio, il Locke filosofo politico e il Locke epistemologo), a seconda del modo in cui i testi vengono classificati e utilizzati.

Tuttavia, Wilson mostra che l'intervento di Foucault presenta alcune aporie, soprattutto nel momento in cui la proclamata marginalizzazione dell'autore è messa

³ Ibid.

⁴ La definizione dell'autore come un "Dio" (onnisciente, creatore supremo del proprio mondo narrativo) è un concetto letterario ampiamente discusso e non attribuibile a una singola persona. È una metafora che descrive il potere assoluto dello scrittore sul suo universo finzionale.

in crisi quando il sociologo francese riconosce figure come Marx e Freud come “instauratori di discorsività” (Foucault, 2001: 15): l'autore, dunque, sembra riaffermarsi proprio nel momento in cui viene dichiarato superato. Conseguentemente, la nozione foucaultiana di “funzione-autore” non elimina la figura autoriale, bensì la riconfigura come prodotto di specifiche modalità interpretative e istituzionali, mettendo in luce la distinzione tra l'individuo storico che scrive e l'autore come costruzione culturale (Wilson, 2004).

Per concludere, quanto affermato fin qui consente di riconoscere che l'identità dell'autore non costituisce un dato originario, ma il risultato di una complessa costruzione culturale che coinvolge pratiche discorsive, dinamiche di legittimazione e strategie editoriali.

Se la teoria contemporanea ha mostrato come l'autore sia una funzione e non un'essenza, il fenomeno della pseudonimia, di cui si discuterà a continuazione, rende particolarmente visibile tale costruzione, evidenziando la natura performativa della firma e il suo ruolo nel campo letterario.

Se Barthes e Foucault hanno messo in discussione la centralità ontologica dell'autore, resta tuttavia da interrogare il modo in cui tale figura continua a operare concretamente attraverso dispositivi editoriali e paratestuali.

1.2 Il paratesto e la costruzione dell'identità autoriale

Se la riflessione di Barthes e Foucault ha contribuito a decostruire l'autore come origine trascendente del testo, resta tuttavia da comprendere in che modo tale figura continui a operare concretamente all'interno dell'oggetto-libro e del sistema editoriale. In questa prospettiva, la nozione di “paratesto” elaborata da Gérard Genette (1989) offre uno strumento teorico essenziale per analizzare i dispositivi attraverso cui l'identità autoriale viene costruita, presentata e orientata.

Nell'accostarsi a un'opera letteraria, il lettore non si trova mai di fronte a un testo nella sua nuda essenza verbale; infatti, è sempre accompagnato da un insieme di messaggi, verbali e non, che lo presentano e ne assicurano la circolazione e la ricezione. Genette definisce questo complesso sistema come ‘paratesto’, ovvero l'insieme degli elementi che rendono un testo libro e ne regolano le modalità di accesso.

Il paratesto non costituisce un mero accessorio ornamentale, bensì la condizione stessa di esistenza dell'oggetto editoriale. Attraverso le celebri metafore di Genette, il testo può essere immaginato come un'abitazione e il paratesto come il suo "vestibolo" o una "frangia": uno spazio strategico che permette al lettore di passare dall'esterno (il mondo) all'interno (l'opera).

Nel suo saggio afferma: "È attraverso il paratesto, dunque, che il testo diventa libro e in quanto tale si propone ai suoi lettori e, in genere, al pubblico. Più che di un limite o di una frontiera assoluta, si tratta di una *soglia*, [...] di una 'zona indecisa' tra il dentro e il fuori, [...] una zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico" (Genette, 1989: 4).

Senza questa soglia, il testo sarebbe privo di coordinate interpretative e rischierebbe di presentarsi come un oggetto muto, sprovvisto di legittimazione.

Tuttavia, la geografia genettiana non riguarda soltanto la collocazione spaziale degli elementi, ma anche la questione dell'autorità del messaggio, distinguendo tra responsabilità autoriale e responsabilità allografa, delegata a terzi quali editori o prefatori. Genette (1989) distingue in particolare tra 'peritesto', ossia l'insieme degli elementi situati all'interno del volume — copertina, frontespizio, titoli, prefazioni e note — ed 'epitesto', che comprende i messaggi collocati all'esterno del libro e circolanti nello spazio pubblico. L'epitesto può, a sua volta, essere pubblico (interviste, conferenze, recensioni) o privato (corrispondenze, diari, manoscritti). Accanto alla dimensione spaziale, Genette invita a considerare anche quella temporale: gli elementi paratestuali possono essere anteriori, originali, ulteriori o postumi, modificando nel tempo l'autorità e la funzione del messaggio⁵. Tra le diverse questioni affrontate da Genette, una delle più rilevanti per il presente lavoro riguarda il nome d'autore, che, lungi dall'essere una semplice indicazione anagrafica, funziona come dispositivo interpretativo che anticipa e orienta l'orizzonte di attesa del lettore.

Il nome dell'autore costituisce il primo segnale identitario e si colloca al centro di ciò che Philippe Lejeune (1975) definisce "patto autobiografico". La firma non rappresenta un atto puramente burocratico, ma una dichiarazione di responsabilità e di posizione all'interno del campo letterario. In questo ambito, Genette (1989)

⁵ Ibidem.

distingue tra 'animato', ossia l'uso del nome reale, e 'anonimato', vale a dire la sottrazione deliberata dell'identità.

Risulterebbe tuttavia teoricamente limitante escludere da questo binomio il fenomeno più strutturale e ricorrente della tradizione letteraria occidentale: la pseudonimia, che dimostra come la scelta del nome d'autore non sia mai neutra, ma risponda a logiche di posizionamento, legittimazione e costruzione simbolica. Lo pseudonimo non è semplicemente un nome fittizio, ma una *maschera strategica*, talvolta un vero e proprio *progetto autoriale*. In alcuni casi, esso finisce per acquisire maggiore consistenza e riconoscibilità del nome civile, come accade nel caso di Stendhal, dove la scelta nominale diventa parte integrante della costruzione di una personalità autoriale distinta, pur sovrapposta, a quella di Henry Beyle.

Studiare la struttura esterna di un testo non significa dunque restare in superficie, bensì analizzare la pragmatica della comunicazione editoriale. Il paratesto si configura come il luogo in cui si negozia il significato tra chi scrive, chi pubblica e chi legge, rendendo visibili le strategie attraverso cui un'opera viene introdotta nel mercato e nel sistema letterario. In questa prospettiva, la pseudonimia si presenta come un intervento diretto sul paratesto, capace di modificare radicalmente la percezione dell'opera e il suo posizionamento nel campo culturale.

In definitiva, se l'autore — come hanno mostrato Barthes e Foucault — non costituisce l'origine ontologica del testo, e se, come suggerisce Genette, la sua identità si costruisce attraverso dispositivi paratestuali, occorre allora interrogare le dinamiche sociali e simboliche che ne determinano la legittimazione all'interno del campo letterario. È su questo terreno che la pseudonimia si rivela non solo come scelta nominale, ma come atto strategico di costruzione dell'autorialità.

1.3 L'autore nel campo letterario: strategie di posizionamento e postura

Se, come ha mostrato Genette, l'identità autoriale prende forma attraverso dispositivi paratestuali che orientano la ricezione dell'opera, tale costruzione non può essere considerata un fenomeno puramente interno al testo o limitato alla sua dimensione editoriale. Il paratesto, infatti, non opera nel vuoto, ma all'interno di uno spazio regolato da rapporti di forza, gerarchie di potere e dinamiche di legittimazione.

È su questo terreno che la prospettiva di Pierre Bourdieu si rivela decisiva. In *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (2005 [1992]), la letteratura viene concepita non come un ambito autonomo e astratto, ma come un 'campo', vale a dire uno spazio sociale strutturato in cui gli agenti — scrittori, editori, critici, istituzioni — competono per il possesso del capitale simbolico e per il riconoscimento della propria legittimità. L'autore, in questa prospettiva, non è soltanto una funzione discorsiva o un nome inscritto nel paratesto, ma un soggetto situato all'interno di un sistema di relazioni che ne condiziona le possibilità di affermazione.

Se Genette consente di analizzare *come* l'autore si presenti e venga presentato attraverso *soglie* e dispositivi editoriali, Bourdieu permette di comprendere *perché* tale presentazione assuma determinate forme in un preciso momento storico. La firma, la biografia, la prefazione, l'intervista — elementi che per Genette appartengono al peritesto o all'epitesto — diventano così strumenti strategici attraverso cui l'autore prende posizione nel campo letterario, negoziando il proprio statuto e il proprio valore simbolico. Per occupare una posizione nel campo, tuttavia, non è sufficiente esistere come individuo, ma è necessario costruire una modalità riconoscibile di presenza.

È in questo snodo che interviene la nozione di 'postura' elaborata da Jérôme Meizoz (2007), intesa come l'insieme delle modalità discorsive, comportamentali e medialità attraverso cui un autore costruisce e mette in scena la propria figura pubblica. La postura, dunque, non coincide né con l'individuo biografico né con la funzione-autore in senso foucaultiano, ma rappresenta la configurazione concreta che l'identità autoriale assume nell'interazione tra testo, paratesto e campo letterario, fungendo, pertanto, da elemento di connessione tra dimensione testuale e sociale.

In questa prospettiva, il paratesto non è soltanto una *soglia interpretativa*, ma uno spazio performativo in cui si materializza la postura autoriale e si rende visibile la strategia di posizionamento nel campo. Tale strategia assume valore solo in rapporto al pubblico destinatario e alle istituzioni che riconoscono — o contestano — quella determinata configurazione identitaria.

In altri termini, la postura potrebbe essere definita come la maniera individuale di occupare una posizione nel campo letterario (Meizoz, 2007), richiamando etimologicamente la *persona* latina, ovvero la *maschera teatrale* che istituisce contemporaneamente una voce e un contesto.

Tutto questo porta alla consapevolezza che l'autore non sia mai solo sé stesso, ma una costruzione strategica, dove a orientare ogni scelta è *l'habitus* (Bourdieu, 2005), inteso come quel sistema di disposizioni acquisite che permette a un artista di sentire quale mossa estetica sarà vincente.

Il rapporto tra testo e realtà risulta dunque mediato e plurale: il processo di significazione coinvolge il lettore, ma si svolge entro coordinate sociali e istituzionali che ne delimitano l'orizzonte.

In questa prospettiva sociologica, il valore dell'arte non appare come un'essenza, bensì come il risultato di un riconoscimento collettivo, prodotto dall'interazione tra individui e istituzioni. Comprendere tali meccanismi non significa ridurre l'opera a un semplice effetto sociale, ma collocarla entro la rete di condizioni che ne rendono possibile l'esistenza e la legittimazione.

In questo quadro teorico, la scelta del nome — reale, anonimo o pseudonimo — si configura allora come un atto eminentemente strategico: non una mera designazione, ma un gesto che interviene simultaneamente sul piano editoriale e sociale. Il tutto caratterizzato da una notevole dinamicità, per cui gli autori possono persino adottare e modificare le proprie posture per rispondere alle trasformazioni del campo e alle esigenze di riposizionamento simbolico.

Ma, se il campo artistico, o letterario, è, come sostenuto fin qui, uno spazio di competizione per la legittimità (Avella, 2011), occorre allora interrogarsi su quali dinamiche inducano un autore a modificare, moltiplicare o occultare la propria identità nominale.

In definitiva, cosa spinge un autore a nascondersi dietro chi non è?

1.4 Tra genere e legittimazione autoriale

Nel momento in cui si riconosce che l'autore occupa una posizione all'interno di un campo strutturato da gerarchie simboliche e regolato da dinamiche di legittimazione, emerge una variabile che finora è rimasta implicita ma che si rivela decisiva: il genere.

Se la postura costituisce la modalità attraverso cui un autore si presenta pubblicamente e negozia la propria collocazione nel campo, tale costruzione identitaria non può prescindere dalle categorie sociali che precedono e

condizionano l'individuo. Tra queste, il genere rappresenta uno dei dispositivi più potenti di classificazione e differenziazione simbolica.

Ne consegue che la firma — lungi dall'essere un semplice atto nominale — si carica di implicazioni ulteriori quando è iscritta in un sistema culturale che storicamente ha attribuito diverso valore alla parola maschile e a quella femminile.

In questa nuova prospettiva, interrogare la pseudonimia significa dunque interrogare anche le asimmetrie di genere che hanno attraversato il campo letterario e che ne hanno influenzato i meccanismi di legittimazione.

L'accesso delle donne al campo letterario non è stato un processo lineare né privo di resistenze. Se il campo, come sostiene Bourdieu, è uno spazio strutturato da rapporti di forza, esso è stato per lungo tempo organizzato secondo una distribuzione fortemente asimmetrica del capitale simbolico, che ha privilegiato la parola maschile come universale e relegato quella femminile a una dimensione particolare o secondaria (Tizón, 2020).

Per secoli, la condizione femminile nelle società occidentali è stata strutturata entro modelli culturali e giuridici volti a preservare la centralità dell'autorità maschile nella sfera pubblica e privata. Già nella civiltà greca, fortemente patriarcale, la donna era esclusa dalla cittadinanza e dalla vita politica, vedendosi relegata allo spazio domestico; tuttavia, non mancano figure che testimoniano una tensione più complessa nei suoi confronti. Il caso dell'isola di Lesbo e della poetessa Saffo è emblematico: la sua autorevolezza intellettuale e la centralità della voce femminile nella sua poesia rappresentavano un'eccezione significativa, che rivelava al tempo stesso il potenziale culturale della donna e la difficoltà del sistema patriarcale nell'integrarlo senza ambivalenze. In questo senso, la marginalizzazione femminile non deriva solamente da una presunta inferiorità, ma soprattutto da una forma di controllo esercitata su una soggettività percepita come potenzialmente destabilizzante.

Questa dinamica si consolida nel mondo romano e, soprattutto, nella tradizione cristiana, dove la figura femminile viene progressivamente iscritta entro modelli normativi che ne regolano comportamento e funzione sociale.

La successiva idealizzazione della donna come figura angelicata o materna — che affonda le sue radici già nella cultura medievale, tra culto mariano e lirica cortese,

per poi essere rielaborata nella “donna angelo”⁶ della tradizione stilnovistica — non rappresenta più un reale riconoscimento di potere, ma un dispositivo simbolico che, pur elevandola moralmente, ne limita l’accesso all’autonomia e alla visibilità sociale. Idealizzazione e subordinazione hanno così funzionato come due facce della medesima struttura patriarcale: sia che venga demonizzata, sia che venga idealizzata, la donna continua ad essere esclusa in quanto “femmina” in un mondo costruito dagli uomini per gli uomini (Di Santo, 2020).

Solo alla fine del XVIII secolo emergono le prime rivendicazioni esplicite di uguaglianza politica e culturale. Figure come Mary Wollstonecraft in Inghilterra, e poi Emilia Pardo Bazán in Spagna, denunciano l’educazione limitante imposta alle donne e ne rivendicano l’accesso alla formazione e alla razionalità, prerequisiti per una piena partecipazione alla vita pubblica.

La questione dell’istruzione risulta cruciale: negare alle donne l’educazione significava negare loro l’accesso alla produzione culturale e intellettuale (Wollstonecraft, 2005).

In questo contesto, Pardo Bazán si distinguerà un secolo dopo per la sua costante denuncia, all’interno di romanzi, racconti e articoli, della disparità di trattamento e di considerazione sociale tra uomini e donne. Attraverso i suoi personaggi, l’autrice anticipa alcune delle argomentazioni che saranno successivamente alla base della teoria femminista. Figura moderna e innovativa, la scrittrice spagnola si pone in contrasto con il femminismo relazionale dominante nel suo tempo, sostenendo invece l’autonomia della donna e il suo riconoscimento come individuo, al di là dei ruoli relazionali di madre, moglie, sorella o figlia. Come indicato da Gómez-Ferrer:

“En suma, como acaba de señalarse, los diferentes discursos sobre la mujer que aparecen en el siglo XIX contribuyen a construir una identidad femenina que se corresponde a la de una mujer tutelada, incapaz de ser autónoma. La mujer será vista siempre en relación al varón ya sea éste su padre, su hermano o su marido. [...] Conviene recordar a este respecto que desde mediados del siglo XIX, y muy especialmente durante los últimos lustros, existen grupos femeninos muy minoritarios que toman consciencia de las diferentes posibilidades y derechos que entraña el ser hombre o mujer y levantan la voz o empuñan la pluma para denunciar la situación.” (2011: 32; 44).

⁶ La prima descrizione della donna-angelo in questa chiave si ritrova nel sonetto *Al cor gentil rempaira sempre amor* di Guido Guinizzelli, considerato come un vero e proprio manifesto della poesia stilnovista, fautrice dell’idea della donna intesa come una figura divina, pura e angelicata, che funge da mediatrice tra l’uomo e Dio.

La nascita del femminismo, pur sviluppandosi pienamente tra XIX e XX secolo, affonda le sue radici in queste prime contestazioni dell'ordine simbolico maschile. In questo senso, nel secondo dopoguerra, le riflessioni di Simone de Beauvoir ne *Il secondo sesso* risultano illuminanti, costituendo una delle tesi più influenti per gli studi di genere. Nel suo testo pionieristico, la filosofa francese afferma che “Donne non si nasce, lo si diventa” (De Beauvoir, 2015 [1949]), sottolineando come l'identità femminile non sia un dato naturale, ma il risultato di una costruzione culturale che si è sedimentata attraverso secoli di supremazia maschile. Questa prospettiva consente di comprendere la marginalizzazione delle donne nella cultura come effetto di un sistema simbolico che definisce ciò che è legittimo, autorevole e universale come implicitamente maschile.

Tra gli anni Sessanta e Settanta il femminismo sposta l'attenzione dalla sola rivendicazione giuridica alla trasformazione culturale e simbolica. L'idea che “il personale è politico”⁷ mette in discussione la separazione tra sfera privata e pubblica, mostrando come le strutture di potere agiscano anche nella costruzione dell'identità e della soggettività.

È su questo terreno che si sviluppano gli *Women's Studies* e successivamente i *Gender Studies*, che istituzionalizzano la riflessione accademica sul genere che, a questo punto, non rappresenta una variabile esterna alla costruzione dell'identità autoriale, bensì uno dei suoi presupposti strutturali.

Per secoli, la donna che aspirava a entrare nel campo letterario si è trovata nella necessità di negoziare la propria legittimità in uno spazio che tendeva a considerarla, per definizione, estranea o inadeguata (Di Santo, 2020). In tale contesto, la pseudonimia ha spesso funzionato come strategia di accesso e di protezione: un dispositivo attraverso cui sottrarsi al pregiudizio, mimetizzarsi sotto un nome maschile e ottenere un riconoscimento altrimenti negato.

Nel saggio *A Vindication of the Rights of Woman*, Wollstonecraft rivendica con forza un'autorialità femminile capace di intervenire nello spazio pubblico. Tuttavia, nonostante tali aperture teoriche, la pratica della pseudonimia maschile da parte di autrici rimane una costante lungo tutto l'Ottocento e oltre, segno di una legittimazione ancora fragile e condizionata, e sintomo di un sistema sociale

⁷ Celebre slogan femminista degli anni '70 che indica come le esperienze individuali (casa, sessualità, relazioni, violenza) non siano private, ma condizionate da strutture di potere patriarcali.

escludente e tossico, in cui le donne, non avendo un posto — o meglio, una stanza⁸ — propria, furono costrette, tra le altre cose, ad adottare un alter-ego per poter accedere al mondo precluso della letteratura e dell'arte.

Se in questo quadro la pseudonimia appare come una strategia difensiva adottata da soggetti esclusi o marginalizzati, il panorama contemporaneo presenta un fenomeno apparentemente speculare: autori uomini che scelgono di firmarsi con nomi femminili. Questo ribaltamento non può essere interpretato come una semplice eccentricità nominale, ma va analizzato alla luce delle trasformazioni del campo letterario e delle nuove dinamiche di mercato che attribuiscono alla “voce femminile” un valore simbolico specifico, di cui si discuterà nei capitoli a seguire. Seppur con Simone de Beauvoir l'identità femminile venga sottratta alla naturalizzazione biologica e ricondotta a un processo storico e culturale, resta tuttavia aperta una questione decisiva: in che modo, concretamente, questo “divenire” si realizza? Quali meccanismi producono e stabilizzano ciò che una società riconosce come femminile o maschile?

È proprio su questo punto che interviene Judith Butler, radicalizzando l'intuizione beauvoiriana. Se per Beauvoir (2015) il genere è il risultato di una costruzione sociale, per Butler (2013 [1990]) esso non è semplicemente costruito, ma performativamente prodotto: non un'identità che precede l'azione, bensì l'effetto reiterato di pratiche, discorsi e norme che si sedimentano nei corpi e nelle rappresentazioni.

In questa prospettiva, il genere non costituisce un'essenza stabile, ma un processo regolato da convenzioni culturali che devono essere costantemente ripetute per apparire naturali. L'identità non è dunque un dato, bensì una performance socialmente riconosciuta come coerente.

Trasportata nel campo letterario, tale impostazione apre una serie di interrogativi fondamentali: se il genere è una costruzione performativa, anche l'identità autoriale può essere letta come una messa in scena? E fino a che punto la firma, la postura pubblica e la stessa voce narrativa partecipano alla produzione di un'identità di genere riconoscibile e legittimata?

Sulla base di questo risulta fondamentale indagare l'applicazione della nozione di performatività agli studi letterari e alla costruzione dell'autorialità.

⁸ Il riferimento è a Virginia Woolf, *Una habitación propia*, trad. di Jorge Gómez, Alcaldía de Medellín, 2023 (ed. orig. *A Room of One's Own*, 1929).

1.5 Identità e genere: la nozione di performatività

Se la riflessione di Simone de Beauvoir ha aperto la strada alla comprensione del genere come costruzione storica e culturale, è con Judith Butler che tale intuizione viene radicalmente riformulata. In *Gender Trouble* (1990), Butler mette in discussione l'idea che l'identità di genere esista prima delle pratiche sociali che la esprimono. Secondo la filosofa statunitense, il genere non è una qualità stabile o naturale dell'individuo, ma il risultato di una serie di comportamenti, discorsi e norme che, ripetendosi nel tempo, finiscono per far apparire tale identità come qualcosa di originario e inevitabile.

Il concetto chiave del suo pensiero è la nozione di 'performatività'. Con questo termine Butler non intende una semplice "recitazione" volontaria di un ruolo, come se gli individui potessero scegliere liberamente quale identità interpretare. Piuttosto, la performatività descrive il processo attraverso cui le norme sociali sul genere si incorporano nei comportamenti quotidiani attraverso la loro continua ripetizione. In questa prospettiva, il genere non si possiede una volta per tutte, ma è un qualcosa che si costruisce e si mantiene nel tempo attraverso pratiche e gesti che la società riconosce come coerenti con ciò che viene definito "maschile" o "femminile" (Butler, 1990).

L'identità di genere appare quindi come il risultato di una lunga sedimentazione di pratiche sociali regolamentate. Ciò che viene comunemente percepito come naturale è, in realtà, l'effetto di una reiterazione costante di comportamenti e norme che finiscono per nascondere la loro origine culturale. In altre parole, la stabilità dell'identità non deriva da un'essenza immutabile, ma dalla ripetizione di modelli socialmente condivisi.

Ancor prima di lei, tuttavia, un'altra autrice e giornalista spagnola aveva posto l'attenzione sulla questione del genere come frutto di convenzioni sociali:

"Solo Pardo Bazán, que vive activamente el debate feminista finisecular, muestra y denuncia las desigualdades existentes entre los sexos, señalando que éstas no se fundamentan en la biología o en la religión, sino en las convenciones sociales." (Gómez-Ferrer, 2011: 32).

Applicata al campo letterario, questa prospettiva consente di ripensare l'identità autoriale non come l'espressione diretta di un soggetto autentico e originario, ma come una costruzione che prende forma attraverso una molteplicità di elementi — testi, paratesti, interviste, apparizioni pubbliche, strategie editoriali — che

contribuiscono a costruire un'immagine riconoscibile nello spazio culturale. In questo quadro, anche il genere diventa una componente significativa della costruzione dell'identità autoriale. Parlare di "voce femminile" o "voce maschile" in letteratura non significa soltanto riferirsi al sesso biologico dell'autore, ma attivare un insieme di aspettative culturali che influenzano il modo in cui un'opera viene interpretata e valutata. La firma autoriale, dunque, non indica semplicemente chi scrive, ma contribuisce a orientare la ricezione del testo all'interno del campo letterario (Butler, 1990).

Da questa prospettiva, la scelta di uno pseudonimo può essere interpretata come una vera e propria strategia performativa. Assumere una determinata identità nominale significa infatti mobilitare categorie culturali — tra cui il genere — per produrre specifici effetti di credibilità, riconoscimento o legittimazione.

La pseudonimia non rappresenta quindi soltanto un modo per celare la propria identità, ma anche uno strumento attraverso cui l'autore può intervenire attivamente nella costruzione della sua figura pubblica. A ciò si aggiunga che la performatività non riguarda la mera dimensione sociale dell'autore, ma anche il modo in cui la voce narrativa viene percepita dai lettori. Le aspettative culturali legate al genere influenzano, infatti, l'interpretazione dei testi, orientando ciò che viene considerato credibile, autentico o coerente con una determinata identità autoriale. Nello specifico, la firma dell'autore e l'immagine pubblica che la accompagna contribuiscono a costruire un orizzonte di lettura entro cui l'opera prende forma.

È proprio all'interno di questa dinamica tra identità, rappresentazione e aspettative sociali che il fenomeno contemporaneo di Carmen Mola assume un significato particolarmente rivelatore, mostrando come la costruzione di un'identità autoriale femminile possa diventare, nel contesto editoriale contemporaneo, una complessa operazione di posizionamento simbolico.

1.6 Il nome d'autore come dispositivo di posizionamento: la pseudonimia

Alla luce delle prospettive teoriche fin qui esaminate, il nome d'autore appare dunque come uno spazio di intersezione tra dimensione testuale, costruzione simbolica e dinamiche sociali. Come mostrato da Pierre Bourdieu, il campo letterario costituisce uno spazio di competizione per il capitale simbolico e per il riconoscimento della legittimità culturale; in questo contesto, la figura dell'autore

non può, pertanto, essere considerata un dato stabile o immediatamente riconoscibile, emergendo come il risultato di un complesso processo di costruzione e negoziazione che coinvolge testi, istituzioni e pubblico.

Date queste premesse, la firma autoriale assume un ruolo centrale: lungi dall'essere una semplice indicazione anagrafica, bisogna considerare il nome d'autore come un vero e proprio dispositivo di posizionamento all'interno del campo letterario. Il nome che accompagna un'opera non si limita, infatti, a identificarne il responsabile, ma contribuisce a orientarne la ricezione.

Come hanno mostrato le riflessioni sulla funzione-autore di Michael Foucault e sull'importanza dei dispositivi paratestuali elaborati da Gérard Genette, la firma rappresenta uno degli elementi più visibili attraverso cui l'identità autoriale prende forma e si rende riconoscibile nello spazio pubblico della letteratura.

È proprio all'interno di questa dimensione strategica del nome che si colloca il fenomeno della pseudonimia, dove l'adozione di uno pseudonimo non costituisce soltanto un artificio nominale o una scelta di mascheramento, ma un gesto capace di intervenire direttamente sulla configurazione simbolica dell'autore. Attraverso un nome fittizio, lo scrittore può modificare la propria postura popolare, ridefinire il rapporto con il pubblico e rinegoziare la propria posizione nel campo letterario. La pseudonimia appare, dunque, come una pratica profondamente legata alle dinamiche di legittimazione e alle aspettative sociali che regolano la produzione e la circolazione delle opere.

Più nel dettaglio, la Real Academia Española definisce lo pseudonimo come: “Un nombre utilizado por un artista en sus actividades, en vez del suyo propio”. In altre parole, si tratterebbe di un'autocostruzione mediante la quale un autore vuole essere identificato dal resto della società. Volendo interpretarlo secondo un'accezione sospettosa e negativa, potrebbe anche essere definito come il metodo utilizzato da un artista per nascondere il suo nome dietro a uno fittizio, inventato.

Risulta essenziale, tuttavia, insistere su questa definizione affinché uno pseudonimo non venga confuso con un eteronimo, che nel mondo della letteratura si riferisce a “una identidad literaria ficticia, creada por un autor, que le atribuye una biografía o un estilo particular” (RAE).

Sebbene spesso questi due termini vengano ritenuti sinonimi, è fondamentale separare le due definizioni che, seppur nelle basi si riferiscano ad autori che non utilizzano il loro vero nome, presentano una sfumatura di significato sostanziale: se

un eteronimo viene utilizzato per acquisire una personalità che non è quella propria dell'autore, l'obiettivo dello pseudonimo è quello di nascondere l'identità della persona.

Nonostante la sua frequenza, González Fernández (2021) sottolinea la sussistenza di una vistosa lacuna teorica riguardante la figura semantica dello pseudonimo. Si tratta di un'omissione tutt'altro che irrilevante, in quanto quest'ultimo si colloca in una zona intermedia tra il nome che identifica una persona reale e il nome che costruisce una figura pubblica riconosciuta socialmente. Senza chiarire questa distinzione, la comprensione dell'identità artistica da parte del pubblico rischia di rimanere ambigua, oscillando tra l'idea di un autore come soggetto stabile e quella di una figura più fluida e costruita. Diventa quindi necessario riconsiderare anche le teorie filosofiche sul nome proprio per capire se il principio della "necessità dell'identità" formulato da Saul Kripke possa applicarsi anche a queste identità nominali costruite. Secondo il filosofo statunitense, infatti, il nome proprio non è semplicemente una descrizione, ma un designatore rigido, cioè un termine che continua a riferirsi allo stesso individuo in tutti i "mondi possibili"⁹ (Kripke, 1985). Applicata al contesto letterario, questa prospettiva solleva una questione interessante: se da un lato il nome proprio garantisce la stabilità dell'identità attraverso diverse configurazioni possibili della realtà, lo pseudonimo introduce invece una frattura in questa rigidità referenziale. Nel campo letterario, infatti, un unico individuo può circolare sotto nomi diversi, ciascuno dei quali attiva una specifica configurazione di aspettative, valori simbolici e posizionamenti nel campo. In questa prospettiva, lo pseudonimo può essere interpretato come la costruzione di una sorta di "mondo possibile autoriale", in cui l'identità dell'autore viene ridefinita attraverso una nuova designazione nominale.

Lo pseudonimo opera, quindi, come un sintagma nominale definito sovrapponibile con un nome proprio, il che porta alla creazione di una profonda divergenza semantica, che González Fernández (2021) spiega prendendo in esame il caso Neruda/ Neftalí Reyes: se quest'ultimo designa rigidamente l'individuo biologico, "Pablo Neruda" sembra operare come una descrizione definita occultata. Esso non

⁹ Si fa riferimento agli studi di Kripke e alla sua semantica dei 'Mondi Possibili', da intendersi non come entità fisiche remote, ma come stipulazioni logiche. Il classico esempio fornito dal filosofo è quello dei dadi: se lanciamo due dadi, il "mondo reale" è lo stato di fatto (es. 5 e 6), mentre gli altri 35 stati possibili sono configurazioni logicamente stipulabili.

seleziona l'oggetto in ogni mondo possibile, ma solo in quelli in cui il soggetto decide di abitare il ruolo del poeta. Per validare l'intuizione che gli pseudonimi non siano designatori rigidi, Kripke ricorre alla metafora di Dio: se Dio volesse replicare perfettamente Neftalí Reyes, gli basterebbe ricrearne il DNA. Tuttavia, la creazione del *doppelgänger* biologico non implica *ipso facto* la creazione di "Pablo Neruda". Perché un duplicato possa diventare davvero Neruda, è richiesto uno sforzo divino addizionale, in quanto Dio dovrebbe garantire che l'individuo sviluppasse la sua stessa vocazione poetica e che attraversi un percorso biografico che lo porti ad assumere quello pseudonimo come identità artistica. Infatti, se in un mondo possibile quell'individuo decidesse invece di diventare notaio o pompiere, il nome "Pablo Neruda" non avrebbe alcun referente in quella realtà.

Questo esempio mostra che lo pseudonimo non funziona come un designatore rigido; infatti, il suo significato non dipende soltanto dall'identità della persona, ma anche da condizioni biografiche, sociali e istituzionali che permettono a quel nome di acquisire valore nel campo letterario.

A modo di conclusione, si può dunque affermare che lo pseudonimo rappresenti l'assegnazione di un ruolo sociale a un individuo biologico mediata dal riconoscimento collettivo. Pertanto, l'identità legata allo pseudonimo è il risultato di una scelta biografica e di un'accettazione sociale (l'enunciato "Reyes = Neruda" è metafisicamente non necessario) (González Fernández, 2021).

Diventa quindi inevitabile ribadire e riconoscere il linguaggio come uno strumento attraverso cui l'uomo esercita la potenza della propria immaginazione: attraverso lo pseudonimo, l'artista sfida i vincoli della propria identità metafisica, utilizzando il linguaggio per abitare, legittimamente, ciò che realmente non è.

In questa prospettiva, analizzare le pratiche di pseudonimia non significa soltanto interrogare le scelte individuali degli autori, ma comprendere le condizioni storiche e simboliche che hanno reso tali strategie necessarie o vantaggiose.

La tradizione letteraria spagnola offre, da questo punto di vista, un terreno particolarmente significativo, in cui la questione del nome d'autore si intreccia strettamente con le dinamiche di genere e con le forme di legittimazione del campo letterario, come si vorrà dimostrare a continuazione.

CAPITOLO II

2. Pseudonimia e autorialità femminile nella tradizione spagnola

2.1 L'esclusione della donna dal canone letterario: motivazioni e conseguenze

L'atto della scrittura non si è mai configurato, nella storia del canone occidentale, come un gesto neutro o un'attività meramente intellettuale; al contrario, esso si inserisce all'interno di un sistema di potere storicamente segnato dalla predominanza maschile, strutturato secondo una grammatica fallologocentrica¹⁰.

Per comprendere l'esclusione delle donne dalla gerarchia letteraria, è necessario riconoscere come, per lungo tempo, la capacità di produrre testi sia stata simbolicamente associata all'autorità maschile, intesa non solo come competenza culturale, ma come prerogativa legata alla posizione sociale e simbolica dell'uomo. In questo senso, l'autorità letteraria non appare semplicemente come un sapere acquisito, ma come un'estensione di un privilegio strutturale (Gutiérrez, 2014).

In questa prospettiva si inserisce la celebre metafora di Sandra Gilbert e Susan Gubar della "penna come pene", elaborata nel loro capolavoro *The Madwoman in the Attic*, il cui primo capitolo si apre con la domanda provocatoria: "Is a pen a metaphorical penis?" (2020: 3), che mette in luce la dimensione profondamente sessuata dell'atto creativo. Attraverso questo incipit iconico e al tempo stesso polemico, le autrici sostengono che, nella tradizione occidentale, la penna non è concepita soltanto come uno strumento di scrittura, ma come un dispositivo di potere generativo maschile: l'autore "produce" il testo così come genera una discendenza, reclamando per sé il diritto di creare una posterità testuale. Non a caso, "the text's author is a father, a progenitor, a procreator" (2020: 6), e la scrittura diventa, così, un atto di procreazione virile dove l'opera è la prole intellettuale che

¹⁰ Espressione coniata da Jacques Derrida, costituita dai termini *fallogocentrismo* e *logocentrismo*, attraverso cui il filosofo francese sottolinea come la cultura occidentale abbia posto il maschile e la ragione al centro del senso, relegando il femminile in una posizione di carenza, di mancanza o di negazione. Non è un caso che la filosofia, come denunciava María Zambrano sulla base della propria esperienza di emarginazione, sia stata per secoli un discorso egemonicamente maschile: pensare, nominare e scrivere sono stati per secoli privilegi associati al fallo. Da questa prospettiva, la scrittura femminile appare quasi come un'anomalia, come un'intrusione in un territorio che non le era destinato.

garantisce l'immortalità del nome del padre, attraverso cui l'autore rivendica una posterità, in questo caso letteraria.

Le conseguenze di questa costruzione simbolica sono particolarmente rilevanti per la scrittura femminile. Se l'atto creativo è codificato come espressione di una soggettività maschile, la donna che scrive si trova inevitabilmente in una posizione di scarto rispetto alla norma, per cui il suo accesso alla scrittura viene percepito come innaturale, come una forma di deviazione o di intrusione in uno spazio tradizionalmente riservato agli uomini. Dunque, in una cultura patriarcale fondata su tali presupposti, non dovrebbe sorprendere che le donne "have historically hesitated to attempt the pen" (Gilbert & Gubar, 2020: 15).

Più specificamente, se la penna è, simbolicamente, un fallo, l'atto di impugnare da parte di una donna si configura come una trasgressione ontologica, in quanto l'autrice sta attentando al monopolio della posterità e della creazione originale. In questo quadro, l'intelletto femminile è stato a lungo ridotto a una funzione imitativa o marginale, mentre la creatività autentica veniva riconosciuta quasi esclusivamente al soggetto maschile.

La donna, dunque, è sempre stata confinata nella sua funzione di musa, intesa come oggetto di ispirazione per la mente dell'uomo, ma mai di soggetto creatore. Un'entità "cuyo rol en el ámbito artístico ha sido el de servir de fuente de inspiración masculina, objeto de un discurso que solo le correspondía enunciar al sujeto varonil" (Gutiérrez, 2014: 4).

Tale rappresentazione trova eco già nella tradizione letteraria classica: in autori come Miguel de Cervantes, la figura femminile è spesso costruita attraverso una tensione ambivalente tra idealizzazione e controllo. Emblematica è, in questo senso, la figura di Dulcinea del Toboso in *Don Chisciotte della Mancia*, la quale, pur essendo elevata a ideale assoluto di perfezione, non possiede una reale autonomia narrativa, esistendo quasi esclusivamente come proiezione dell'immaginario maschile di Don Chisciotte. La donna si configura così come una presenza ambigua, al tempo stesso oggetto di venerazione e costruzione simbolica, confermando la difficoltà, all'interno della cultura patriarcale, di riconoscerle una piena soggettività autoriale.

Questa esclusione radicale troverebbe il suo apice nelle tesi misogine di Otto Weininger (1985), il quale agli albori del XX secolo riconosceva alle donne il possesso della parola (intesa come chiacchiera, imitazione o comunicazione

superficiale), negando però loro il “discorso”, ovvero la capacità logica e concettuale di articolare un pensiero autonomo. Allo stesso modo, nelle sue tesi la donna viene degradata a una condizione prossima alla “specie animale”, o congelata in uno stadio di “inconscio infantile”, priva di qualsiasi predisposizione all’attività giudicante. Tutto questo porterebbe a riconoscere nei soggetti femminili una sterilità ontologica, dato che dove non vi è discorso, non vi è idea. Questo stigma, fondato sulla riduzione della donna a un mero corpo riproduttore intellettualmente sterile, ha costretto le scrittrici a muoversi in un territorio dove la loro stessa identità era definita come un’assenza di potere, influenzando profondamente i percorsi di *autoría* e costringendole a strategie di occultamento (Di Santo, 2020).

Dunque, in un contesto in cui per secoli la scrittura femminile è stata confinata in un limbo di proibizione e silenzio, configurandosi come un atto di trasgressione che sfidava l’ordine costituito del patriarcato, lo pseudonimo maschile non è emerso come un semplice vezzo estetico, ma come una necessità ontologica per aggirare l’esclusione sistematica dal cosiddetto *Olimpo delle lettere*.

Conseguentemente, la sfida alla presunta inferiorità femminile si nutre della consapevolezza che il silenzio storico non è un’assenza di talento, ma una costruzione politica escludente. Motivo per cui molte opere anonime, come suggerito da diverse teorie accademiche, potrebbero essere state composte da donne che scelsero l’eclissi dell’identità per timore di reprimende sociali. Ne risulta, quindi, che il “canone” non è da intendersi come un monologo maschile, ma piuttosto come un campo di forze in cui le voci femminili hanno operato sotto il velo dell’apocrifia (Gutiérrez, 2014).

In questo discorso, lo spazio domestico non è stato per la donna un rifugio, ma un dispositivo di assoggettamento, un luogo di reclusione giustificato dalla presunta natura intuitiva e devota della femminilità.

La rivendicazione di Virginia Woolf (2023) di una “stanza propria” non riguarda dunque solo l’indipendenza economica, ma è una mossa strategica per rompere l’assedio del patriarcato e permettere l’affiorare di un’autorialità tutta al femminile, per la prima volta non mediata. L’ostacolo principale in questo percorso è il cosiddetto “fantasma da uccidere”, ovvero *l’Angelo del Focolare*. Per scrivere, la donna deve “assassinarne” questa essenza di sottomissione e abnegazione che le impedisce di avere una voce propria (Woolf, 2023), muovendosi dall’oralità domestica verso la “formalità contrattuale della carta”. Il che significa occupare

l'agorà, un territorio storicamente precluso al genere femminile sotto il pretesto di una "falla genetica". Si tratta, quindi, di un atto di sfida al monopolio maschile del discorso pubblico, una transizione che spesso ha richiesto l'adozione di maschere protettive per evitare il massacro critico.

Insomma, di fronte a tali condizioni, la scrittura per le donne non rappresenta soltanto un atto espressivo, ma un vero e proprio gesto di negoziazione identitaria, che in molti casi ha richiesto strategie di adattamento, mascheramento o dissimulazione, tra cui, in modo particolarmente significativo, il ricorso allo pseudonimo.

2.2 Lo pseudonimo maschile: strategia di sopravvivenza identitaria e androginia

L'adozione dello pseudonimo maschile non è mai stata una semplice menzogna, bensì un *modus operandi* necessario per ottenere autorità in un mercato editoriale intriso di sessismo, dove il nome virile era lo scudo dietro cui nascondersi per evitare che l'opera venisse letta attraverso il filtro deformante del pregiudizio biologico.

Esemplificativa di questa mentalità è la posizione espressa da Leopoldo Alas "Clarín", il quale, pur dichiarandosi liberale, poneva una condizione draconiana¹¹ all'esercizio del diritto di scrivere per la donna: quella di "perdere il sesso". Questa prospettiva suggerisce che l'attività intellettuale fosse considerata intrinsecamente aliena alla natura femminile; infatti, per partecipare al discorso pubblico, la donna doveva annullare la propria identità biologica e sociale. Una simile dinamica trova riscontro anche nella riflessione della critica femminista contemporanea: secondo Elaine Showalter, infatti, le scrittrici dell'Ottocento, inserite in un sistema letterario dominato da modelli maschili, tendevano inizialmente a imitare tali modelli e a interiorizzarne i valori, attuando strategie di adattamento che implicavano spesso una forma di "mascheramento" identitario (Showalter, 1999). Tale "perdita del sesso" divenne paradossalmente la chiave per l'accesso allo spazio pubblico, inaugurando un processo di *androgenizzazione letteraria* in cui la maschera virile fungeva da lasciapassare per una sovranità creativa altrimenti negata.

¹¹ Il termine deriva da Dracone (o Draconte), un legislatore ateniese del VII secolo a.C. incaricato di redigere il primo codice di leggi scritte; in ambiti come questo, quando una posizione viene definita "draconiana", si intende che essa è esageratamente punitiva o rigida.

Lo pseudonimo maschile diviene dunque una sorta di protesi simbolica: per essere riconosciuta come “padre” dell’opera, la donna deve adottare lo strumento virile, appropriandosi di una funzione generativa che il linguaggio le nega.

Tuttavia, la pratica della pseudonimia maschile non deve essere letta come un fenomeno monolitico, bensì come una strategia ambivalente che inizialmente veniva interpretata secondo due chiavi di lettura ben diverse: da un lato, sotto un’ottica conservatrice, lo pseudonimo veniva visto come una sorta di mimetismo; eppure, il rischio, in questo caso, era che la scrittrice, adottando una firma virile, finisse per interiorizzare e rinforzare il sistema di dominazione, rinunciando alla propria identità per conformarsi ai canoni egemonici del patriarcato. Per i più progressisti, invece, lo pseudonimo era uno strumento per legittimare l’ibridismo identitario, che dunque permetteva di trascendere il binarismo sessuale e accedere a tematiche proibite (Gutiérrez, 2014).

In questo solco si inseriscono le “tretas del débil” (astuzie del debole) teorizzate da Josefina Ludmer (1984), per cui lo pseudonimo maschile agisce come un cavallo di Troia: la donna che vuole scrivere utilizza il discorso dell’oppressore e le sue stesse convenzioni per “far passare” messaggi sovversivi e visioni alternative dall’interno del sistema. In altre parole, questa strategia di infiltramento permette di sabotare il canone mentre si finge di rispettarlo. La stessa metafora viene utilizzata da Di Santo, quando sostiene:

“Scrittrici che scelgono il mascheramento, l’assunzione di pseudonimi spesso maschili o l’abbigliamento maschile, o l’adozione di un alter ego, per poter accedere al mondo precluso della letteratura e dell’arte: un *cavallo di Troia* che funziona perché queste donne, pur faticosamente, riescono a ricavarsi spazi di indipendenza, viaggiano, scrivono, affermano la loro autonomia dai modelli imposti.” (2020: 274).

La figura di George Sand emerge come la sintesi vivente di queste tensioni, risolvendo la dialettica tra occultamento e affermazione: quando Aurore Dupin esprime il desiderio di pubblicare, la suocera, la baronessa di Dudevant, le intimò: “Spero che non figurerà il suo nome sulle copertine dei libri” (Sand, 2001, cit. in Gutiérrez, 2014: 13), intendendo come il nome della famiglia non potesse essere infangato dall’attività letteraria femminile. Come sostengono Gilbert e Gubar (2020: 65): “George Sand and (following her) George Eliot most famously used a kind of male-impersonation to gain male acceptance of their intellectual

seriousness”, attuando dunque un vero rinascimento simbolico attraverso il loro travestimento testuale e fisico.

Fu così che Sand decise di optare per l’uso di abiti maschili, non solo per una mera provocazione estetica, ma più che altro per una scelta pragmatica: questi gli permettevano di economizzare e di muoversi liberamente in biblioteche, teatri e musei preclusi alle donne, dove poteva fumare sigari e discutere alla pari con colleghi. Tuttavia, in questo contesto risulta fondamentale distinguere l’idealizzazione di Sand per non confondere l’androginia con l’ermafroditismo: mentre quest’ultimo è una condizione fisica e bisessuale, l’androginia auspicata è uno stato *mentale* e asessuato, una *coincidentia oppositorum*¹² che permette all’intelletto di trascendere il binarismo. Questa fluidità identitaria permise a Sand di essere riconosciuta dai critici come dotata di uno stile di “troppa virilità” per appartenere a una donna, dimostrando che il genere testuale è una costruzione che può essere manipolata strategicamente per scardinare le restrizioni della genitalità. Il suo travestimento, insomma, le offrì un’immunità critica, permettendole di articolare ideali socialisti e critiche radicali al matrimonio senza che il giudizio sul suo “onore” di donna ne offuscasse il valore intellettuale.

Le intuizioni di George Sand hanno gettato le basi per le moderne teorie sulla fluidità di genere. Se nel XIX secolo la “mascolinizzazione” della scrittura era il prezzo da pagare per la visibilità, essa è stata anche il preludio a una radicale ridefinizione della psiche.

Se all’interno de *Le deuxième sexe* (1949), Simone de Beauvoir avrebbe poi cristallizzato questa evoluzione con l’assunto “Non si nasce donna, lo si diventa”, dimostrando che la femminilità è una costruzione culturale e non un’essenza ontologica, sarà poi Hélène Cixous colei che successivamente esorterà le donne a riappropriarsi dell’identità usurpata dal discorso fallocentrico. La sua concezione della scrittura femminile come *scrittura delle donne, sulle donne e per le donne* non definisce uno stile, bensì una posizione critica nei confronti del linguaggio. Nel suo capolavoro pionieristico *La risa de la medusa*, la drammaturga francese fonda l’idea stessa di scrittura femminile:

“Nos hemos apartado de nuestros cuerpos, que vergonzosamente nos han enseñado a ignorar. [...] Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que

¹² Letteralmente, coincidenza degli opposti. Si tratta di un concetto centrale nel pensiero di Niccolò Cusano (XV secolo), secondo il quale, nell’Infinito, gli opposti si conciliano e coincidono.

invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos.

Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva*, insurrecta. [...] Al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron. [...] Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. Escribir, acto, que no sólo «realizará» la relación descensurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable.” (1996: 58; 61).

Il cammino della donna scrittrice è stato un lento e faticoso processo di rimozione di rocce e di assassinio di fantasmi ontologici, riprendendo Woolf. Dalla reclusione domestica alla conquista della formalità della carta, l'autorialità femminile ha dovuto smantellare una struttura che le negava la capacità stessa di generare idee.

Riflettendo sul celebre aforisma sopra citato di Simone de Beauvoir, appare chiaro come la sensibilità, la sottomissione o l'abnegazione non siano qualità intrinseche, ma condotte acquisite: se si applica questo principio alla letteratura, si comprende che la scrittura è un valore condiviso che non appartiene alla genitalità. In questo quadro, l'androginia si pone dunque come la “terza via” della creatività (Gutiérrez, 2014): un ideale mentale e asessuato, superiore alle rigide demarcazioni biologiche, capace di democratizzare l'espressione intellettuale.

Nel contesto contemporaneo, la scrittura si è ancor di più svincolata dalle etichette di genere per diventare un territorio androgino e universale, dove la mente dell'autore può abitare liberamente diverse identità, confermando che la creatività non conosce barriere biologiche.

In ultima analisi, lo pseudonimo maschile non deve essere interpretato come un atto di sottomissione, bensì come una superba conquista di sovranità intellettuale. Attraverso queste “identità apocrife”, le scrittrici hanno saputo ritagliarsi uno spazio di dignità e credito in un orizzonte culturale che le voleva inerti e silenziose.

In altre parole, l'eredità di queste maschere ci insegna che l'androginia letteraria non è una perversione, ma rappresenta la democratizzazione definitiva della creatività umana. Come dimostrato dai percorsi di Sand e Woolf, l'atto del creare appartiene a una sfera superiore alle demarcazioni dei sessi. In questo spazio sovrano, la mente non ha genere e l'opera letteraria si afferma come il prodotto di

una coscienza libera, capace di trascendere i limiti del tempo e le rigide imposizioni della società patriarcale.

Dall'altra parte, il ricorso a queste "maschere" risponde spesso al desiderio di alterità, ovvero la necessità dell'autore di moltiplicarsi in diverse "personae"¹³ per esplorare nuove prospettive narrative o proteggere la propria vita privata. Storicamente, l'uso dello pseudonimo maschile è stato una necessità per le donne che desideravano pubblicare senza subire discriminazioni, basti pensare, tra le altre, a Mary Shelley, Mary Ann Evans, o alle sorelle Brontë, le quali scelsero come voci autoriali delle loro opere i nomi di Currer, Ellis e Acton Bell.

In Spagna, figure come Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber) o Maria de la O Lejárraga (che firmava con il nome del marito Gregorio Martínez Sierra) illustrano la lotta per la visibilità. "¿Por qué todas ellas velaron su identidad?", si interroga Tizón (2020: 1). "Las razones pueden ser varias, pero la principal parece evidente: evitar riesgos y minimizar los daños. Estas creadoras, al igual que muchas otras, por si acaso, prefirieron adoptar todo tipo de precauciones y máscaras, tales como editar sus novelas de forma anónima o firmarlas con un seudónimo masculino, menos comprometedor. Bigotes postizos. Un cuarto propio"¹⁴.

Casi più recenti includono giornaliste come Carmen de Burgos ("Colombine") e Maria Luz Morales ("Ariel"), che hanno utilizzato pseudonimi per esercitare la professione durante periodi di forte censura o per promuovere i diritti femminili sotto mentite spoglie.

Ciò che appare chiaro è che, nonostante il contesto ostile, ci sono sempre state donne che non si sono rassegnate. Da Saffo a María de Zayas, passando per Virginia Woolf, la scrittura femminile rappresenta una forma di eroismo silenzioso: non quello di chi conquista spazi concessi, ma quello di chi irrompe in una cultura che la esclude.

All'interno dell'opera *El coloquio de las perras*, Rosario Ferré sintetizza così le motivazioni che la spingono a scrivere:

¹³ In questa prospettiva, il concetto di *personae* elaborato da Camille Paglia risulta utile per leggere lo pseudonimo come costruzione simbolica dell'identità. Nel volume *Sexual Personae*, infatti, la saggista e filosofa statunitense analizza il ruolo delle "maschere" o identità sessuali nella letteratura occidentale attraverso i secoli, interpretandole come costruzioni culturali e simboliche. Nell'opera sostiene, inoltre, una visione polemica e anticonvenzionale dell'emancipazione femminile, affermando che la libertà della donna richieda il superamento dei tradizionali attributi associati alla femminilità, come il matrimonio e la maternità.

¹⁴ Ibidem.

“A lo largo del tiempo, las mujeres narradoras han escrito por múltiples razones. Emily Brontë escribió para demostrar la naturaleza revolucionaria de la pasión; Virginia Woolf para exorcizar su terror a la locura y a la muerte; Joan Didion escribe para descubrir lo que piensa y cómo piensa; Clarisse Lispector descubre en su escritura una razón para amar y ser amada. En mi caso, escribir es una voluntad a la vez constructiva y destructiva; una posibilidad de crecimiento y de cambio. Escribo para edificarme palabra a palabra; para disipar mi terror a la inexistencia, como rostro humano que habla. En este sentido, la frase ‘lengua materna’ ha cobrado, para mí, en años recientes, un significado especial.” (1992: 81).

2.3 Il contesto spagnolo: dall’educazione ottocentesca ai giorni nostri

Se la teoria contemporanea ha messo in discussione l’idea dell’autore come origine stabile e trasparente del testo, la storia letteraria spagnola dimostra quanto l’identità autoriale sia stata, fin dalle sue origini moderne, oggetto di negoziazione e di strategica costruzione. Nel contesto iberico, la pseudonimia non costituisce un fenomeno marginale o episodico, ma un dispositivo ricorrente attraverso cui la firma si è adattata alle condizioni materiali e simboliche del campo letterario.

In particolare, tra XIX e XX secolo, l’adozione di nomi fittizi o di firme maschili da parte di autrici spagnole rispondeva a un sistema di legittimazione che associava l’autorità culturale a parametri implicitamente maschili. La pseudonimia diventava così non soltanto uno schermo protettivo, ma una strategia di accesso e di riconoscimento, capace di rendere pubblicamente dicibile una voce altrimenti marginalizzata.

Analizzare tali pratiche significa dunque interrogare le strutture di potere che hanno regolato l’ingresso delle donne nel campo letterario e comprendere come il nome d’autore abbia funzionato storicamente come luogo di tensione tra identità, genere e legittimazione.

Come evidenziato da Gómez-Ferrer (2011), l’esclusione delle donne dal sistema educativo rappresenta uno degli elementi chiave per comprendere la loro marginalizzazione nel campo letterario. Il Piano di Studi del 1845, ad esempio, concepiva l’istruzione secondaria come una formazione destinata a coloro che avrebbero potuto “reggere i destini della patria”, escludendo implicitamente le donne da tale prospettiva. A questa esclusione istituzionale si aggiungeva una più

ampia costruzione culturale della femminilità, secondo cui alle donne non spettava lo sviluppo del proprio talento, bensì il confinamento nella sfera domestica.

Ancora alla fine del XIX secolo, risultava diffusa l'idea che il sapere scientifico e intellettuale fosse intrinsecamente superiore alle capacità femminili, tanto che, come osservava Matilde del Real y Mijares, l'educazione delle bambine avrebbe dovuto orientarle non alla conoscenza, ma al rispetto passivo di un sapere percepito come inaccessibile. In questo contesto, le donne che aspiravano a oltrepassare i limiti imposti venivano stigmatizzate attraverso etichette denigratorie — *sabiondas*, *marisabidillas*, *varoniles* — che miravano a delegittimare ogni forma di ambizione intellettuale femminile (Gómez-Ferrer, 2011: 40).

In questo quadro di esclusione educativa si inserisce anche la riflessione di Emilia Pardo Bazán, il cui intervento al Congresso Pedagogico del 1892 rappresenta una delle più lucide critiche alla costruzione culturale dell'inferiorità femminile. Secondo l'autrice, l'istruzione ottocentesca non si limitava a trasmettere conoscenze, ma contribuiva attivamente a “fabbricare” una subordinazione, fondata sull'idea che la donna non fosse un fine in sé, bensì un essere destinato a funzioni accessorie rispetto all'uomo. Bazán, infatti, individua una frattura radicale tra i modelli educativi destinati ai due sessi: mentre l'educazione maschile si fonda su un principio ottimista, volto allo sviluppo integrale delle facoltà individuali e alla piena realizzazione dell'essere umano, quella femminile si basa su un presupposto pessimista, che considera la donna intellettualmente e moralmente limitata. Ne deriva un sistema pedagogico che non mira a emancipare, ma a contenere, riducendo l'accesso delle donne al sapere e circoscrivendone le aspirazioni.

Contro questa impostazione, Bazán rivendica un'educazione autenticamente universale, svincolata dal genere e orientata al perfezionamento della persona nella sua totalità, fino a quel momento negata, come lei stessa afferma:

“Es decir, que el eje de la vida femenina para los que así piensan, no es la dignidad y felicidad propia, sino la ajena, la del esposo e hijos, y si no hay hijos ni esposo, la del padre o del hermano, y cuando éstos faltaren, la de la entidad abstracta del género masculino.” (2012: 21).

L'istruzione femminile non è, in questa prospettiva, una concessione né un privilegio, ma un diritto fondamentale e una condizione imprescindibile per il progresso della società. Educare la donna come individuo autonomo significa infatti superare la sua riduzione a “mezzo” — madre, moglie o figlia — e riconoscerla

come soggetto pienamente inserito nella sfera civile e culturale (Pardo Bazán, 2012).

Tale posizione emerge con particolare forza nelle parole che l'autrice riprende da un discorso del drammaturgo francese Ernest Legouvé, con cui rivendica l'identità della donna come soggetto autonomo e razionale:

“¿No existe la mujer para sí misma? ¿No es hija de Dios sino cuando es compañera del hombre? ¿No tiene un alma aparte de la nuestra, inmortal como la nuestra, que como la nuestra toca a lo infinito por la perfectibilidad? ¿No le pertenece la responsabilidad de sus faltas y el mérito de sus virtudes? Por cima de esos títulos de esposa y madre, títulos transitorios, accidentales, que rompe la muerte, que interrumpe la ausencia, que unas llevan y otras no, tiene la mujer un título inalienable y eterno que domina y precede a todo, y es el de criatura humana: y, como tal, posee el derecho al pleno desarrollo de su entendimiento y de su corazón.” (Pardo Bazán, 2012: 53-54).

In questa prospettiva, l'istruzione femminile non è una concessione né un privilegio, ma un diritto fondamentale e una condizione imprescindibile per il progresso della società.

È proprio all'interno di questa tensione tra aspirazione e interdizione che si colloca l'emergere di figure femminili che tentano di negoziare uno spazio di autonomia. Come sottolinea Gómez-Ferrer (2011), le donne istruite e ambiziose di una propria indipendenza economica finivano spesso per essere percepite come “fuori classe” ma nel senso di estranee all'ordine sociale dominante, proprio perché mettevano in discussione i modelli tradizionali di femminilità.

Tra queste figure spicca Carmen de Burgos, il cui percorso risulta emblematico delle contraddizioni del periodo. Influenzata dal pensiero dell'Institución Libre de Enseñanza, Burgos si distinse fin dall'inizio per il suo impegno a favore dell'educazione femminile e per una produzione letteraria e giornalistica estremamente ampia. La sua scrittura si configura come uno spazio di intervento politico e sociale: dalla denuncia delle condizioni lavorative delle donne alle riflessioni su temi come il divorzio, la pena di morte e il suffragio femminile. Tuttavia, la necessità di rendere attendibili tali posizioni in un contesto ostile la portò spesso ad adottare strategie discorsive attenuate, “avvolgendo” le istanze femministe in forme più accessibili e meno conflittuali (Gómez-Ferrer, 2011: 49).

In questo senso, la sua figura testimonia come l'accesso alla parola pubblica femminile non fosse mai pienamente libero, ma costantemente mediato da forme di adattamento alle norme dominanti.

A questo proposito, volendo rimanere nel panorama letterario spagnolo, esempio emblematico di quanto appena affermato è María de la O Lejárraga (1874-1974), uno dei nomi più importanti della letteratura firmata con uno pseudonimo, dunque una drammaturga messa in ombra per il fatto di essere donna, che morì in vita per aver firmato le sue opere con il nome del marito Gregorio Martínez Sierra. Si trattava di una grande scrittrice che aveva tutto per avere successo, tranne un vero nome proprio (Rosa, 2012). L'autrice spagnola portò il femminismo alla ribalta con *Carta a las mujeres de España* (1930), un trattato femminista firmato da un uomo, con cui riuscì a "risvegliare" molte donne spagnole, poiché nelle sue pagine lanciava un invito a vivere, a uscire dall'invisibilità di cui molte soffrivano in quell'epoca. Nonostante la separazione dal marito, poiché questi l'aveva lasciata per un'attrice, Lejárraga continuò a scrivere con il suo nome. Eppure, nel 1947 Gregorio morì, e la vita di María come autrice scomparve con lui.

Rosende et al. (2022) passano in rassegna la storia della scrittura femminile spagnola segnata, in un modo o nell'altro, dalla pseudonimia: Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea pubblicò *La gaviota* sotto il nome di Fernán Caballero (nota località spagnola); così come Carmen Martín Gaité, che, pur di nascondere a suo marito Rafael Sánchez Ferlosio la sua partecipazione al Premio Nadal, presentò la sua opera *Entre visillos*, in questo caso sotto lo pseudonimo femminile di Sofia Veloso, utilizzando il nome di sua nonna. Ancora, Carmela Gutiérrez de Gamba, professoressa e scrittrice spagnola, pubblicò vari romanzi rosa firmandosi Miguel Arazuri e André Ronsac.

Volendo citare altri esempi, risulta doveroso ricordare Caterina Albert, che svolse la propria carriera artistica in diverse discipline, ma si distinse in campo letterario firmando opere come *Solitud* (1904) con lo pseudonimo di Víctor Catalá; poi, Francisca Cristina Sáenz de Tejada y Ortí, scrittrice e poetessa spagnola che utilizzò lo pseudonimo di Gracián Quijano; come loro, Josefa Codina Umbert, una narratrice e poetessa catalana che utilizzava per le sue opere il nome di Tirso de Tebas. Inoltre, la poetessa e umanista Lucía Sánchez Saornil, che cofondò nel 1936 l'organizzazione Mujeres Libres, pubblicò diverse poesie con il nome di Luciano de San-Saor; infine, la poetessa e traduttrice Margarita Hickey firmava i suoi versi con lo pseudonimo di Francisco Lelio Barriga.

Tale era l'impatto suscitato dall'idea che una donna potesse trovarsi dietro la firma e la creazione di un'opera letteraria, che non si può ignorare il caso di numerose

giornaliste, dunque professioniste dell'informazione che, pur firmando spesso i propri articoli con il loro nome reale, non si sentivano tuttavia sufficientemente legittimate a utilizzare lo stesso nome per le opere letterarie, temendo le conseguenze e le reazioni che ciò avrebbe potuto generare sul piano sociale (Rosende et al., 2022). Tra di loro, risulta imprescindibile citare Josefa Pujol de Collado, María Luz Morales Godoy, e Concepción Arenal, che utilizzò il nome del marito, Fernando García Carrasco, per gli articoli pubblicati su *La Iberia*, e quello del figlio per altri testi. Una volta rimasta vedova, continuò a usare il nome del marito nelle sue pubblicazioni, ma quando gli editori scoprirono che dietro il nome di García Carrasco si nascondeva una donna, le dimezzarono lo stipendio.

Volendo concludere questo excursus con probabilmente il nome femminile più rinomato e apprezzato all'interno del mondo giornalistico ispanico, non può non venir citata Carmen de Burgos y Seguí (1867-1932), conosciuta comunemente come Colombine e considerata la prima giornalista professionista spagnola e paladina dei diritti delle donne, la quale, alla fine del XIX secolo, firmava i propri articoli con i nomi di Gabriel Luna o Perico el de los Palotes. La scelta dello pseudonimo per lei non era solo un espediente editoriale, ma era cosciente del fatto che l'avrebbe aiutata a segnare l'inizio di una vera e propria ridefinizione della sua identità pubblica. Come emerge dalla ricostruzione biografica proposta da Núñez (2005), la fase madrilenica della sua carriera, avviata nei primi anni del Novecento, coincide con l'adozione stabile dello pseudonimo e con l'ingresso nel panorama giornalistico e letterario nazionale, segnando l'inizio di una nuova stagione intellettuale. In questo contesto, la scrittura giornalistica, esercitata sotto il nome di *Colombine*, diventa il principale strumento attraverso cui Burgos conquista visibilità e autorevolezza, superando progressivamente i limiti imposti alla produzione femminile. In questa prospettiva, lo pseudonimo non rappresenta soltanto una strategia di protezione o di accesso, ma si configura come un vero e proprio dispositivo di legittimazione e di costruzione identitaria: attraverso Colombine, Carmen de Burgos non si limita a nascondersi, ma dà forma a una figura autoriale nuova, capace di negoziare la propria posizione all'interno di un campo ancora fortemente segnato da gerarchie di genere. La sua figura mostra dunque con particolare evidenza come, nel contesto spagnolo tra XIX e XX secolo, la pseudonimia possa trasformarsi da necessità imposta a strumento attivo di

intervento culturale e politico, anticipando dinamiche che diventeranno ancora più complesse nella contemporaneità.

Infatti, se, in questo quadro, lo pseudonimo femminile ha rappresentato una modalità di sopravvivenza simbolica, il panorama contemporaneo mostra configurazioni più complesse e talvolta paradossali, in cui la costruzione di un'identità femminile può trasformarsi da necessità di accesso a strategia di posizionamento nel mercato editoriale.

È in questa linea di continuità e di rottura che si colloca il caso di Carmen Mola, di cui si discuterà nel seguente capitolo, destinato a ridefinire in modo problematico le dinamiche tra firma, genere e legittimazione nella narrativa spagnola del XXI secolo.

2.4 Lo pseudonimo contemporaneo: tra protezione, privacy e scelta professionale

Volendo portare quanto affermato fin qui alle sue estreme conseguenze, ne risulta che il fenomeno degli pseudonimi letterari ha subito una trasformazione radicale nel corso dei secoli, evolvendosi da strumento di sopravvivenza e libertà per le autrici del XIX secolo a sofisticata strategia di marketing e gioco identitario nell'era contemporanea.

Il caso di Carmen Mola — l'identità collettiva di tre sceneggiatori spagnoli rivelata durante il Premio Planeta 2021 — rappresenta l'apice di questa evoluzione, sollevando interrogativi critici sul rapporto tra genere, successo commerciale e ricezione del pubblico.

Dall'analisi delle fonti emerge che, mentre storicamente le donne adottavano nomi maschili per aggirare la censura e i pregiudizi di una società patriarcale, oggi si assiste a una tendenza inversa dove autori maschili scelgono nomi femminili per posizionarsi in un mercato editoriale in cui, statisticamente, le scrittrici registrano volumi di vendita superiori.

Perché, in definitiva, oggi un autore sceglie di rinunciare al proprio nome?

Tizón (2020) distingue in particolare tre diverse macro-motivazioni: da un lato, l'adozione di uno pseudonimo aiuta a conseguire una maggiore libertà espressiva, permettendo di gestire generi diversi senza generare dissonanze cognitive nel

lettore. L'esempio di Antonio Vera Ramírez è magistrale, dimostrazione di una segmentazione più che accurata della sua produzione: tra gli altri nomi, firmava come Lou Carrigan i suoi romanzi western e come Angelo Antonioni quelli rosa.

La seconda motivazione ha a che vedere con un'idea di sicurezza e di incolumità professionale: lo pseudonimo protegge la reputazione e il lavoro extra-letterario da possibili scandali legati a temi trattati nelle opere.

Infine, lo pseudonimo è sempre stato utilizzato come strategia per un migliore adattamento al mercato: risponde alle aspettative fonetiche e culturali del pubblico (es. il nome americano per il genere western), garantendo una percezione di "autenticità" e qualità commerciale.

Insomma, lo pseudonimo non è un atto di codardia, ma un sofisticato strumento strategico di libertà, che consente all'autore di eclissarsi affinché l'opera possa risuonare con la massima potenza, proteggendo al contempo l'essere umano che ne regge la penna. Paradossalmente, indossare una maschera è spesso la condizione necessaria per poter scrivere la più nuda delle verità.

Nell'era contemporanea, le ragioni del nascondersi sono virate verso la protezione della sfera privata contro la sovraesposizione mediatica. Il caso di Greta Alonso, autrice de *El cielo de tus días*, è paradigmatico della tensione tra l'opera e l'artista. In un'intervista, l'autrice affermava con fermezza: "Il mio nome non è Greta Alonso. Il mio pseudonimo è uno scudo, una corazza, un rifugio. Perché sono codarda. [...] L'autore beve dal suo mondo particolare, e io ho bisogno del mio mondo. E lo voglio intatto, senza perturbazioni"¹⁵.

Nel suo discorso, Alonso solleva interrogativi filosofici profondi per ogni studente di letteratura: l'opera è forse meno opera se privata del volto del suo artista? La sua posizione è una rivendicazione del "diritto alla debolezza" in un mondo che impone l'onnipresenza social (Tizón, 2020).

In tutto questo, come già sostenuto precedentemente, esiste inoltre una dimensione di rischio professionale: Alonso, che lavora nel campo dell'ingegneria per un ente con un rigido codice di condotta, ha dovuto scindersi in due persone per poter pubblicare un romanzo dal finale "politicamente scorretto": lo pseudonimo nel suo caso è diventato l'unico modo per non dover scegliere tra la verità del proprio racconto e la sicurezza del proprio impiego quotidiano. L'emozione dell'arte, in

¹⁵ Traduzione mia.

questo senso, deve bastare a sé stessa, libera dai vizi o dalle virtù di chi l'ha generata.

Tuttavia, risulterebbe escludente, e dunque parecchio approssimativo, ridurre l'uso di uno pseudonimo a una mera misura cautelare di privacy senza prendere in considerazione i recenti monitoraggi del mercato (dati GfK¹⁶ 2021) che rivelano una realtà interessante nel settore editoriale: a oggi, infatti, risulta che le donne vendano significativamente di più degli uomini.

Come evidenziato da Hidalgo Rosende et al. (2022), nel 2021, le autrici hanno venduto circa 1,1 milioni di copie contro le 770.000 degli uomini (in Spagna). Sei dei sette libri più venduti sono scritti da donne. Eppure, nonostante le vendite superiori, il pubblico tende a ricordare più facilmente i nomi degli autori maschili (42,7% contro il 17,7% per le autrici). In generale, però, il 73,2% degli intervistati ritiene che scrivere sotto pseudonimo garantisca all'autore una maggiore libertà espressiva.

In ogni caso, esiste ancora il pregiudizio secondo cui certi generi, come il thriller o il noir, siano prevalentemente maschili (82,9% dei consensi), il che spiega perché il successo di Carmen Mola in questo campo sia stato percepito come un'anomalia "femminile".

L'analisi dei dati evidenzia che lo pseudonimo non è più soltanto uno scudo contro la discriminazione, ma è diventato un'arma a doppio taglio nel mercato globale: se da un lato offre "libertà" e "mistero", dall'altro può essere percepito come un'appropriazione indebita di identità per fini commerciali, come dimostrato dal dibattito su Carmen Mola.

A ciò si aggiunga un'altra questione altrettanto rilevante: se, infatti, la tradizione ha consolidato l'immagine della scrittrice costretta a celarsi dietro un nome maschile per ottenere legittimità e visibilità, dinamica che ha strutturato per secoli l'ingresso delle donne nel canone, meno evidente, ma non meno significativa, è l'esistenza di un movimento inverso. Accanto a una storia ben documentata di pseudonimia femminile in chiave difensiva, si sviluppa infatti, già in epoca moderna, e con

¹⁶ I dati GfK sono informazioni dettagliate sulle vendite al consumatore finale (sell-out) e sulle abitudini di consumo, raccolte da GfK (ora parte di NIQ), principale istituto di ricerca tedesco. Monitorano tecnologia, beni durevoli, entertainment e ottica, fornendo insight cruciali su trend di mercato, performance dei competitor e strategie di prezzo.

maggior evidenza nella contemporaneità, una pratica speculare in cui sono autori uomini ad adottare identità nominali femminili.

Questo fenomeno, lungi dall'essere una semplice curiosità marginale, mette in discussione in modo ancora più radicale il rapporto tra nome, genere e autorità letteraria: se nel passato questo travestimento nominale rispondeva a una necessità imposta da un sistema di esclusione, nel presente esso può trasformarsi in una scelta consapevole, talvolta orientata a intercettare specifiche aspettative del pubblico o a sfruttare dinamiche di riconoscimento legate al genere.

È proprio all'interno di questo discorso che si inserisce il fenomeno della pseudonimia "al contrario", che si cercherà di analizzare a continuazione. Sviscerarne le implicazioni significa non solo completare il quadro storico delineato finora, ma anche preparare il terreno per una riflessione più ampia sul caso di Carmen Mola, in cui l'adozione di un'identità femminile da parte di autori maschili non rappresenta soltanto una strategia editoriale, ma diventa un vero e proprio dispositivo critico capace di interrogare, e talvolta destabilizzare, le categorie stesse di autenticità, genere e legittimazione nel panorama letterario contemporaneo.

2.5 Il rovesciamento del paradigma: lo pseudonimo femminile

Se, come si è visto nei paragrafi precedenti, la pseudonimia femminile nasce storicamente come risposta a un sistema di esclusione — configurandosi come strategia di accesso, protezione e legittimazione — il panorama contemporaneo mostra una torsione significativa di tale dinamica. Accanto alla lunga tradizione di donne che hanno adottato nomi maschili per poter essere lette e riconosciute, emerge infatti un fenomeno speculare: quello di autori uomini che scelgono di firmare le proprie opere con identità femminili.

Questo rovesciamento non implica una semplice inversione simmetrica, ma introduce una serie di implicazioni teoriche e critiche che complicano ulteriormente il rapporto tra nome, genere e autorità letteraria. Dunque, se in passato il travestimento nominale rispondeva a una necessità imposta da un sistema patriarcale che escludeva le donne dal campo letterario, nel presente esso si configura sempre più come una scelta strategica, spesso orientata da logiche di mercato e da dinamiche di ricezione del pubblico.

In questo senso, l'adozione di uno pseudonimo femminile da parte di autori maschili può essere letta come una forma di *performatività identitaria* che si iscrive pienamente nelle dinamiche già descritte da Judith Butler. Il genere, lungi dall'essere un dato naturale, si rivela ancora una volta come un effetto prodotto da pratiche discorsive e rappresentazioni sociali: assumere una firma femminile significa attivare un insieme di aspettative, codici interpretativi e modalità di lettura che influenzano in maniera decisiva la ricezione dell'opera (Butler, 2013).

Non si tratta, dunque, soltanto di una questione nominale, ma di un vero e proprio dispositivo di posizionamento all'interno del campo letterario. In alcuni casi, la scelta di un nome femminile risponde all'esigenza di rendere più credibile una determinata voce narrativa o di inserirsi con maggiore efficacia in specifici generi percepiti come "femminili"; in altri, essa si lega a strategie editoriali più ampie, che sfruttano dati di mercato e abitudini di consumo consolidate.

Tuttavia, tale pratica solleva anche interrogativi di natura etica e politica; se, da un lato, essa conferma la natura costruita e performativa dell'identità autoriale, dall'altro rischia di riprodurre, seppur in forme nuove, le stesse dinamiche di esclusione che avevano originariamente reso necessaria la pseudonimia per le donne. Il fatto che un'identità femminile possa essere assunta, utilizzata e, all'occorrenza, abbandonata da autori maschili, pone infatti il problema di una possibile appropriazione simbolica, soprattutto in un contesto in cui le disuguaglianze di genere nel campo culturale non sono state del tutto superate.

In questa prospettiva, lo pseudonimo femminile contemporaneo si configura come uno spazio di tensione tra libertà e strategia, tra gioco identitario e costruzione di credibilità, tra emancipazione e possibile strumentalizzazione. Analizzarlo significa, pertanto, interrogare non solo le trasformazioni del mercato editoriale, ma anche le modalità attraverso cui il genere continua a operare come categoria decisiva nella definizione del valore e della legittimità letteraria.

È proprio in questo quadro teorico che si inserisce il caso di Carmen Mola, destinato a occupare una posizione centrale nella riflessione contemporanea sulla pseudonimia. La rivelazione, nel 2021, dell'identità collettiva maschile dietro una delle voci più affermate del noir spagnolo non rappresenta soltanto un episodio mediatico, ma un vero e proprio punto di rottura, capace di rendere visibili, e al tempo stesso problematizzare, le dinamiche fin qui analizzate.

Prima di volgere le giuste attenzioni a questo caso emblematico, è necessario cercare di citare, così come si è fatto per le colleghe donne, i numerosi uomini che nella storia hanno firmato le proprie opere con pseudonimi femminili. Rosende et al. (2022) cercano di stilare le motivazioni principali: alcuni scelsero una firma femminile per seguire il consiglio degli editori; altri perché sentivano di avere maggiore libertà nella scrittura, o ancora perché desideravano pubblicare romanzi di genere romantico ed erotico. Infine, alcuni autori utilizzavano pseudonimi per sfuggire alle persecuzioni religiose, per motivi politici, o per scrivere testi che in un modo o nell'altro avrebbero superato le norme accettate dalla società. Tra loro, si vogliono ricordare Ian Blair, che si firmò Emma Blair per la sua serie di romanzi rosa, sotto suggerimento di alcuni editori secondo cui, se avesse utilizzato un nome femminile, avrebbe venduto di più. Caso simile è quello dello spagnolo Armando Segundo Fernández, alias Virgilia Lang, o ancora dell'ex militare algerino Mohammed Moulessehoul, alias Yasmina Khadra. Nel suo caso, utilizzò i due cognomi della moglie per aggirare la censura dell'esercito e proteggere la propria vita, poiché le autorità militari consideravano gli scrittori una minaccia.

Meritevole di particolare menzione è il caso dello scrittore Sergi Puertas, rivelato in un'intervista pubblicata su *El Confidencial*. Puertas racconta, infatti, di aver deciso, dopo anni di rifiuti editoriali, di inviare un proprio manoscritto sotto falsa identità, presentandosi come una giovane autrice: un pomeriggio, trovò su Internet una foto di una ragazza di venticinque anni, che battezzò Lydia, a cui creò un account Facebook e un indirizzo e-mail; una scelta che gli avrebbe garantito risposte immediate e un'accoglienza decisamente più favorevole da parte delle case editrici (Soto Ivars, 2021).

In un recente articolo apparso su *El Mundo*, Daniel Arjona (2025) evidenzia, infatti, come l'industria editoriale contemporanea mostri una marcata preferenza per le autrici, soprattutto in determinati segmenti di mercato, contribuendo così a ridefinire le strategie di posizionamento degli scrittori.

Alla luce di quanto emerso, appare evidente come la pseudonimia non sia mai stata, e non possa ora di certo essere interpretata secondo una logica univoca o lineare. Come si è ribadito più volte nelle pagine precedenti, se per lungo tempo essa ha rappresentato per le donne uno strumento necessario di accesso al campo letterario, nel panorama attuale essa assume configurazioni profondamente diverse, talvolta perfino rovesciate. Marquina (2021), infatti, evidenzia l'esistenza di una tradizione

meno visibile ma altrettanto significativa di autori uomini che hanno sfruttato i vantaggi di una firma femminile per venire pubblicati, soprattutto per adeguarsi a determinati generi percepiti come “naturalmente” associati alla “scrittura da donne”, come la narrativa romantica o erotica. Tali dinamiche, lungi dall’essere sovrapponibili a quelle che hanno storicamente spinto le donne a celarsi dietro nomi maschili, evidenziano tuttavia un elemento di continuità fondamentale: il nome d’autore continua a funzionare come un dispositivo strategico, capace di orientare la ricezione, condizionare la legittimazione e mediare il rapporto tra testo e pubblico.

Per concludere, la storia della pseudonimia nella letteratura spagnola mostra come la firma sia sempre stata un terreno di negoziazione tra visibilità ed esclusione, così come tra identità e legittimazione. Se in passato la dissimulazione del nome rispondeva a un deficit di riconoscimento, nel panorama contemporaneo essa può trasformarsi in una risorsa strategica capace di orientare la ricezione e il capitale simbolico dell’opera. In questo senso, il fenomeno contemporaneo della pseudonimia non segna tanto una rottura con il passato, quanto piuttosto una sua rielaborazione in chiave nuova, in cui le logiche di genere si intrecciano sempre più strettamente con quelle del mercato. È proprio in questa inversione di prospettiva che il caso di Carmen Mola, in cui il rovesciamento del punto di vista — tre autori uomini nascosti dietro un’identità femminile — assume valore paradigmatico, configurandosi come laboratorio privilegiato per interrogare le nuove forme dell’autorialità nella narrativa spagnola del XXI secolo, aprendo interrogativi cruciali sul rapporto tra identità, autenticità e costruzione autoriale nella letteratura contemporanea, come vorrà dimostrarsi a continuazione.

CAPITOLO III

3. Il caso Carmen Mola: costruzione e decostruzione di un'identità autoriale

3.1 Nascita del progetto editoriale

Nel panorama editoriale spagnolo contemporaneo, pochi episodi hanno suscitato un dibattito tanto intenso quanto la rivelazione dell'identità celata dietro lo pseudonimo di Carmen Mola. Presentata per anni come autrice riservata e schiva, insegnante madrilenia e voce femminile emergente nel *crime* spagnolo, Mola si è imposta nel mercato attraverso una strategia di costruzione identitaria che intrecciava biografia, genere e posizionamento editoriale.

In particolare, il 15 ottobre 2021, durante la cerimonia di premiazione del Premio Planeta per il romanzo *La Bestia*, è stato rivelato che dietro il nome di Carmen Mola non si nascondeva una professoressa universitaria con figli (come recitava la biografia ufficiale), bensì tre uomini: Jorge Díaz, autore di *Hospital Central*, Agustín Martínez, creatore di serie come *La Caza*, e Antonio Mercero, sceneggiatore di *Felices 140*.

In altre parole, la proclamazione del Premio Planeta cinque anni fa e la successiva rivelazione che dietro l'autrice del romanzo vincitore si celavano tre sceneggiatori, hanno trasformato quello che appariva un semplice successo commerciale in un caso emblematico di riflessione sull'autorialità contemporanea (Pérez Vega, 2025). Al di là della dimensione mediatica, il caso Carmen Mola consente di osservare in modo privilegiato i meccanismi attraverso cui l'identità autoriale viene costruita, legittimata e messa in scena nel campo letterario spagnolo del XXI secolo.

La pseudonimia, in questo contesto, non si configura come strumento di accesso a uno spazio negato, come si è visto nei capitoli precedenti, ma come dispositivo strategico capace di orientare la ricezione, influenzare la percezione critica e accumulare capitale simbolico¹⁷.

¹⁷ Concetto sociologico sviluppato da Pierre Bourdieu che indica il prestigio, l'onore, la reputazione o il riconoscimento posseduto da un individuo. Non si tratta di risorse economiche dirette, ma di una "consacrazione" che trasforma le altre forme di capitale (culturale, sociale, economico) in autorità riconosciuta e legittima.

Analizzare tale fenomeno significa, dunque, interrogare le tensioni tra autenticità e performance, tra genere e mercato, tra firma e autorità culturale, mettendo alla prova le categorie teoriche precedentemente delineate alla luce di un caso che ne rende particolarmente visibili le implicazioni.

Nel mercato editoriale odierno, caratterizzato da una sovrabbondanza di offerta e dal culto dell'immagine, Carmen Mola non emerge come un semplice pseudonimo, ma come un'operazione di *brand architecture*¹⁸ deliberata. Infatti, nell'intervista rilasciata a *CE Noticias Financieras*, il trio non considera la propria produzione solo come un'opera letteraria, ma come una vera e propria "franchise" dotata di uno stile unico (Mola, 2022). Il caso rappresenta una sfida radicale al concetto romantico di "voce individuale", proponendo un modello di "autore-collettivo" che trascende la singolarità per farsi processo produttivo. Tanto che l'esempio di Mola è perfettamente rappresentativo di come un'identità costruita possa generare un valore di mercato superiore alla somma dei suoi componenti individuali.

In un'intervista organizzata dalla rivista letteraria *Número Cero*, riguardo la nascita del progetto, Agustín Martínez sostiene:

"Me hubiera encantado tener una anécdota para contar. Si hubiéramos sabido de esta repercusión probablemente lo hubiéramos pensado más, o le habríamos atribuido algún origen, pero simplemente surgió de un chiste rápido. Habíamos terminado nuestro primer libro, estábamos tomando una caña, decidimos usar un seudónimo con la idea de desaparecer de la autoría y alguien dijo Carmen, otro respondió 'mola', y terminó quedando Carmen Mola." (Candellero, 2022: 1).

La genesi del brand, definita dagli autori come una battuta nata davanti a una birra, nasconde in realtà una missione strategica profonda: rimettere l'opera davanti all'autore¹⁹.

La scelta di non lavorare minimamente su una biografia fittizia di "Carmen" — una vera e propria strategia di "non-biografia"²⁰ — ha permesso di creare ciò che possiamo definire un "vuoto fertile". Questo spazio di incertezza ha agito come

¹⁸ La "brand architecture" (architettura di marca) è il sistema strategico con cui un'azienda organizza, nomina e mette in relazione i propri marchi, prodotti o servizi all'interno del proprio portafoglio. Nel contesto del branding, l'uso di uno pseudonimo (o meglio, di un nome d'arte, o *nom de plume* nel contesto personale), serve a creare un'identità distinta che garantisca un'immagine specifica, spesso separata dalla casa madre o dall'identità originaria dell'individuo.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Si intende una sorta di strategia narrativa, o etichetta critica, adottata da diversi autori e critici letterari per definire testi che rifiutano la biografia tradizionale, cronologica e oggettiva, per diventare qualcos'altro. In questo caso, ci si riferisce a un'autobiografia mascherata.

catalizzatore di curiosità, trasformando l'anonimato in un asset di posizionamento che ha alimentato l'engagement del pubblico prima ancora della lettura.

Definire Carmen Mola come "rivoluzionaria", secondo Arjona (2022), non è un'iperbole: la firma collettiva dei tre drammaturghi iberici si è trasformata in un atto pionieristico in un mercato spagnolo e globale, dominato dall'individualismo. Si tratterebbe, infatti, di un marchio che non appartiene a nessuno dei singoli creatori, ma che esiste come entità autonoma, capace di parlare con una voce che il mercato percepisce come coerente, viscerale e unica.

Per i protagonisti di questa vicenda, l'adozione dello pseudonimo non è stata una manovra di protezione della privacy, bensì uno strumento di posizionamento sul mercato, volto a differenziare il prodotto dalla produzione pregressa dei singoli autori, dove il nome unico ha permesso di costruire una narrazione di brand solida e facilmente identificabile.

Come confessato da Díaz, Mercero e Martínez, la scelta di un nome femminile non è stata un calcolo di genere in senso stretto, ma una ricerca di "mistero" e "incertezza". Questo ha generato un'attrazione magnetica basata sul contrasto tra la presunta sensibilità dell'autrice e l'estrema violenza dei testi (il cosiddetto "noir viscerale").

Gli autori hanno sottolineato come tre nomi in copertina sarebbero stati "brutti e dissuasivi", poiché il lettore medio non è abituato alla narrativa "a sei mani" (Mola, 2022). La firma singola, al contrario, offre vantaggi competitivi innegabili, tra cui la facilità di memorizzazione e il riconoscimento visivo immediato su ogni punto di contatto (display in libreria e social media, tra gli altri), con l'opportunità di presentare il libro come un'opera di "autorità" coerente, sotto un'identità unica e inimitabile.

Secondo quanto riportato da Arjona (2022), per Jorge Díaz e Antonio Mercero, il processo creativo di Carmen Mola è paragonabile a quello di una sala di scrittura per serie televisive, dove la trama è considerata sovrana rispetto allo stile individuale degli autori. Il successo di questa scrittrice fittizia, quindi, risiederebbe nella trasposizione del modello della "sala sceneggiatori" (*writer's room*) televisiva nel campo letterario, secondo una metodologia che garantisce una coerenza qualitativa e un ritmo narrativo che trasformano ogni volume in un prodotto ad alto impatto commerciale. Il processo non è, dunque, frutto di ispirazione solitaria, ma di una pipeline industriale rigorosa che parte da una pianificazione strategica,

costituita da sessioni di confronti tra i drammaturghi atte a definire archi narrativi, personaggi e stile; a questa fase, segue la cosiddetta *escaleta*, in occasione della quale avviene la creazione di una sinossi dettagliata capitolo per capitolo; infine, il processo creativo può dirsi terminato grazie a una produzione incrociata, periodo in cui ognuno scrive un terzo dell'opera per poi essere rivista pagina per pagina dai tre autori, che riscrivono e omogeneizzano il testo fino a renderlo "stile Mola" (Candellero, 2022).

In tutto questo, il "miracolo" strategico, per il collettivo, è la *neutralizzazione*, o *disattivazione*, del popolare ego dell'artista: per far funzionare un "marchio" collettivo, l'umiltà professionale è, infatti, un prerequisito essenziale. Come dichiarato da Jorge Díaz, il processo di identificazione è tale che, alla fine, gli autori stessi dimenticano la paternità delle singole idee: questa fusione psicologica è il segreto della stabilità del brand (Arjona, 2022). Al tempo stesso, ai tre veniva concessa la possibilità di far evolvere la firma collettiva indipendentemente dai loro singoli percorsi individuali.

Il Premio Planeta 2021 ha rappresentato infatti il punto di fagocitazione definitiva del marchio Carmen Mola: il successo commerciale di un milione di euro ha imposto la fine dell'anonimato, portando alla luce la dicotomia tra realtà e percezione. In questo contesto, la visibilità di Díaz, Mercero e Martínez ha generato un cortocircuito reputazionale, dove il passaggio da autrice misteriosa a team di sceneggiatori uomini è stato percepito da alcuni settori — in particolare da certe frange del femminismo — come un opportunismo di marketing, di cui si discuterà a continuazione.

La reazione del mercato, d'altra parte, è stata polarizzata: mentre alcune librerie spagnole hanno rimosso simbolicamente i volumi dai propri espositori, le vendite sono esplose. Dal canto loro, gli autori hanno gestito la crisi difendendo la legittimità dello pseudonimo come "processo creativo" e non come inganno, sottolineando che Carmen Mola è sempre stata un'"entità" e mai una persona fisica e, fortunatamente per loro, la controversia, paradossalmente, ha agito come moltiplicatore di visibilità.

Per l'appunto, nonostante la rivelazione, Candellero (2022) spiega come il valore del brand sia rimasto intatto poiché il lettore ha riconosciuto in Carmen Mola una "voce unica con diverse anime", con la conseguente sopravvivenza della firma autoriale ai suoi creatori: con oltre tre milioni di copie vendute, è evidente che il

successo non è legato solo allo pseudonimo, ma alla qualità del “processo Carmen Mola” che ha fatto sì che l’enigma biografico venisse percepito come una garanzia di intrattenimento di alto livello.

Il caso Carmen Mola dimostra, infine, che, nella narrativa commerciale contemporanea, la metodologia collaborativa è un modello vincente per scalare il successo. D'altronde, come ricorda Martínez: “Nos hemos dado el gustazo de escribir solos y a todo el mundo le parece normal, pero para nosotros es rarísimo que una persona se siente sola a escribir.” (Pérez Vega, 2025).

In ultima analisi, il successo di Mola risiede nella capacità di scrivere per il pubblico del XXI secolo, per determinati lettori che, abituati alla velocità dei media visuali, non cercano più un autore, bensì un’esperienza narrativa totale e imprevedibile.

3.2 Il paratesto: biografia costruita, interviste, marketing

Cosa s’intende per “identità autoriale”? Non si tratta di un dato originario e trasparente, bensì del risultato di una costruzione mediata da dispositivi paratestuali. Nel dettaglio, il caso preso in esame rappresenta una delle manifestazioni più radicali e consapevoli di questa dinamica nel panorama editoriale contemporaneo.

Lungi dal limitarsi alla scelta di uno pseudonimo, apparentemente casuale, i tre autori hanno costruito un vero e proprio progetto autoriale fondato sulla produzione e gestione strategica del paratesto, dando vita a un’identità fittizia dotata di coerenza biografica, voce pubblica e riconoscibilità mediatica.

In questa prospettiva, la figura di Carmen Mola non può essere intesa come un semplice nome d’autore, ma come un dispositivo complesso che opera simultaneamente su più livelli della soglia genettiana: dal paratesto — copertine, quarte, note editoriali — fino all’epitesto pubblico, costituito da interviste, apparizioni mediatiche e dichiarazioni indirette (Genette, 1989). È proprio attraverso questi elementi che si è costruita l’immagine di una presunta autrice madrilenas, riservata e restia all’esposizione pubblica, contribuendo a orientare in modo decisivo l’orizzonte di attesa dei lettori.

Il paratesto, in questo caso, non si limita a introdurre l’opera, ma ne diventa parte integrante, trasformandosi in uno spazio di negoziazione identitaria in cui si definiscono non solo le modalità di accesso al testo, ma anche le coordinate di

genere, autenticità e autorità che ne regolano la ricezione. In altri termini, la biografia costruita, le interviste filtrate e le strategie di marketing editoriale non costituiscono dunque elementi accessori, bensì componenti essenziali di un progetto che ha reso possibile il mantenimento dell'anonimato fino alla rivelazione avvenuta in occasione del Premio Planeta 2021 (Mostaccio, 2023).

In tal senso, il caso Carmen Mola consente di osservare in modo esemplare come la pseudonimia, oltre a essere una complessa maschera nominale, si configura come un intervento sistematico sul paratesto, capace di costruire un'identità autoriale credibile e funzionale alle logiche del mercato editoriale.

Prima dell'esposizione pubblica dovuta alla vincita del rinomato premio, infatti, l'epitesto contribuiva a delineare il profilo di una scrittrice della capitale spagnola, docente universitaria, madre di tre figli e caratterizzata da una marcata riservatezza, che giustificava la scelta dello pseudonimo come forma di tutela della propria vita privata. Questa costruzione non si limitava a una generica strategia di anonimato, ma configurava un vero e proprio racconto biografico coerente, reiterato attraverso interviste mediate, materiali editoriali e dichiarazioni indirette. In sintesi, l'assenza fisica dell'autrice, intesa come voluta sottrazione alla scena pubblica, non rappresentava una lacuna, bensì un elemento attivo della strategia paratestuale: l'invisibilità diventava essa stessa un segno, contribuendo a rafforzare l'aura di autenticità e mistero che circondava la figura di Mola. Del resto, come riconosce Díaz in un'intervista:

“Tanto así que, en las entrevistas de promoción, a raíz de la concesión del premio Planeta, nos han preguntado bastante más por la identidad, por el seudónimo de Carmen Mola y por el proyecto de autoría colectiva, que es otro asunto muy pionero en España, que por el libro en sí.” (Arjona, 2022: 1).

Come emerge da diverse ricostruzioni, il dispositivo paratestuale si spingeva fino alla produzione di immagini e contenuti mediatici che simulavano la presenza della scrittrice, come fotografie di una donna ritratta di spalle o interviste attribuite a una voce femminile mai direttamente verificabile: spesso le risposte erano fornite per iscritto, mediate dall'editore o filtrate attraverso canali che impedivano qualsiasi verifica diretta dell'identità dell'autrice. In questo modo, l'epitesto non solo accompagnava l'opera, ma ne orientava profondamente la ricezione, iscrividola all'interno di un immaginario preciso: quello di una donna che, pur inserita nella

quotidianità domestica e professionale, produceva una narrativa noir estremamente violenta, generando così un effetto di contrasto capace di amplificare l'interesse del pubblico.

In virtù di tali affermazioni, è importante giungere alla conclusione che l'invisibilità pubblica, lungi dall'essere una mera scelta di riservatezza, sia diventata in questo caso una strategia deliberata di costruzione autoriale. Come nel caso di Elena Ferrante, che ha segnato un prima e un dopo nell'industria editoriale internazionale, e infatti spesso evocata come termine di paragone²¹, l'assenza dell'autore diventa paradossalmente un dispositivo di presenza simbolica, in cui il silenzio, la distanza e la sottrazione contribuiscono a definire una precisa postura autoriale (Verde, 2021).

Tuttavia, in questo contesto, tale logica assume una valenza ulteriore: non si tratta soltanto di proteggere un'identità reale, ma di sostituirla integralmente con una costruzione fittizia, mantenuta in vita fino al momento della sua spettacolare rivelazione al Premio Planeta.

In questa prospettiva, la biografia costruita e l'invisibilità pubblica si rivelano componenti centrali di un progetto paratestuale complesso, in cui l'autore non scompare, ma viene reinventato come figura narrativa, dimostrando come, nel sistema editoriale contemporaneo, l'identità autoriale possa essere non solo nascosta, ma interamente prodotta.

D'altra parte, la rivelazione dell'identità reale dei tre sceneggiatori ha retroattivamente trasformato le interviste di cui si parlava prima in documenti particolarmente significativi: da semplici strumenti promozionali, esse diventano tracce di una performance autoriale, in cui la funzione-autore, per riprendere Foucault, si manifesta come effetto di discorso piuttosto che come espressione di un'identità originaria.

Ad avallare questa tesi è l'analisi realizzata da VerificaRTVE²² dell'impatto che il termine "Carmen Mola" ha avuto su Twitter nelle quarantott'ore successive alla

²¹ Prima della rivelazione, Carmen Mola era comunemente conosciuta come "la Elena Ferrante spagnola", avendo quest'ultima pubblicato romanzi di successo in Italia, tradotti poi nella maggior parte delle lingue del mondo. Eppure, la sua identità a oggi rimane ancora un grande mistero.

²² Membro dell'Eurovision News Spotlight (l'alleanza europea dei media pubblici dedicata alla lotta contro la disinformazione), VerificaRTVE è l'unità di verifica di RTVE dedicata al monitoraggio e all'analisi delle notizie e i messaggi che circolano su Internet, così come sui social media, con l'obiettivo di distinguere tra informazioni vere e fake news.

notizia del verdetto della giuria: 9.972 tweet, 44.927 retweet e 249.020 like (Verde, 2021).

In questa prospettiva, le interviste di Carmen Mola non possono essere lette come accesso privilegiato all'intenzionalità dell'autore, ma come parte integrante di una messa in scena paratestuale, in cui la voce autoriale è costruita, distribuita e controllata. Esse dimostrano come, nel contesto editoriale contemporaneo, l'autore non solo possa nascondersi dietro uno pseudonimo, ma possa anche "parlare" attraverso di esso, producendo un discorso coerente e credibile senza mai esporsi direttamente.

Al termine di questa analisi si può dunque affermare che se l'identità di Carmen Mola è il frutto di una costruzione paratestuale complessa, risulta imprescindibile interrogarsi sugli effetti concreti di tale dispositivo nel momento in cui entra in relazione con il pubblico e con il sistema mediatico. Ricordando ancora una volta Genette (1989), è importante capire come il paratesto non si limiti a presentare un'opera, in quanto ne orienta attivamente la ricezione, configurandosi come uno spazio di transizione in cui il significato viene costantemente concordato.

Nel caso esaminato fin qui, questa negoziazione assume una rilevanza particolare, nel momento in cui l'identità autoriale costruita ha inciso in modo decisivo sulle modalità di lettura e di interpretazione delle opere, contribuendo a definire aspettative, categorie critiche e dinamiche di legittimazione. Tuttavia, è proprio nel passaggio tra costruzione e successiva esposizione che il caso Carmen Mola si trasforma da semplice strategia autoriale a fenomeno culturale di ampia portata, in un contesto in cui la scoperta ha generato un acceso dibattito critico e mediatico.

Alla luce di quanto affermato fin qui, si ritiene giusto analizzare congiuntamente la ricezione precedente e le reazioni successive alla rivelazione per cogliere la piena portata di questo caso, non soltanto come costruzione autoriale, ma come dispositivo capace di mettere in tensione categorie fondamentali quali autenticità, genere e legittimazione nel panorama letterario di oggi.

3.3. Ricezione, rivelazione e dibattito: il caso Carmen Mola nello spazio mediatico

L'analisi del paratesto che ha reso possibile l'esistenza di Carmen Mola non può considerarsi completa senza prendere in analisi la sua ricezione all'interno dello spazio mediatico e culturale.

In effetti, è proprio nel passaggio dalla costruzione alla sua rivelazione che emergono con maggiore evidenza le tensioni latenti tra identità, genere e legittimazione.

La scoperta che dietro il nome Carmen Mola si celassero tre autori, avvenuta pubblicamente, come già menzionato, non ha rappresentato soltanto un momento di disvelamento, ma ha innescato un ampio dibattito critico e mediatico, trasformando retroattivamente la ricezione delle loro opere e mettendo in discussione le categorie attraverso cui erano state interpretate fino a quel momento.

Come afferma Blasco:

“La revelación provocó una no disimulada decepción de gran parte de las críticas de urgencia que surgieron tras la recepción del Premio Planeta, y no pocos reproches de los lectores (que se sintieron defraudados por entender que los autores se habían servido del juego literario del seudónimo para aprovechar una “moda” feminista).” (2022: 5).

In effetti, l'appropriazione di un nome femminile in un mercato dominato dalla sensibilità per la prospettiva di genere solleva questioni che la sociologia della letteratura non può ignorare. Mentre il femminismo vive una fase di necessaria rivendicazione, il caso Mola è stato denunciato da critiche come Sarai Aguilar Arriozola (2021), definendolo un “fraude con perspectiva de género”, ovvero un'operazione che capitalizza politicamente su uno spazio identitario altrui.

Il confronto con il passato rivela una frattura netta: se autrici come George Eliot, le sorelle Brontë o George Sand utilizzavano nomi maschili per ottenere il diritto di essere lette in un sistema che le escludeva a priori, il trio Díaz-Mercero-Martínez ha operato in un contesto radicalmente diverso. Secondo vari critici, in Spagna, dove oltre il 60% dei libri pubblicati è opera di uomini, non vi era alcuna necessità di “nascondersi” per accedere alla pubblicazione; l'utilizzo dello pseudonimo si è configurato, dunque, come una scelta di posizionamento commerciale, e non di sopravvivenza intellettuale. Le conseguenze e l'impatto etico sono stati tali che alcune librerie spagnole, sentendosi tradite dall'uso strumentale dell'identità

femminile, hanno rimosso i volumi dai propri scaffali dopo la rivelazione, nel momento in cui suddetta “frode” venne percepita come un tradimento sociale: l’uso di un’identità femminile per perpetuare lo stereotipo secondo cui una donna che scrive horror è un’eccezione commerciale appetibile (Malaver, 2022).

Davanti alle accuse, gli autori hanno opposto una difesa basata sulla natura industriale e collaborativa della loro opera, poiché, a loro avviso, mutuando il metodo della *writer’s room* televisiva, hanno cercato di scardinare la “sacralizzazione” dell’autore unico, proponendo l’idea di un “quarto autore” collettivo nato da un gioco post-lavorativo (“Writers behind Carmen Mola”, 2023). In particolare, il loro approccio è volto a sfidare l’individualismo autoriale attraverso la tecnica dell’eliminazione dell’ego, supportato dalla pretesa che la storia prevalga sul nome. Come affermato da Agustín Martínez:

“La paternità può anche essere multipla, il che non rende un romanzo peggiore o migliore. La letteratura era molto legata al mondo del singolo autore, perché si comincia ad avere la sensazione che ciò che è più importante è chi è l’autore rispetto al romanzo che sta creando. Volevamo abbattere quella sensazione. Ciò non significa che Carmen Mola non abbia una visione autoriale, perché ha una visione concreta, con temi ricorrenti, solo che invece di provenire da una sola persona, si arriva in tre per creare un quarto autore”²³.

Più nel dettaglio, il principale obiettivo dei tre scrittori era quello di trascendere l’ego individuale attraverso una creazione collettiva capace di dominare il mercato dei premi (in particolare, il Premio Planeta), sfidando l’ossessione romantica per la mente singola come unica fonte dell’opera, a favore di una visione pluralistica che si inserisce in una dinamica di certo non nuova: basti pensare ai poemi omerici, l’*Iliade* e l’*Odissea* (spesso interpretati da parte della critica come il risultato di una lunga stratificazione orale e collettiva), frutto della somma di generazioni di canti e trasformazioni.

In questa prospettiva, Carmen Mola non è soltanto uno pseudonimo, ma una vera e propria finzione autoriale: un personaggio costruito per abitare il mondo reale, in cui l’identità dell’autore diventa parte integrante della narrazione. Come sostiene Díaz: “Si Carmen Mola ha funcionado es porque las historias han gustado a los lectores. Desprenderse del ego es difícil, pero intentamos dejarlo fuera de la habitación. En el fondo, nosotros no importamos tanto.” (Pérez Vega, 2025: 1).

²³ Ibid.

Eppure, mentre il collettivo celebra la fine dell'individualismo, la critica femminista solleva obiezioni radicali sulla legittimità etica di questa “finzione” d'autore. I tre, dal canto loro, si definiscono decisamente femministi, e sostengono che le questioni di genere rappresentano un tema centrale e ricorrente della loro narrativa, anziché uno strumento volto ad attirare l'attenzione del pubblico. In altri termini, l'operazione Carmen Mola sarebbe nata come un mero “gioco” creativo privo di intenti di sfruttamento sistematico.

Tuttavia, questo “metodo collettivo” rimane indissolubilmente legato al raggiungimento di traguardi economici che solo una macchina produttiva così ben oliata poteva garantire (“Writers behind Carmen Mola”, 2023).

Secondo quanto riportato dal *Washington Post* e da *Le Figaro*, gli autori hanno giustificato questa costruzione come una “menzogna necessaria” per preservare la propria vita convenzionale, sebbene la critica punti il dito sulla costruzione a tavolino della professoressa Carmen, che nelle sue interviste fittizie dichiarava falsamente di usare uno pseudonimo per timore che “sua madre o le sue cognate” scoprissero che scriveva di “larve di vermi nei teschi umani” (Arriozola, 2021). Questo dettaglio è stato interpretato da vari recensori come un uso strumentale di stereotipi di genere per suscitare curiosità, dato che questa narrazione ha successivamente alimentato un interesse mediatico morboso, basato su alcune discrepanze fondamentali tra persona e autore/personaggio pubblico, di cui la prima ha sicuramente a che fare con il contrasto tra il “gore” e la quotidianità: l'uso di dettagli ripugnanti (come le sopracitate larve nel cranio), strategicamente opposto all'immagine della docente rassicurante, creava un brand basato sul paradosso. In secondo luogo, emerge la questione dell'uso strumentale della privacy. In questo caso, lo pseudonimo non proteggeva la libertà espressiva di un individuo vulnerabile; al contrario, serviva a occultare una macchina produttiva industriale. In tutto questo, la specificità del target familiare citata nelle interviste (l'allusione al timore del giudizio delle “cognate”) serviva a radicare il personaggio fittizio in una realtà sociale borghese e riconoscibile, rendendo l'inganno più verosimile.

In altre parole, questa architettura della menzogna ha preparato il terreno per una controversia etica che è andata ben oltre il dibattito letterario, sfociando nella politica della rappresentazione.

Questa tensione tra libertà creativa e responsabilità sociale non può che condurre alla riflessione finale sul rapporto tra valore letterario e logiche di mercato, in un

contesto in cui il Premio Planeta, con il suo milione di euro (una cifra paragonabile, e in alcuni anni persino superiore, al valore economico del Premio Nobel), è l’emblema di una realtà in cui “il mercato comanda sul pianeta” (Malaver, 2022). Infatti, l’opera diventa un prodotto ottimizzato per il successo globale e l’adattamento cinematografico: seguendo l’esempio di successi come *Il profumo* di Patrick Süskind o *Il nome della rosa* di Umberto Eco, *La Bestia* è analizzabile come un prodotto già pronto per la grande macchina di Hollywood, avendo sempre funzionato la letteratura come un prototipo per l’industria audiovisiva.

In generale, Luis Malaver (2022) osserva che l’omogeneità stilistica di Carmen Mola dimostra come una tecnica rigorosa possa sostituire l’ispirazione individuale. La qualità dell’opera (il suo essere “ben raccontata”) può prescindere dall’identità biologica dell’autore, puntando tutto sull’efficacia del congegno narrativo.

Per concludere, il caso Carmen Mola rivela che nel XXI secolo l’identità dell’autore non è più un dato biografico, ma un elemento costitutivo del prodotto editoriale, diventando, dunque, un esempio paradigmatico della fluidità dell’autorialità.

Se il sesso dell’autore continua a rappresentare un fattore decisivo nella ricezione dell’opera è perché il mercato ha imparato a trasformare anche la prospettiva femminile in un brand commerciale. Di conseguenza, sebbene il prodotto letterario possa essere valutato positivamente per la sua tenuta narrativa, l’ombra del “marketing di genere”, sollevata da Arriozola (2021), resta una macchia indelebile sulla trasparenza del rapporto autore-lettore. Il successo della “creazione collettiva”, infatti, non cancella il peso politico di un’identità rubata, nell’ambito in cui l’uso di identità fittizie legate a categorie socialmente marginalizzate o in lotta per la rappresentazione non è una scelta neutra, ma un atto politico che può essere percepito come un’appropriazione indebita dello spazio pubblico.

Al tempo stesso, la *writer’s room* applicata al romanzo di genere garantisce un prodotto impeccabile sotto il profilo del ritmo e della struttura; infatti, il successo commerciale di Mola dimostra che, per il grande pubblico, l’efficacia della storia può superare l’identità di chi la scrive, ma a costo di un rischio reputazionale che può portare al boicottaggio da parte delle istituzioni culturali (come le librerie spagnole).

In ultima analisi, il fenomeno Mola ci insegna che nell’era contemporanea il nome in copertina è un messaggio multiforme. Valutare l’opera richiede imparzialità, ma

ignorare il contesto della sua creazione significherebbe rinunciare a comprendere le dinamiche di potere che governano la cultura dei nostri tempi.

La portata del caso preso in esame non risiede, infatti, esclusivamente nello scandalo generato dalla rivelazione, ma anche nella peculiare struttura d'autore che ne costituisce il fondamento. In questo contesto, al di là della discussione sull'appropriazione simbolica e sulle logiche di marketing editoriale, risulta necessario interrogarsi sulla natura stessa dell'identità autoriale chiamata Carmen Mola.

Chi scrive, realmente, quando a firmare un testo non è un singolo individuo ma una soggettività collettiva? E in che modo questa pluralità incide sulla costruzione dell'opera?

Per rispondere a tali interrogativi occorre spostare lo sguardo dalla superficie mediatica al laboratorio creativo dei tre autori che si celano dietro lo pseudonimo, analizzando non soltanto le loro traiettorie individuali, ma soprattutto il processo di fusione attraverso cui Jorge Díaz, Agustín Martínez e Antonio Mercero hanno dato vita a una voce narrativa autonoma, distinta dalle singole individualità che l'hanno generata.

3.4 La scrittura collettiva come autorialità plurale: Díaz, Mercero e Martínez dietro Carmen Mola

La rivelazione dell'identità di Carmen Mola non ha prodotto soltanto una controversia mediatica legata alle questioni di genere, marketing editoriale o legittimità etica dello pseudonimo femminile, bensì una questione teorica spesso rimossa dal discorso letterario contemporaneo.

Cercando di rispondere alla domanda posta in precedenza, nel caso Mola la rottura dell'illusione autoriale non consiste semplicemente nello smascheramento di tre uomini dietro un nome di donna, ma nel collasso di un paradigma critico fondato sull'idea dell'autore come unità coerente, singolare e riconoscibile.

Dietro lo pseudonimo si celano infatti tre figure già ampiamente inserite nell'industria audiovisiva e narrativa spagnola, e tutti e tre vantano una lunga esperienza come sceneggiatori per serie televisive di grande successo, elemento tutt'altro che secondario per comprendere la specificità del progetto. La genesi di Carmen Mola appare, infatti, inseparabile da una logica di scrittura collaborativa

tipica dell'ambiente audiovisivo, in cui il testo non nasce dalla voce isolata di un singolo autore, bensì da una continua negoziazione tra sensibilità, competenze e immaginari differenti (Retamal, 2021).

Nello specifico, Jorge Díaz (1962) ha maturato una lunga esperienza come sceneggiatore televisivo, sviluppando una particolare attenzione al ritmo narrativo e alla costruzione della suspense, così come alla gestione della tensione drammatica. Agustín Martínez (1975), oltre al lavoro audiovisivo, si è affermato come autore di thriller caratterizzati da atmosfere oscure, paesaggi inquietanti e una forte densità psicologica, elementi che contribuiscono alla componente più cupa e perturbante dell'universo di Carmen Mola. Antonio Mercero (1969), infine, unisce alla sceneggiatura una solida esperienza narrativa e una marcata attenzione per l'architettura del racconto e la costruzione dei personaggi (Arjona, 2022).

Conseguentemente, la convergenza di queste tre sensibilità rende il caso analizzato un esempio paradigmatico di autorialità ibrida: non la somma meccanica di tre firme, ma la costruzione di una quarta entità, dotata di una propria coerenza stilistica e identitaria. In questo senso, Carmen Mola non è semplicemente uno pseudonimo condiviso, bensì una vera e propria performance autoriale collettiva.

Questo elemento permette di tornare alle riflessioni teoriche sviluppate nel primo capitolo: se, come sostenuto da Foucault (2001), l'autore non coincide con l'individuo empirico ma costituisce piuttosto una funzione discorsiva, il caso Carmen Mola radicalizza tale intuizione: la funzione-autore si emancipa quasi completamente dal referente biografico, trasformandosi in una costruzione performativa e relazionale.

In altre parole, l'autorialità cessa di essere un attributo individuale per assumere una natura processuale, distribuita e plurale, in cui la domanda che deve porsi il lettore non è più "Chi è l'autore?", ma piuttosto "Quale articolazione di forze produce questa voce?".

Per interpretare criticamente questa configurazione, risulta particolarmente utile il contributo di Jack Stillinger nel suo fondamentale saggio del 1991 intitolato *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius*, attraverso il quale l'autore statunitense mette radicalmente in discussione uno dei miti fondativi della modernità letteraria: quello del "genio solitario". Nel dettaglio, egli evidenzia una frattura profonda tra le "circostanze reali di produzione" e le "circostanze immaginarie" (Stillinger, 1991: 23) che la critica non ha solo dipinto, ma a cui si è

aggrappata disperatamente per sostenere le proprie impalcature interpretative alla base delle loro teorie editoriali.

Nelle sue riflessioni pioneristiche, Stillinger si chiede perché, davanti all'evidenza di una produzione condivisa, un lettore preferisca rifugiarsi nell'illusione dell'autore unico, e la risposta risiede in una complessa stratificazione di bisogni emotivi e intellettuali. Più specificamente, a livello puramente sentimentale, la lettura non si riduce a una mera decodifica, ma implica la ricerca di una presenza umana dietro il testo, di una voce capace di conferirgli coerenza e significato (Stillinger, 1991). Il recettore di un'opera, letteraria o artistica che sia, infatti, instaura un "legame silenzioso" (*silent bond*) con l'autore, immaginandosi di ricoprire il ruolo di unico confidente di una mente superiore. Questo contatto intimo con una "personalità" specifica è ciò che conferisce valore estetico e *calore* all'esperienza della lettura. Di conseguenza, accettare la pluralità significa, per molti, veder svanire questa connessione umana e trasformare il testo in un freddo prodotto d'ufficio.

La seconda ragione di scetticismo è legata alla gestione dell'ambiguità: quando un testo si fa oscuro, il lettore non cerca una spiegazione qualunque, ma esige la risposta autoritaria e definitiva che solo il "padre" del testo può fornire.

Secondo quanto sostenuto da Williams (2018), l'autore unico funge da "arbitro finale" del significato. Dunque, senza di lui, il testo diventa un campo aperto di interpretazioni potenzialmente infinite e prive di un centro di gravità, in un contesto in cui la sua biografia fornisce un ulteriore elemento di "comodità" (*convenience*): risulta, per l'appunto, estremamente più comodo spiegare un passaggio complesso attraverso un aneddoto biografico piuttosto che analizzare le complesse negoziazioni tra più collaboratori.

Infine, Stillinger muove una profonda critica anche nei confronti dei vari "insegnanti, studenti, critici, e vari lettori" (1991: 187) a cui conviene mantenere in vita il mito dell'autore come genio isolato per efficienza pedagogica e critica, dato che la biografia dello scrittore unico, secondo il critico, si configura come lo strumento più rapido per "risolvere" un testo in aula o in una recensione.

Insomma, pare che la scoperta della collaborazione possa mandare in frantumi il piacere estetico di ogni studente di teoria della letteratura, il quale dovrà impegnarsi per superare il mito di Stillinger, non per sminuire l'arte, ma piuttosto per dotarsi di elementi più affilati per capirla fino in fondo.

In primo luogo, comprendere che un testo è un prodotto collettivo permette di analizzarlo come un fenomeno culturale stratificato, liberandolo dall'isolamento del "monologo" autoriale. In seconda istanza, guardare oltre la "comodità" della biografia significa smettere di usare la vita dell'autore come una scorciatoia per evitare le ambiguità del testo, aprendo la strada ad analisi critiche più rigorose e meno dipendenti da "miti" personali. Infine, riconoscere l'apporto di editor, amici e revisori non toglie valore all'opera, ma restituisce una visione più onesta e storicamente accurata di come nasce la letteratura, permettendoci di apprezzare la reale dinamica del "genio" all'interno della società, invece che al di fuori di essa. Sotto il profilo teorico, il sistema Mola convalida le tesi sopra citate: è, infatti, interessante notare come il collettivo abbia sfruttato quella che Stillinger chiama "biographical convenience" attraverso la creazione della falsa identità di una professoressa quarantottenne, che ha fornito al mercato e alla critica quella "autorità biografica" necessaria a stabilizzare il brand prima del *reveal* finale.

Nato su un set televisivo, il trio ha deciso nel 2017 di applicare sistematicamente alla narrativa le logiche della produzione seriale: gli autori stessi definiscono il loro output come paragonabile alla produzione dei celebri "churros de San Ginés", una fabbricazione industriale caratterizzata da rapidità, efficienza e standard qualitativi costanti (Velasco Oliaga, 2023).

Le similitudini con la produzione seriale, infatti, sono molteplici: a partire dal sistema a tre teste, che annulla i "blocchi dello scrittore" attraverso una capacità di elaborazione ridondante, fino ad arrivare alla gestione simultanea di progetti individuali e collettivi senza colli di bottiglia produttivi. Il tutto alimentando costantemente due giganti editoriali (Alfaguara per il noir contemporaneo e Planeta per il thriller storico). Inoltre, secondo il trio, l'abitudine al lavoro di squadra trasforma la scrittura da atto meditativo a processo operativo, garantendo una resilienza che assicura una produzione costante e affidabile per il mercato globale, minimizzando i rischi d'impresa legati alla soggettività dell'autore singolo; un processo che, nel loro caso, li ha remunerati con la vincita del milione di euro stanziato dal Gruppo Planeta, celebre colosso editoriale e mediatico spagnolo (Retamal, 2021).

In conclusione, l'affermazione degli autori secondo cui "scrivere insieme ci sta arricchendo" non è un'iperbole sentimentale, ma la conferma della validità del metodo. La scomparsa dell'identità biografica dietro lo pseudonimo ha garantito

una libertà creativa totale, rendendo premesse abbozzate delle storie narrativamente credibili attraverso un rigore quasi ingegneristico (Velasco Oliaga, 2023).

Alla luce di quanto affermato fin qui, pare dunque che, in un'era di intrattenimento globale che richiede storie complesse, documentate e prodotte a ritmi industriali, il superamento dell'ego individuale a favore dell'efficienza collaborativa rappresenti una delle vie più efficaci per la reale scalabilità del contenuto letterario.

Volendo avvicinarsi alle adeguate conclusioni atte ad anticipare i contenuti del capitolo successivo, è doveroso evidenziare che il caso Carmen Mola mostri come, nell'epoca contemporanea, la crisi dell'autore non coincida con la sua scomparsa, ma piuttosto con la sua trasformazione. L'autore sopravvive, ma non necessariamente come individuo: può manifestarsi come maschera, performance, brand o persino come coscienza plurale; ed è proprio questa metamorfosi a rendere quello preso in analisi uno dei casi più emblematici della letteratura del XXI secolo. Tale configurazione apre inevitabilmente un'ulteriore questione critica: se Carmen Mola è prodotto di una fusione tra tre sensibilità autoriali differenti, diventa lecito domandarsi se, e in che misura, tale pluralità lasci impronte osservabili nel testo. In altre parole, è possibile rintracciare stilisticamente la presenza di più mani dietro una voce apparentemente unitaria?

Questo interrogativo sposta il baricentro dell'analisi dall'identità dichiarata dell'autore alla materialità della scrittura, in quanto non si tratta più soltanto di interrogare il paratesto o il dibattito mediatico, ma di entrare nel testo stesso, osservandone struttura, lessico, ritmo e ricorrenze stilistiche. È precisamente in questo spazio che la stilometria²⁴ assume un ruolo fondamentale, offrendo strumenti di analisi capaci di indagare la complessa relazione tra scrittura, identità e autorialità collettiva.

In questo senso, il testo diventa il ruolo privilegiato in cui seguire le tracce dei singoli individui partecipanti al lavoro; da qui la necessità di un'analisi stilometrica del romanzo *La Bestia*, di cui si discuterà nel capitolo a seguire.

²⁴ Nata a fine '800 dal filosofo polacco Wincenty Lutosławski, la stilometria (o calcolo dello stile) altro non è che una procedura analitica, ormai ben diffusa in campo letterario, che mira a identificare, misurare e confrontare i tratti caratteristici di quello che, non senza una certa vaghezza, è generalmente definito come 'stile'. Una volta superato il pregiudizio del testo artistico come prodotto unitario non altrimenti scomponibile, la stilometria viene utilizzata per "smontarlo" al fine di comprendere meglio come esso funzioni concretamente e, in particolare, quali tratti costitutivi distinguano un'opera e il suo autore.

CAPITOLO IV

4. *La Bestia*: un'analisi critica

4.1 Genesi dell'opera e prospettive di analisi

Il capitolo precedente ha mostrato come Carmen Mola rappresenti una costruzione autoriale complessa, frutto della convergenza di tre identità creative e di una sofisticata strategia editoriale. Quindi, resta ancora da porsi una domanda fondamentale: tale realizzazione lascia tracce all'interno dell'opera stessa? In altri termini, è possibile che il testo custodisca indizi della propria particolare genesi o che, al contrario, riesca a occultarla completamente? L'attenzione si sposta dunque dal dibattito mediatico alla pagina scritta, assumendo il romanzo *La Bestia* come laboratorio privilegiato per verificare in che misura la pluralità autoriale possa manifestarsi nella costruzione narrativa, stilistica e simbolica dell'opera.

L'obiettivo di questa sezione conclusiva non è quello di dimostrare in maniera definitiva l'esistenza di prove testuali dell'identità dei suoi autori, bensì quella di proporre una lettura critica capace di mettere in dialogo il testo con le questioni teoriche affrontate nei capitoli precedenti: la funzione-autore, il paratesto, la pseudonimia e la crisi contemporanea dell'autorialità.

Come già menzionato, nella metà del secolo scorso, Roland Barthes teorizzò provocatoriamente la “morte dell'autore”, sostenendo che il testo doveva vivere di vita propria, scisso dal suo creatore. Tuttavia, Joula (2008) osserva che la stilometria moderna compie un'operazione diametralmente opposta: attraverso i dati, è in grado di eseguire una vera “autopsia” del linguaggio che fa risorgere l'autore, dando vita, in questo contesto, a un'ironia affascinante: nel recente caso *Carmen Mola*, l'autore è “morto” per favorire il mistero dello pseudonimo, ma è “risorto” miracolosamente per godere di un premio da un milione di euro. In altre parole, la scienza del dato non fa che confermare che, mentre l'intento dell'autore può nascondersi, la sua impronta rimane esposta.

In questa prospettiva, la stilometria rappresenta il primo strumento metodologico attraverso cui “interrogare” il romanzo, per poi affiancarle un'analisi interpretativa che tenga conto delle ricorrenze tematiche e simboliche presenti nell'opera.

Spesso si tende a considerare lo stile come un'entità eterea, o il riflesso inafferrabile del “genio” dell'artista, già precedentemente nominato. Tuttavia, la stilometria

moderna invita a un cambio di paradigma, dimostrando che lo stile non è solo una scelta estetica, ma un'*architettura invisibile* del pensiero, una "traccia biologica lasciata involontariamente sulla pagina" (Eder, 2011). In questo contesto, diventa indispensabile l'uso attento della tecnologia, che non si sostituisce alla nostra sensibilità critica; piuttosto, assume il ruolo di un potente e minuzioso telescopio puntato sull'uso del linguaggio atto a rivelare orizzonti di senso altrimenti invisibili all'occhio umano.

Nel dettaglio, la stilometria si inserisce oggi nel vibrante paradigma delle *Digital Humanities*, agendo come un ponte metodologico che permette a studi tradizionalmente qualitativi di beneficiare del rigore della statistica e della linguistica computazionale.

È importante notare, come suggerito recentemente da Moyano Moreno (2023), che la definizione stessa di "stile" rimane oggetto di un fecondo dibattito accademico; tuttavia, in questa disciplina, viene inteso come la misurazione del comportamento linguistico attraverso tecniche quantitative.

L'evoluzione storica ci ha portato dalla "lexicometria" francese dell'Ottocento — focalizzata sulla ricchezza lessicale (Dugast, Ménard) — fino alla moderna analisi macroscopica. Questa convergenza poggia su tre pilastri fondamentali: la stilistica, che fornisce il fondamento teorico sull'uso del linguaggio e sulle sue variazioni; la statistica, che offre gli strumenti per identificare deviazioni significative rispetto a una norma; e infine l'informatica, la quale permette l'elaborazione automatizzata di masse di dati (corpora) che superano le capacità umane di lettura²⁵.

In sintesi, questa sinergia tra linguistica e tecnologia permette di spostare l'attenzione dall'interpretazione soggettiva alla definizione scientifica dell'oggetto di studio: l'impronta dell'autore.

Come sostenuto da Joula, l'assunto centrale della stilometria è che ogni individuo possiede un'"impronta linguistica" (2008: 239), o *estilema*. Questa, infatti, risulta non essere soltanto una scelta consapevole, ma una combinazione di pattern inconsci e automatismi idiosincratici che rimangono sorprendentemente stabili nel tempo, anche conosciuti sotto l'etichetta di 'idioletto': questo rappresenta l'uso individuale e unico della lingua da parte di un singolo autore, e si fonda sulla "libertà recursiva" (Moyano Moreno, 2023) con cui ogni scrittore seleziona

²⁵ Ibid.

elementi da un repertorio comune, creando il proprio stile che lo differenzia da chiunque altro; in questo modo, si configura, dunque, come la base scientifica del peritaggio linguistico²⁶, sia in ambito letterario che forense.

Tuttavia, per osservare quest'impronta, è necessario cambiare radicalmente il modo in cui si guarda i testi. Infatti, se la critica tradizionale si affida al *Close Reading* (lettura ravvicinata), analizzando ogni parola come un cristallo prezioso, la rivoluzione digitale introduce il *Distant Reading*. Questo "sguardo distante" agisce come il telescopio galileiano: allontana dal singolo dettaglio per permettere di osservare l'intera galassia di un corpus testuale, rendendo visibili pattern strutturali, oggettivi e replicabili (Joula, 2008).

In particolare, per "misurare" lo stile, il computer scompone il testo in unità chiamate *style-markers*. Le due bussole principali della ricerca moderna sono le parole frequenti (*function words*) e i cosiddetti n-grammi di caratteri. Nel primo caso, si tratta delle "parole vuote" (articoli, preposizioni, o congiunzioni) che, paradossalmente, sono le più rivelatrici: poiché il loro uso è automatico e inconscio, esse sfuggono al controllo dell'autore e non dipendono dal tema trattato. In seconda istanza, Stamatatos (2013) definisce gli n-grammi come sequenze narrative di *n* caratteri, straordinariamente efficaci in quanto catturano non solo il lessico, ma anche la morfologia (prefissi, suffissi, radici) e la punteggiatura, qualificandosi come molto più "robusti" delle parole quando si analizzano testi di argomenti diversi.

Il processo stilometrico si divide in quattro fasi: compilazione del corpus, estrazione delle *feature*, addestramento del classificatore e test, e infine verifica. Lo studio inizia con la raccolta del *training set* (testi di autori noti) e del *test set* (testi incogniti); poi, avviene il conteggio delle frequenze di parole o n-grammi; successivamente, l'algoritmo impara a distinguere le "firme" in base alla dimensionalità (il numero di caratteristiche misurate), fino ad arrivare all'assegnazione della paternità del testo incognito da parte del sistema²⁷.

In questo contesto, Maciej Eder (2011) ha documentato un caso affascinante: un bug software corrompe un corpus di poemi greci antichi, trasformando i versi in

²⁶ Disciplina che analizza prove scritte o registrate per identificare autori di testi anonimi, autenticare trascrizioni, analizzare il tono e le minacce, o, in generale, riconoscere l'identità del parlante (perizia fonica).

²⁷ Ibid.

frammenti di lettere senza senso (es. “mh nin a eide”). Incredibilmente, l’algoritmo riuscì comunque ad attribuire i testi agli autori corretti con altissima precisione. Questo dimostra quanto sia profonda l’impronta stilistica: essa sopravvive persino alla distruzione del significato lessicale, risiedendo nelle proporzioni matematiche della struttura.

In definitiva, la stilometria non va vista come una minaccia all’umanesimo, ma piuttosto come il suo completamento necessario, in un contesto in cui la sfida futura non è solo ottenere risultati precisi, ma rendere “leggibili” per gli studiosi le decisioni prese dagli algoritmi su base matematica. Dobbiamo molto a pionieri come Wincenty Lutosławski, che alla fine dell’Ottocento coniò il termine “stilometria” per risolvere la cronologia dei dialoghi platonici, intuendo che la misurazione è una forma di ascolto più profondo. Ne consegue che la tecnologia ci offre un nuovo senso per percepire la bellezza delle strutture linguistiche, confermando ciò che Lutosławski sosteneva con lungimiranza, ovvero che “lo stile è più personale e caratteristico della grafia stessa”.

In sintesi, l’approccio di questa disciplina offre gli strumenti critici per identificare le strutture e i meccanismi alla base della nostra scrittura.

Per avvicinarsi contenutisticamente al caso preso in analisi, va riconosciuto che la scrittura collettiva in Spagna non rappresenta una mera curiosità bibliografica, bensì una risposta strategica alle tensioni — politiche ieri, commerciali oggi — dei propri tempi. Risulta fondamentale, dunque, sotto il profilo dell’architettura dell’informazione letteraria, analizzare il passaggio dall’eteronimo (un personaggio fittizio che simula la realtà) al brand (un tag di metadati che simula un profilo demografico). In particolare, se negli anni Settanta Sabino Ordás nasceva da una “mancanza di voce” legata al trauma dell’esilio, Carmen Mola emerge da un “eccesso di dati di mercato”, dove l’anonimato non serve a proteggere l’intellettuale, ma a vendere un genere.

Con il fine di sviscerare ulteriormente il fenomeno fin qui descritto, risulta di ulteriore aiuto definire lo “pseudonimo collettivo” attraverso il contrasto tra l’esperimento di *encarnadura real* di Ordás e il prodotto di ingegneria narrativa di Mola.

Nel loro studio, Celma Valero e Ruiz Urbón (2024) spiegano come tra il 1977 e il 1979, sulle pagine del quotidiano *Pueblo*, tre autori leonesi (Aparicio, Merino e Díez) pubblicarono 45 articoli sotto la rubrica “Las cenizas del Fénix”, firmandoli

come Sabino Ordás, un finto esule repubblicano che incarnava il dovere morale della nascente democrazia spagnola di risarcire gli intellettuali esiliati dal franchismo. L'apocrifo operò come una reazione decisa al monopolio del gruppo barcellonese di Castellet, opponendo al freddo sperimentalismo dei *novísimos* la rivendicazione della narratività, del "relato cervantino" e della tradizione orale. La costruzione della biografia fittizia di Ordás fu meticolosa al punto da risultare più che convincente; tuttavia, la sua identità non era monolitica. Nonostante la volontà di occultamento, l'analisi dei testi rivela che la maschera collettiva era soggetta alle fluttuazioni dei suoi creatori, portando a una "crepa" nell'artificio che solo la moderna archeologia letteraria ha potuto svelare (Valero & Urbón, 2024).

In questo caso, la stilometria, agendo come uno strumento di precisione forense, permette di rintracciare tracce autoriali indelebili, dimostrando che l'autore non è "morto", come suggerivano Barthes e Foucault, ma rimane un'"entità vigorosa" identificabile attraverso il proprio idioletto unico. Un'evidenza fondamentale del "Network Diagram"²⁸ disegnato dagli studiosi sopra citati è la funzione di José María Merino come *central hub* (asse vertebrale) del gruppo, dato che il suo idioletto "infetta" e coordina l'intero corpus, agendo da collante per le altre voci. Di estremo interesse per l'informatica umanistica è la scoperta del ritiro di Luis Mateo Díez: i dati confermano che il suo idioletto scompare dal corpus di Ordás dopo il 1978, provando che la stilometria è l'impronta digitale che il mercato non può cancellare.

In questo scenario, mentre Ordás cercava di ricucire la frattura democratica della Transizione, Mola risponde al pragmatismo economico della globalizzazione: se il primo era un fantasma che tornava dal passato per sanare le "due Spagne", la seconda è una macchina ingegnerizzata per dominare il futuro editoriale. In altri termini, se Ordás era un gioco intellettuale, il Premio Planeta 2021 a Carmen Mola è un "contratto di marketing" da un milione di euro.

L'evoluzione dello pseudonimo riflette, in questo modo, il mutamento della società spagnola: dal bisogno di verità e riscatto post-franchista alla globalizzazione capitalista.

²⁸ Un diagramma di rete (o *Network Diagram*) è una rappresentazione grafica di una rete informatica o di un processo di progetto. Tramite simboli, icone e linee, mostra la disposizione dei componenti, le loro connessioni o le sequenze e dipendenze tra le attività di un piano di lavoro.

Il progetto Carmen Mola sembra infatti privilegiare la costruzione di una voce narrativa collettiva rispetto all'affermazione di un idioletto immediatamente riconoscibile, spostando l'attenzione dall'individualità autoriale all'efficacia del dispositivo narrativo.

Infatti, come il collettivo dietro a Mola ha dichiarato in un'intervista:

“Potremmo considerare Carmen Mola come un franchise letterario? Crediamo che qualsiasi autore finisca per avere uno stile o un pubblico, perché nessuno è in grado di innovare ogni giorno della propria vita. Carmen Mola è un'autrice composta da tutti e tre ma ha il suo stile. Quindi, se è quello che si chiama ‘franchising’, la pensiamo così. Diremmo piuttosto che ha una personalità letteraria che non coincide con la nostra.” (2022: 3).

In questo senso, le tre piume partecipano in tutti i processi creativi delle storie “scritte da Mola”, partendo dalla documentazione, fino alla struttura e la redazione finale.

Nonostante questo, secondo Blasco (2022), prima della confessione dei tre autori, un'analisi condotta su un modello di 11.000 blog aveva già previsto un'identità maschile dietro la presunta autrice madrilena con una probabilità del 57%.

I dati hanno rivelato una “divisione del lavoro” affascinante: Antonio Mercero e Jorge Díaz risultano stilisticamente più vicini alla media della trilogia precedente a *La Bestia*, assumendo il ruolo dei due redattori principali; Mercero, in particolare, è identificabile come colui che ha uniformato il testo, agendo da “prose polisher²⁹”; dall'altra parte, Agustín Martínez è risultato il più distante stilisticamente, ma i software di analisi emozionale come *syuzhet*³⁰ hanno mostrato che la struttura delle storie di Carmen Mola segue lo stesso schema del suo romanzo *Monteperdido*, alternando momenti di alta e bassa tensione. Martínez, dunque, non ha scritto materialmente il testo, ma ha ideato il meccanismo emotivo che ne ha garantito il successo.

Per arrivare a queste conclusioni, in un archivio digitale non occorre una lente d'ingrandimento, ma software specifici come Voyant Tools o LIWC (*Linguistic Inquiry and Word Count*), i quali permettono di concentrarsi su parametri che l'occhio umano ignora, ma che il computer quantifica con precisione chirurgica.

²⁹ Letteralmente “lucidatore di prosa”, si riferisce a uno strumento o, in questo caso, una persona, incaricata di migliorare, raffinare e correggere un testo scritto.

³⁰ Introdotto dai formalisti russi come Viktor Šklovskij, il *syuzhet* è ciò che dà forma al racconto. È l'intreccio vero e proprio, che può utilizzare tecniche come flash-forward (prolessi) o flashback (analepsi) per creare suspense o focalizzare l'attenzione su determinati aspetti psicologici.

Secondo l'analisi sviluppata da Blasco (2022), uno degli indicatori più rivelatori è il Rapporto Type/Token (RTT), calcolato dividendo il numero di parole uniche (*types*) per il totale delle parole (*tokens*). Tuttavia, come ogni investigatore esperto sa, l'RTT è estremamente sensibile alla lunghezza del testo: più un'opera è breve, più l'RTT tende a essere elevato, una variabile critica quando analizziamo frammenti limitati o articoli di giornale. Il vero cuore dell'investigazione digitale risiede nell'utilizzo del pacchetto 'Stylo' per linguaggio R. Qui si applica la Distanza Delta di Burrows, un algoritmo che calcola la somiglianza tra testi, in cui i libri vanno immaginati come stelle in una galassia: la Distanza Delta misura lo spazio tra queste stelle in base alla ripetizione delle parole più frequenti (MFW), come articoli ("il", "lo") o congiunzioni ("e", "ma"), fondamentali in questo studio in quanto inconse. Uno scrittore può sforzarsi di cambiare aggettivi o temi, ma non riuscirà mai a modificare la frequenza con cui il suo cervello usa le particelle invisibili della lingua.

Nel caso di Carmen Mola, le tre opere che compongono la trilogia (*La Novia Gitana*, *La Red Púrpura* e *La Nena*), seguite poi dal bestseller *La Bestia* si raggruppano sullo stesso ramo del dendrogramma³¹, indicando un'innegabile coesione stilistica nonostante la pluralità degli autori. Nel dettaglio, a giudicare dalle associazioni, la mano dominante è quella di Antonio Mercero, il cui idioletto si allinea con i modelli di scrittura dei romanzi della trilogia per quanto riguarda le quattrocento parole più frequenti. Jorge Díaz rimane in secondo piano, raggruppandosi con Mercero e i testi della trilogia solo al livello delle settecento parole più frequenti. Infine, l'associazione tra l'idioletto di Agustín Martínez e l'uso linguistico dei tre romanzi è molto debole: la sua deviazione dalla norma stabilita dai testi della trilogia è maggiore rispetto a quella degli altri due autori (Blasco, 2022).

In ogni caso, l'apparente "minor rilevanza" di Martínez a livello linguistico non esclude che sia stata la personalità più emergente nella costituzione della trama. Così come il maggior apporto di Mercero potrebbe semplicemente derivare da un processo di revisione e correzione dei testi.

³¹ Diagramma ad albero utilizzato principalmente in statistica e machine learning per visualizzare i risultati di un'analisi di raggruppamento (clustering gerarchico). In altre parole, mostra in modo visivo come singoli elementi o gruppi di dati vengono uniti progressivamente in base alla loro somiglianza o distanza.

In definitiva, la stilometria investigativa non è solo matematica; è la dimostrazione che il linguaggio è un atto del quale non siamo pienamente padroni. Possiamo cambiare maschera, ma il nostro cervello continuerà a depositare le stesse impronte digitali tra le righe. Contrariamente a ciò che verrebbe da pensare, questa scienza non uccide la magia della letteratura, ma ne esegue l'autopsia per rivelarne i segreti più intimi, confermando che nell'universo dei Big Data, l'identità è un destino scritto nei numeri.

In conclusione, la scrittura collettiva non potrà mai cancellare del tutto la “mano dell'autore”. Come dimostrato dalla de-costruzione degli idioletti di Aparicio, Díez e Merino, esiste sempre una “crepa” nell'artificio, in un quadro in cui la stilometria costituisce un'importante obiezione contro la tesi della “morte dell'autore”: anche quando tre uomini tentano di annullarsi per creare un brand, la loro firma linguistica rimane una traccia forense che riconduce, inevitabilmente, alla specificità dell'essere umano dietro la maschera.

Per concludere, se la stilometria consente di risalire alle tracce inconsapevoli lasciate dagli autori sul piano linguistico, resta da chiedersi se il testo possa custodire anche indizi di natura simbolica e narrativa. Nel caso preso in esame, tra l'altro, la stilometria assume una funzione paradossale, perché non cerca chi ha scritto, ma come tre autori siano riusciti a produrre una voce percepita come unica. È proprio questa prospettiva interpretativa che guiderà il sottocapitolo seguente, dedicato all'individuazione di possibili segnali attraverso cui *La Bestia* sembra anticipare la futura rivelazione dell'identità di Carmen Mola.

4.2 Il testo come anticipazione della rivelazione: una lettura retrospettiva di alcuni indizi testuali

Nel panorama del thriller moderno, il brand autoriale è spesso rilevante quanto l'opera stessa. In questo caso, la costruzione dell'identità di Carmen Mola è stata un capolavoro di marketing della “distanza” attraverso la creazione di una frizione tra la vita banale dell'autrice e l'orrore grafico delle sue storie, in un contesto in cui la biografia fittizia serviva a umanizzare l'estrema violenza dei testi, rendendoli un “segreto inconfessabile” di una donna comune (Arriozola, 2021).

La produzione firmata Carmen Mola si distingue per una fusione sapiente di generi, dove la crudeltà del noir incontra la precisione documentaria del romanzo storico:

figlio dell'esperienza come sceneggiatori, il testo preso in esame rifiuta il paternalismo e la "pagina noiosa", strutturandosi su climax costanti per mantenere l'aggancio del lettore.

Nella sua recensione, Ventosa (2021) giustamente osserva come la ricostruzione di Madrid trascende il fondale cartonato per farsi "romanzo totale". La città è, infatti, descritta come un organismo malato che "vomita disgrazie", dove la topografia è specchio della decomposizione morale. In questo quadro, il connubio tra la realtà storica — culminante nel massacro dei frati del 17 luglio 1834 — e l'elemento fittizio della "Bestia" eleva l'opera a metafora politica, in quanto quest'ultima non è solo un mostro che smembra bambine, ma l'incarnazione del caos di una società che, per fame o superstizione, ha perso la ragione e ha iniziato a ferire sé stessa, e che risulta divisa fisicamente, e socialmente, da mura che separano l'opulenza della nobiltà dalla miseria estrema dei sobborghi. Il romanzo esplora le tensioni tra ignoranza, superstizione e scienza, con un focus particolare sull'anticlericalismo sfociato in rivolte violente.

Tuttavia, nonostante l'oscurità, l'opera lascia spazio all'idea che Madrid sia una città capace di rinascere e di trovare momenti di felicità e generosità anche nelle peggiori avversità.

Il Premio Planeta 2021, con la sua dotazione record di un milione di euro, ha trasformato la controversia in un trionfo finanziario. L'opera premiata, *La Bestia*, è un noir storico che trasporta il lettore in una Madrid del 1834 cupa e fangosa, partendo dall'agghiacciante immagine del *Cerrillo del Rastro*³² dove un cane gioca con la testa di una bambina sotto un acquazzone inclemente.

L'analisi critica di Luis Malaver (2022) evidenzia come il romanzo sia un sofisticato mosaico di archetipi noir e riferimenti intertestuali: ad esempio, Fray Braulio incarna la figura del "finto" frate che evoca, seppur in chiave di thriller d'azione, le figure di Guillermo de Baskerville (*Il nome della rosa*) e del Padre Brown di Chesterton. Diego Ruiz, il giornalista appassionato, rappresenta l'archetipo del detective dilettante che rimanda all'Auguste Dupin di Poe. O ancora,

³² Il *Cerrillo del Rastro* è il nome storico di un'area del quartiere Embajadores di Madrid, oggi conosciuta come Plaza del General Vara de Rey. Questa zona fu l'originario nucleo fondante del celebre mercato all'aperto El Rastro de Madrid, e deve il suo nome al vecchio mattatoio municipale e alle tracce di sangue (*rastro*) che gli animali macellati lasciavano per strada. Anticamente, l'area del Cerrillo del Rastro era una zona periferica e malfamata della città, tristemente nota nel XVII secolo per la sua povertà e che, nel contesto del romanzo, fa da sfondo a una serie di macabri omicidi.

Donoso Gual, l'investigatore decadente, alcolizzato e *tuerto* (cieco da un occhio), richiama esplicitamente l'Héctor Belascoarán di Paco Ignacio Taibo II.

Tutto questo in un contesto in cui il colera del XIX secolo viene utilizzato come specchio deformante per analizzare il comportamento umano durante la pandemia di COVID-19.

Alla luce della rivelazione del 2021, alcuni elementi del romanzo possono essere riletti come particolarmente significativi, assumendo un valore simbolico che il lettore contemporaneo non può ignorare, partendo dall'interrogativo principale, ovvero perché in un romanzo scritto da tre persone nascoste dietro una firma fittizia compare proprio un personaggio (il protagonista) che vive grazie a uno pseudonimo?

Uno degli elementi che più colpiscono nel corso della rilettura de *La Bestia* riguarda, per l'appunto, la figura di Diego Ruiz, la cui presenza all'interno del romanzo assume un rilievo particolare se letta alla luce della successiva rivelazione dell'identità di Carmen Mola. Tra tutti i personaggi dell'opera, Diego è, infatti, l'unico la cui professione coincide direttamente con la costruzione pubblica della parola scritta: è un giornalista, vive della propria firma e, soprattutto, sceglie deliberatamente di rinunciare al proprio nome civile per firmare i propri articoli con lo pseudonimo di *El Gato Irreverente*. Un dettaglio tutt'altro che marginale, visto che nel corso dell'intero elaborato si è osservato come lo pseudonimo costituisca un dispositivo paratestuale capace di modificare radicalmente la ricezione di un'opera; sorprende, dunque, che proprio il personaggio incaricato di raccontare la verità all'interno del romanzo sia anche colui che decide di occultare la propria identità.

La scelta non sembra avere una funzione puramente ornamentale, ma diventa parte integrante della sua identità pubblica: il nome civile scompare quasi completamente dietro una firma che gli permette di costruire un'immagine riconoscibile pur senza garantirgli il successo sperato. Le sue cronache rimangono confinate nelle ultime pagine del quotidiano e non ottengono la risonanza che il protagonista desidera. Il testo insiste ripetutamente su questa frustrazione:

“No es de extrañar que [...] las crónicas de Diego Ruiz, El Gato Irreverente, no hayan tenido la repercusión que él soñaba.” (Mola, 2021: 44).

Ne consegue che l'adozione dello pseudonimo non viene presentata come un gesto di mistificazione, bensì come uno strumento professionale attraverso cui il protagonista tenta di conquistare una libertà di espressione che il proprio nome non sembra garantirgli. In questo senso, il personaggio riproduce, in forma narrativa, la stessa dinamica che aveva caratterizzato la nascita di Carmen Mola: la costruzione di una seconda identità destinata a parlare con maggiore autonomia rispetto ai suoi creatori; una soluzione che, a posteriori, sembra riflettere la medesima tensione che caratterizza l'intero progetto del collettivo: la necessità di costruire un'identità alternativa affinché il discorso potesse circolare autonomamente rispetto ai suoi autori.

In altri termini, alla luce della successiva vicenda editoriale di Carmen Mola, tale dinamica assume un valore quasi metanarrativo: anche i tre autori scelgono di sostituire la propria personalità con uno pseudonimo, costruendo una figura pubblica distinta dalle persone reali. In entrambi i casi, il nome non coincide con il soggetto, ma con un dispositivo narrativo destinato a circolare autonomamente nello spazio editoriale.

Inoltre, il parallelismo assume un significato ancora più evidente se si considera che Diego sogna invano il riconoscimento pubblico. I suoi articoli rimangono nascosti tra le ultime pagine del giornale per cui scrive, incapaci di raggiungere la notorietà sperata, una situazione che richiama sorprendentemente le dichiarazioni dei tre autori, i quali hanno raccontato più volte come i loro romanzi precedenti non avessero ottenuto un successo paragonabile a quello raggiunto con Carmen Mola. In sintesi, pur senza poter dimostrare un'intenzionalità diretta, la coincidenza suggerisce una possibile sovrapposizione simbolica tra il percorso del personaggio e quello dei suoi autori.

La morte di Diego introduce un ulteriore elemento di riflessione; di fatto, sebbene il personaggio scompaia fisicamente dalla narrazione, la sua firma continua a vivere. L'ultimo articolo viene infatti pubblicato integralmente sotto il nome di *El Gato Irreverente*, trasformando lo pseudonimo nell'unico vero soggetto destinato a sopravvivere.

L'epitaffio inciso sulla sua lapide — “La voz de Madrid que el tiempo no acallará” (Mola, 2021: 315) — sembra attribuire alla parola scritta una permanenza superiore alla stessa esistenza biologica dell'autore. Ancora una volta, il nome civile perde centralità, mentre è l'identità costruita a garantirne la memoria pubblica.

Paradossalmente, si tratta di uno dei molti casi nei quali il nome sopravvive alla persona.

Questa dinamica richiama direttamente le riflessioni sviluppate nel primo capitolo sulla “funzione-autore” di Foucault: ciò che permane nel tempo non è tanto la persona empirica quanto la posizione discorsiva occupata dal nome dell’autore.

Un altro elemento che acquista particolare rilevanza è la ricorrenza della metafora della maschera. In particolare, nel dialogo tra le due protagoniste donne Ana Castelar e Lucía si legge che “a veces una se esconde detrás de máscaras, como en un baile de disfraces” (Mola, 2021: 284), immagine che assume un valore ben più ampio della semplice vicenda sentimentale.

Del resto, l’intero romanzo è attraversato da identità nascoste, false attribuzioni, nomi sostitutivi e verità continuamente differite. Risulta significativo osservare come l’opera metta ripetutamente in scena personaggi che vivono volutamente una frattura tra identità privata e pubblica; in questo modo, il lettore scopre progressivamente che i protagonisti non coincidono con l’immagine che offrono di sé.

In questa prospettiva, la maschera non costituisce un’eccezione narrativa, ma uno dei principali meccanismi strutturali dell’opera.

Fatte queste premesse, il romanzo sembra interrogarsi continuamente sul rapporto tra identità autentica e identità costruita, facendo della dissimulazione uno dei suoi motivi ricorrenti. Stabilito ciò, tale insistenza assume inevitabilmente un valore metatestuale: senza poter parlare di autobiografismo intenzionale, risulta difficile non osservare come il romanzo elabori narrativamente proprio quelle dinamiche di occultamento e rivelazione che caratterizzeranno, pochi mesi dopo, la storia pubblica dei suoi autori.

In ogni caso, forse il dettaglio più suggestivo riguarda il destino finale di Diego. Per tutta la narrazione, il giornalista rimane una figura marginale, dato che il meritato riconoscimento professionale continua a sfuggirgli. Solo dopo la sua morte, il suo lavoro acquista finalmente centralità: *El Eco del Comercio* interrompe la normale pubblicazione del quotidiano per dedicare otto pagine consecutive al suo ultimo articolo, pubblicato postumo.

La verità trova dunque ascolto soltanto nel momento in cui l’autore scompare dalla scena. Anche in questo caso, la coincidenza con la vicenda editoriale di Carmen Mola appare significativa, nel momento in cui la rivelazione dell’identità dei tre

autori ha modificato radicalmente la ricezione dell'opera, trasformando una serie di thriller già molto apprezzati in un autentico *caso* culturale.

Per concludere, la vicenda di Diego Ruiz può essere riletta anche alla luce delle riflessioni di Stillinger (1991) sul mito del genio solitario: pur trattandosi di un personaggio fittizio, la centralità attribuita alla firma dimostra come il lettore continui ad attribuire un valore simbolico all'identità dell'autore, anche quando questa si presenta come una costruzione artificiale. Ancora una volta emerge il paradosso già discusso nel capitolo precedente: ciò che conferisce autorevolezza al discorso non è tanto la persona empirica quanto la figura autoriale costruita attorno al nome.

Con questo non si intende sostenere che *La Bestia* contenga un programma autobiografico nascosto; piuttosto, una lettura retrospettiva permette di cogliere una fitta rete di corrispondenze simboliche che rende il romanzo sorprendentemente coerente con la storia editoriale che lo accompagnerà.

A questo proposito, *La Bestia* non anticipa semplicemente la rivelazione di Carmen Mola, ma sembra riflettere, quasi inconsapevolmente, sulle tensioni che attraversano ogni identità autoriale costruita: il desiderio di essere riconosciuti, la necessità di nascondersi e, infine, l'impossibilità di separare definitivamente l'opera da chi l'ha prodotta.

Rimane, tuttavia, da interrogarsi sulla materia stessa della scrittura. Cioè, una volta osservate le strategie attraverso cui il romanzo problematizza la figura dell'autore, è necessario rivolgere l'attenzione al testo e al suo immaginario, analizzando il modo in cui la violenza, il corpo e la rappresentazione del femminile vengano costruiti sul piano narrativo. È proprio in questa dimensione che emergono alcune delle caratteristiche più riconoscibili della produzione di Carmen Mola, contribuendo a definire un'estetica narrativa che ha alimentato tanto il successo editoriale quanto il dibattito critico successivo alla rivelazione dell'identità dei tre autori.

4.3 La costruzione della violenza e del corpo femminile nei testi di Carmen Mola

Fin dalla pubblicazione del primo romanzo della serie dell'ispettrice Elena Blanco, la narrativa firmata Carmen Mola è stata identificata dalla critica per un

elemento ricorrente: la rappresentazione estrema della violenza. Tuttavia, ridurre tale caratteristica a una semplice ricerca dello shock significherebbe trascurare la complessità del progetto narrativo. Nei romanzi del collettivo, infatti, la violenza non costituisce un espediente ornamentale né un esercizio di compiacimento estetico, bensì rappresenta uno strumento attraverso cui vengono messi in scena i rapporti di potere, la disgregazione sociale e, soprattutto, il corpo femminile come luogo privilegiato di conflitto simbolico.

In questa prospettiva, *La Bestia* offre un terreno particolarmente significativo per osservare come la corporeità femminile venga trasformata in spazio narrativo sul quale si proiettano paure collettive, tensioni storiche e dinamiche di controllo che attraversano l'intero romanzo.

Se nel capitolo precedente l'attenzione si è concentrata sui dispositivi attraverso cui *La Bestia* sembra riflettere sulla propria identità autoriale, in questo spazio ci si concentrerà su un ulteriore livello di lettura offerto dall'opera, che riguarda la rappresentazione della violenza esercitata sul corpo femminile. Fin dalle prime pagine, infatti, il lettore viene posto di fronte a cadaveri mutilati, esposti e spettacolarizzati. La violenza non svolge soltanto una funzione narrativa o sensazionalistica, bensì uno strumento attraverso cui il testo costruisce il proprio immaginario. Dunque, analizzare tali rappresentazioni significa interrogarsi sul significato simbolico della soggettività e fisicità femminile e sul modo in cui queste vengono investite da rapporti di potere che eccedono la semplice dimensione individuale.

Secondo queste premesse, la violenza rappresentata nei romanzi di Carmen Mola non può di certo essere interpretata esclusivamente come un espediente volto ad aumentare la tensione narrativa. In questa prospettiva, risultano particolarmente significative le riflessioni di Cristina Molina Petit (2015), secondo cui il corpo delle donne è stato storicamente costruito dalla cultura occidentale come un "cuerpo victimizable", ossia predisposto simbolicamente a essere oggetto passivo della violenza.

La teoria e gli studi di Judith Butler (1996), invece, mettono in discussione l'idea del corpo come dato puramente naturale, sostenendo che esso sia il risultato di processi discorsivi e normativi che stabiliscono quali soggetti possano essere riconosciuti come pienamente umani e quali, invece, vengano relegati ai margini dell'intelligibilità sociale. Secondo la filosofa, dunque, il corpo non precede il

potere, ma viene continuamente prodotto attraverso norme che ne definiscono i confini, il valore e la legittimità.

Letta attraverso questa prospettiva, *La Bestia* mostra come la corporeità femminile non venga rappresentata come semplice obiettivo di un assassino seriale, bensì come superficie sulla quale il potere iscrive i propri rapporti di autorità. Le mutilazioni, l'esposizione pubblica dei cadaveri e l'insistenza descrittiva sui dettagli anatomici trasformano il corpo in un luogo di comunicazione simbolica, dove la violenza produce un messaggio rivolto non solo alla vittima, ma all'intera comunità.

In questo senso, risultano illuminanti le riflessioni di Rita Laura Segato (2016), secondo cui la violenza estrema contro le donne non costituisce un gesto privato né l'espressione di una patologia individuale, ma una forma di dialogo tra uomini all'interno di un sistema patriarcale. Il femminicidio assume, così, una funzione dimostrativa: il corpo femminile diventa il supporto materiale attraverso cui viene riaffermato un ordine gerarchico fondato sul dominio maschile. Tale dinamica emerge chiaramente anche nel romanzo di Carmen Mola, in quanto la Bestia non uccide nell'ombra occultando il delitto, bensì espone le ragazze assassinate affinché vengano viste. La spettacolarizzazione della violenza diventa, quindi, parte integrante del messaggio, trasformando ogni vittima in un segno destinato a produrre paura e controllo sociale.

Per riassumere, la dimensione corporea femminile si configura come un "territorio simbolico" sul quale si esercitano rapporti di potere. Anche quando il contesto non è quello del conflitto armato, la logica rimane analoga: violare il corpo significa riaffermare un dominio che travalica la singola vittima (Ballen Guachetá, 2019).

Sebbene *La Bestia* sia ambientato nella Madrid del 1834, il romanzo riproduce questa medesima logica: le donne uccise cessano rapidamente di essere persone riconoscibili per trasformarsi in simboli collettivi della paura:

"La pierna derecha no parece haber sufrido daño. Donde debería estar la izquierda, hay un muñón, un agujero que deja a la vista la blancura del hueso de la pelvis. Las partes que faltan las han arrancado de manera violenta, no hay ningún corte limpio. Ni siquiera en el cuello, donde entre el amasijo de carne se adivinan las cervicales partidas. Sólo los incipientes pechos permiten imaginar que se trata de una niña de no más de doce o trece años. La lluvia ha lavado los restos y apenas hay sangre; se podría pensar que es una muñeca rota y abandonada, manchada de barro". (Mola, 2021: 12).

Il corpo femminile non rappresenta soltanto un oggetto di aggressione fisica, bensì un espediente attraverso cui un'organizzazione sociale maschilista rende visibili le proprie gerarchie. Nell'opera in questione, la vulnerabilità delle donne non deriva esclusivamente dall'azione del serial killer, ma da una struttura sociale che le colloca già in una posizione di precarietà, in un contesto in cui la povertà, la prostituzione, l'assenza di tutela giuridica e la subordinazione economica rendono il corpo femminile particolarmente esposto alla violenza.

Insomma, se, come sostiene Butler (1996), alcuni corpi vengono *costruiti* come meno degni di protezione rispetto ad altri, il romanzo di Carmen Mola sembra mettere in scena proprio questo meccanismo. Le vittime della Bestia appartengono infatti alle fasce più marginali della popolazione, e la loro eliminazione appare inizialmente quasi inevitabile, come se quelle vite fossero socialmente inferiori.

Alla luce di quanto affermato fin qui, appare evidente che la violenza descritta da Mola non possa essere ridotta a semplice espediente narrativo finalizzato a scioccare il lettore. Essa costituisce, piuttosto, un dispositivo attraverso cui il romanzo rende visibili le dinamiche di dominio che attraversano il corpo femminile. Paradossalmente, proprio l'eccesso di violenza obbliga il lettore a interrogarsi sui meccanismi culturali che rendono possibile tale rappresentazione. *La Bestia* non offre risposte univoche né una denuncia esplicita; tuttavia, mette in scena con straordinaria efficacia quella relazione tra corpo, potere e identità che gran parte della teoria femminista contemporanea ha individuato come uno dei nodi centrali della modernità (Malaver, 2022).

A ciò si aggiunga un'ulteriore riflessione: nei capitoli precedenti abbiamo osservato come la pseudonimia costituisca una forma di occultamento dell'identità autoriale. In maniera sorprendente, una dinamica analoga sembra emergere anche all'interno del romanzo, dove l'azione criminale agisce come un processo di cancellazione dell'identità delle vittime. Le bambine assassinate vengono private non soltanto della vita, ma anche della riconoscibilità del proprio corpo, trasformandosi in presenze anonime sulle quali la comunità proietta paure, superstizioni e fantasie collettive.

Con questo, naturalmente, non si intende sostenere un rapporto intenzionale tra le due dinamiche; tuttavia, la ricorrenza dell'occultamento — dell'autore nel paratesto e delle vittime nel testo — suggerisce una consonanza simbolica che attraversa l'intera costruzione narrativa.

Per concludere, nel corso del presente lavoro di ricerca si è osservato come il caso Carmen Mola metta costantemente in discussione categorie che la teoria letteraria aveva a lungo considerato stabili: il nome dell'autore, l'identità, la funzione della firma, il rapporto tra opera e biografia. Anche l'analisi della violenza proposta nelle pagine precedenti conferma che la costruzione del significato non dipende mai esclusivamente dal testo, ma dall'intreccio tra pratiche discorsive, dispositivi culturali e aspettative interpretative. In quest'ottica, la rivelazione dell'identità dei tre autori non costituisce soltanto un evento mediatico, ma il sintomo di una trasformazione più profonda che investe il concetto stesso di autorialità nella contemporaneità.

Diventa, dunque, necessario interrogarsi non più soltanto sul caso Carmen Mola, bensì sul modo in cui esso riflette una più ampia crisi della figura autoriale nell'epoca della produzione collettiva, del marketing editoriale e della costruzione performativa dell'identità.

4.4 Carmen Mola come sintomo di una crisi dell'autorialità contemporanea

Per avvicinarsi alle doverose conclusioni, bisogna riconoscere che il fenomeno Mola non rappresenta soltanto un episodio singolare della recente storia editoriale spagnola, ma costituisce un osservatorio privilegiato attraverso cui leggere le trasformazioni dell'autorialità nella contemporaneità. Se nel XIX secolo lo pseudonimo nasceva prevalentemente come strategia di sopravvivenza culturale e di accesso al campo letterario, oggi esso assume funzioni profondamente diverse, intrecciandosi con le logiche del mercato, della comunicazione e della costruzione dell'immagine pubblica dell'autore.

La vicenda dei tre sceneggiatori dimostra come quest'ultimo non coincida più necessariamente con un individuo riconoscibile, ma possa configurarsi come un'identità narrativa, un marchio editoriale, o una performance costruita collettivamente. In questo senso, Carmen Mola sembra incarnare quella "crisi dell'autorialità" che la teoria aveva iniziato a delineare già nella seconda metà del Novecento attraverso le riflessioni di Roland Barthes, Michel Foucault, Gérard Genette e, più recentemente, Jack Stiller. Se il primo aveva proclamato la "morte dell'autore" come condizione della libertà interpretativa del testo e il secondo aveva mostrato la natura discorsiva della funzione-autore, il caso Mola suggerisce che

oggi l'autore non scompare, ma viene continuamente ricostruito secondo logiche nuove, dove identità, marketing e ricezione pubblica diventano elementi inseparabili.

Lungi dall'essere un'eccezione isolata, Carmen Mola sembra infatti condensare alcune delle principali tensioni che attraversano oggi il sistema letterario: la progressiva dissoluzione dell'autore come individuo unitario, la crescente influenza delle logiche editoriali nella costruzione dell'identità pubblica e il venir meno della corrispondenza tra nome, soggetto e opera.

Da questo punto di vista, il caso appare quasi come una verifica empirica delle intuizioni formulate, già nella seconda metà del Novecento, da Barthes e Foucault. Quando Barthes (1984) proclamava la "morte dell'autore", intendeva sottrarre il significato del testo alla tirannia dell'intenzione biografica, restituendo al lettore un ruolo centrale nella produzione del senso. Analogamente, Foucault (2001) mostrava come l'autore non fosse una persona empirica, bensì rappresentasse una funzione discorsiva, storicamente determinata e continuamente ridefinita dai dispositivi culturali.

La vicenda di Carmen Mola sembra confermare tali prospettive: per oltre tre anni milioni di lettori hanno costruito un'immagine coerente dell'autrice senza che dietro quella firma esistesse realmente una donna. L'autore si rivela così non come un'origine naturale del testo, bensì come un effetto del discorso, prodotto dall'interazione tra mercato editoriale, mezzi di comunicazione e aspettative del pubblico.

Allo stesso tempo, il caso conferma in maniera esemplare la centralità del paratesto descritta da Gérard Genette. Se il testo costituisce il cuore dell'opera, il paratesto ne rappresenta quella "soglia" (1989) capace di orientarne la ricezione ancora prima dell'inizio della lettura. Nel caso di Carmen Mola, tale soglia non si limita a presentare il romanzo, ma costruisce una vera e propria identità narrativa: una biografia volutamente scarna, l'assenza di fotografie, il rifiuto delle apparizioni pubbliche, le rare interviste rilasciate per iscritto e la costante alimentazione del mistero trasformano la firma in un dispositivo interpretativo autonomo. Il lettore non acquista soltanto un thriller, ma entra in relazione con un'autrice immaginata, alla quale attribuisce caratteristiche psicologiche, sensibilità e persino una determinata esperienza biografica. In questo contesto, la rivelazione del Premio

Planeta dimostra quanto il significato dell'opera sia influenzato dagli elementi che circondano il testo almeno quanto dal testo stesso.

La presenza di tre autori dietro un'unica firma consente inoltre di mettere alla prova le riflessioni di Stillinger (1991) sulla pluralità autoriale. Come osservato nel capitolo precedente, il suo studio mostra come il mito romantico del genio individuale continui a dominare l'immaginario letterario contemporaneo, nonostante gran parte della produzione culturale sia il risultato di processi collaborativi. Carmen Mola rappresenta probabilmente uno degli esempi più radicali di questa tensione: il successo del progetto dimostra che il mercato continua ad avere bisogno di un autore riconoscibile, mentre la pratica concreta della scrittura si allontana sempre più dall'idea di una creatività solitaria. La figura della scrittrice madrilenia diventa quindi il punto di incontro tra due modelli apparentemente incompatibili: da un lato, la necessità commerciale di una firma unitaria; dall'altro, la realtà di un processo creativo collettivo, nel quale la costruzione narrativa nasce dal confronto continuo tra sensibilità differenti.

È forse proprio questa frattura tra realtà e rappresentazione a costituire il nucleo più significativo dell'intero caso Carmen Mola.

Nel corso del presente elaborato è emerso come il tema dell'occultamento attraversi trasversalmente tutti i livelli dell'opera: l'autore si nasconde dietro uno pseudonimo, dove il paratesto costruisce la sua biografia fittizia; nel romanzo i protagonisti ricorrono frequentemente a nomi alternativi e maschere identitarie; persino le vittime della Bestia vengono private della loro riconoscibilità, ridotte a corpi anonimi sui quali la comunità proietta terrore e fobie collettive. Pur senza voler stabilire un rapporto intenzionale tra questi elementi, la loro ricorrenza suggerisce l'esistenza di una medesima logica simbolica, fondata sulla tensione costante tra visibilità e invisibilità, identità e rappresentazione. In questa prospettiva, Carmen Mola non è semplicemente uno pseudonimo; diventa, invece, una vera e propria performance dell'autorialità contemporanea.

Alla luce delle riflessioni sviluppate nei quattro capitoli della presente ricerca, il caso preso in analisi dimostra come suddetta autorialità non possa più essere interpretata attraverso categorie rigide quali autenticità, identità individuale o intenzionalità unitaria. L'autore appare oggi come una costruzione dinamica, negoziata tra esigenze editoriali, strategie comunicative, dispositivi paratestuali e pratiche collaborative di scrittura. In questo senso, Carmen Mola non rappresenta

una deviazione rispetto alla tradizione letteraria, bensì il sintomo più evidente di una trasformazione già in atto.

Se nel XIX secolo lo pseudonimo consentiva alle donne di accedere a uno spazio pubblico loro negato, due secoli dopo, esso diventa uno strumento attraverso cui l'identità stessa dell'autore viene costruita, modulata e performata secondo le logiche del mercato culturale.

La domanda che attraversa l'intera tesi — chi è davvero l'autore di un'opera? — non trova quindi una risposta definitiva. Al contrario, il fenomeno Mola suggerisce che, nella contemporaneità, l'autore non coincide più con un individuo, ma con un processo, una negoziazione continua tra testo, lettore e sistema editoriale.

È proprio in questa instabilità, più che nella rivelazione di tre nomi propri, che risiede il significato più profondo dell'intera vicenda.

CONCLUSIONI

L'analisi sviluppata nel corso di questo elaborato consente di affermare che il caso Carmen Mola non rappresenta un episodio isolato della recente storia editoriale spagnola, bensì uno dei fenomeni più emblematici attraverso cui osservare le profonde trasformazioni della funzione-autore nella contemporaneità. Ciò che, in un primo momento, poteva apparire come una semplice operazione di pseudonimia si rivela, alla luce del percorso teorico e critico qui proposto, un dispositivo ben più complesso, capace di mettere in discussione categorie tradizionalmente considerate stabili, quali identità, autenticità, responsabilità autoriale e rapporto tra testo e autore.

Il percorso della ricerca ha mostrato come la riflessione teorica sviluppata nel Novecento abbia progressivamente decostruito l'idea dell'autore quale origine univoca del significato. Le prospettive di Barthes, Foucault e Genette hanno evidenziato come l'autorialità debba essere intesa non come un dato naturale, ma come una costruzione culturale, discorsiva ed editoriale.

Parallelamente, l'analisi della tradizione letteraria spagnola ha evidenziato come la pseudonimia abbia storicamente costituito, soprattutto per le donne, una strategia di sopravvivenza simbolica e di accesso a uno spazio culturale dominato da logiche patriarcali di esclusione.

Su questo terreno teorico si inserisce il caso Carmen Mola, che ne rappresenta al tempo stesso una continuità e una radicale trasformazione. Se, infatti, in passato lo pseudonimo maschile costituiva prevalentemente uno strumento attraverso cui le scrittrici cercavano di ottenere quella legittimazione loro negata, il fenomeno Mola capovolge tale dinamica: tre uomini assumono un'identità femminile e costruiscono intorno ad essa un articolato progetto editoriale, dimostrando come, nel mercato contemporaneo, anche il genere dell'autore possa trasformarsi in un elemento strategico della comunicazione letteraria. Ne deriva un caso che non riguarda soltanto la veridicità dell'identità dichiarata, ma il modo stesso in cui il sistema editoriale costruisce e commercializza l'immagine dell'autore.

L'elemento forse più significativo emerso dall'analisi riguarda tuttavia il rapporto tra identità autoriale e costruzione narrativa. La lettura critica del romanzo vincitore, *La Bestia*, ha infatti permesso di individuare una serie di elementi testuali che, riletti alla luce della successiva rivelazione del 2021, sembrano riflettere

simbolicamente la tensione tra anonimato e desiderio di riconoscimento. Figure come Diego Ruiz e il suo alter ego giornalistico, l'insistenza sul tema della firma, della voce pubblica, dell'identità nascosta e della necessità di uscire dall'anonimato non costituiscono, naturalmente, prove di un'intenzionalità dimostrabile da parte degli autori; tuttavia, suggeriscono la possibilità di una lettura critica nella quale il testo stesso dialoga, in modo sorprendente, con il proprio paratesto. In questa prospettiva, la costruzione dell'identità non riguarda soltanto ciò che circonda l'opera, ma attraversa la sua stessa architettura narrativa.

Parallelamente, la riflessione sulla rappresentazione della violenza e del corpo femminile ha mostrato come *La Bestia* non possa essere ridotto a un semplice thriller storico caratterizzato dall'eccesso spettacolare. Attraverso il dialogo con gli studi di Butler, Segato e Bourdieu e della teoria femminista contemporanea, è emerso come il corpo femminile venga trasformato in un luogo privilegiato di iscrizione del potere, rendendo visibili dinamiche di dominio che oltrepassano la finzione narrativa e rimandano a questioni storicamente e culturalmente radicate. Nel loro insieme, tali risultati conducono a una considerazione più ampia. Il caso Carmen Mola dimostra infatti che il nome dell'autore continua a esercitare una funzione determinante nella ricezione delle opere. La violenta polarizzazione del dibattito successivo alla rivelazione del Premio Planeta evidenzia come il giudizio critico si sia rapidamente spostato dal testo all'identità di chi lo aveva scritto, confermando, paradossalmente, proprio quella centralità dell'autore che la teoria letteraria aveva cercato di ridimensionare. L'autore, dunque, non è scomparso: si è trasformato. Più che l'origine del significato, egli diventa oggi una costruzione narrativa, mediatica ed editoriale che partecipa attivamente alla produzione del senso.

In definitiva, il caso Carmen Mola suggerisce che la cosiddetta "morte dell'autore" non abbia coinciso con la sua definitiva scomparsa, bensì con una profonda metamorfosi. Se il Novecento ne ha decostruito l'autorità teorica, il XXI secolo sembra averne moltiplicato le forme di esistenza, facendo dell'identità autoriale un oggetto di performance, negoziazione e costruzione simbolica. Da questo punto di vista, Carmen Mola non rappresenta un'eccezione, ma uno dei sintomi più evidenti della crisi dell'autorialità contemporanea: un caso che mostra come, nell'epoca della comunicazione globale e del marketing editoriale, il nome dell'autore continui a influenzare la lettura almeno quanto il testo stesso. Più che decretare la fine

dell'autorialità, la vicenda presa in esame invita dunque a ripensarne criticamente le forme, lasciando aperta una domanda destinata a rimanere centrale negli studi letterari contemporanei: quanto leggiamo davvero il testo e quanto, invece, leggiamo ancora il suo autore?

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar Arriozola, S. (2021). *Carmen Mola: fraude con perspectiva de género*. CE Noticias Financieras (Spanish ed.). ContentEngine LLC.
- Arjona, E. M. (2022). *Carmen Mola: más que una mujer, un proceso*. CE Noticias Financieras (Spanish ed.). ContentEngine LLC.
- Avella, P. (2011). Il campo dell'arte: regole e valori dell'istituzione letteraria. *Entymema*, 4, 246–258. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/1196>
- Ballen Guachetá, E. (2019). Violencia contra las mujeres, un análisis desde los imaginarios del cuerpo femenino. *Revista Latina de Sociología*, 9(1), 31–49.
- Barthes, R. (1984). La morte dell'autore. In *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (pp. 49–55). Einaudi.
- Blasco, J. (2022). La “boutade” de la muerte del autor: el caso de Carmen Mola. *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 47(3), 249–266.
- Bourdieu, P. (2005). *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (A. Boschetti, Trad.). Il Mulino. (Opera originale pubblicata nel 1992).
- Burrows, J. (2003). Questions of authorship: attribution and beyond. *Computers and the Humanities*, 37(1), 5-32.
- Butler, J. (1996). *Corpi che contano. I limiti discorsivi del “sesso”* (S. Capelli, Trad.). Feltrinelli. (Opera originale pubblicata nel 1993).
- Butler, J. (2013). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Laterza. (Opera originale pubblicata nel 1990).
- Candellero, J. (2022). *Carmen Mola y la escritura de a tres: “Nos gusta que el lector entre a nuestros textos sin red de seguridad”*. CE Noticias Financieras (Spanish ed.). ContentEngine LLC.

Celma Valero, M. P., & Ruiz Urbón, C. (2024). Un caso de escritura colaborativa a la luz de la estilometría: Sabino Ordás. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 74, 191–221.

Cixous, H. (1996). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* (A. M. Moix, Trad.; M. Díaz-Diocaretz, Rev.). Anthropos.

De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo* (A. Martorell, Trad.). Cátedra. (Opera originale pubblicata nel 1949).

Di Santo, G. (2020). Reseña *Voces e identidades exocanónicas (1880–1920): Recuperando (auto)narrativas femeninas de los márgenes*. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 23, 273–279. <https://doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.21>

Eder, M. (2011). Style-markers in authorship attribution: A cross-language study of the authorial fingerprint. *Studies in Polish Linguistics*, 6, 99–114.

Ferré, R. (1990). *El coloquio de las perras*. Joaquín Mortiz.

Foucault, M. (2001). Che cos'è un autore? In C. Milanese (Ed.), *Scritti letterari* (pp. 1–21). Feltrinelli. (Opera originale pubblicata nel 1969).

Genette, G. (1989). *Soglie* (C. M. Cederna, Trad.). Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1987).

Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2020). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press.

Gómez-Ferrer, G. (2011). *Historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX* (Vol. 114). Arco Libros.

González Fernández, R. (2021). *Pseudónimos: ¿identidad metafísica o artística?* Repositorio Académico de la Universidad de Chile.

Gutiérrez, J. I. (2014). El seudónimo masculino y la androginización de la mujer escritora. *Argus-a: Artes & Humanidades*, 4(14), 2–28.

Hidalgo Rosende, S., de Armas Marrero, A., & González, J. (2022). *Pseudónimos en la literatura: El caso de Carmen Mola* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de La Laguna].

Juola, P. (2008). Authorship attribution. *Foundations and Trends in Information Retrieval*, 1(3), 233–334. <https://doi.org/10.1561/15000000005>

Kripke, S. (1985). *El nombrar y la necesidad* (M. M. Valdés, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México. (Opera originale pubblicata nel 1980).

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (N. Rosa & V. Ackerman, Trad.). Siglo Veintiuno Editores. (Opera originale pubblicata nel 1980).

López Pardina, T. (2015). El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión. *Investigaciones Feministas*, 6, 60-68.

Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. In P. E. González & E. Ortega (Edd.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47–54). Huracán.

Malaver, L. (2022). La Bestia [Reseña del libro *La Bestia*, de C. Mola]. *Entreletras*, 1(11), 64-66.

Meizoz, J. (2007). Postura e campo letterario (A. Baldini, Trad.). *Allegoria*, 56, 128–137.

Mola, C. (2021). *La Bestia*. Editorial Planeta.

Mola, C. (2022). *Carmen Mola: “If it’s about having your own style, Carmen Mola is a franchise”*. *CE Noticias Financieras*. (Spanish ed.). ContentEngine LLC.

Molina Petit, C. (2015). La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista. *Investigaciones Feministas*, 6, 69–84.

- Moyano Moreno, I. (2023). La estilometría como técnica de análisis lingüístico-cuantitativo: a propósito del uso terminológico de estilo. *Pragmalinguística*, 31, 339–361.
- Núñez, R. C. (2005). *Carmen de Burgos, Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*. Fundación José Manuel Lara.
- Paglia, C. (1990). *Sexual personae: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Press.
- Pardo Bazán, E. (2012). La educación del hombre y la de la mujer. In R. L. Johnson & M. T. de Zubiaurre (Edd.), *Antología del pensamiento feminista español (1726–2011)* (pp. 123–134). Cátedra. (Opera originale pubblicata nel 1892).
- Pardo Bazán, E. (2018). *La mujer española y otros escritos*. Cátedra.
- Pérez Vega, R. (2025). *Carmen Mola: polémicas y creatividad compartida*. CE Noticias Financieras (Spanish ed.). ContentEngine LLC.
- Poovey, M. (1985). *The proper lady and the woman writer: Ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. University of Chicago Press.
- Rosa, M. (2012). Una mujer y su tiempo: María de la O Lejárraga de Martínez Sierra. *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, 19(1), 5-46.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Showalter, E. (1999). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.
- Stamatatos, E. (2013). On the robustness of authorship attribution based on character n-gram features. *Journal of Law and Policy*, 21(2).
- Stillinger, J. (1991). *Multiple authorship and the myth of solitary genius*. Oxford University Press.
- Weininger, O. (1985). *Sexo y carácter* (F. Jiménez de Asúa, Trad.). Península.

Williams, J. L. (2018). The funky monk and the myth of the solitary author: John Frusciante and the meaning of authorship. *PostScriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies*, 3(1), 1–19.

Wilson, A. (2004). Foucault on the ‘question of the author’: a critical exegesis. *The Modern Language Review*, 99(2), 339–363.

Wollstonecraft, M. (2005). *Vindicación de los derechos de la mujer* (C. Martínez Gimeno, Trad.). Cátedra. (Opera originale pubblicata nel 1792).

Writers behind Carmen Mola champion teamwork. (2023). *CE Noticias Financieras (English ed.)*. ContentEngine LLC.

Woolf, V. (2023). *Una habitación propia* (J. Gómez, Trad.). Alcaldía de Medellín. (Opera originale pubblicata nel 1929).

SITOGRAFIA

Arjona, D. (2025, 7 agosto). *El escritor que desnudó la preferencia femenina de la industria editorial. El Mundo.*

<https://www.elmundo.es/papel/historias/2025/08/07/68948ea721efa02e0b8b45c5.html>

Camus, C. (2007, 4 ottobre). *El pseudónimo y la censura en la narrativa del Oeste. Represura.*

http://www.represa.es/represa_4_octubre_2007_articulo3.html

Mariani, K. (2021, 26 ottobre). «Carmen Mola», esa maldita traidora. *Que no te la cuenten.*

<https://www.quenotelacuenten.org/2021/10/26/carmen-mola-esa-maldita-traidora/>

Marquina, J. (2021, 21 ottobre). *16 escritores que firmaron sus obras con seudónimos femeninos.*

<https://www.julianmarquina.es/escritores-que-firmaron-sus-obras-con-seudonimos-femeninos>

Mostaccio, S. (2023, 11 giugno). *La scrittrice Carmen Mola, detta la Elena Ferrante di Spagna, che in realtà erano tre uomini. Elle.*

<https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a42946662/carmen-mola-elena-ferrante-di-spagna/>

Plaza, A., & García, N. (2021, 23 ottobre). *Una explicación al «cambio de sexo» de Carmen Mola: es el mercado, amigo, ahora ellas venden más. El Periódico de España.*

<https://www.epe.es/es/cultura/20211023/explicacion-cambio-sexo-carmen-mola-12343673>

Retamal, P. (2021, 12 dicembre). *Habla Carmen Mola: “No nos escondemos detrás del nombre de mujer, nos escondemos detrás de nuestras novelas”. La Tercera.*

<https://www.latercera.com/culto/2021/12/11/habla-carmen-mola-no-nos-escondemos-detras-del-nombre-de-mujer-nos-escondemos-detras-de-nuestras-novelas/>

RTVE. (2022, 18 gennaio). *Una bestia, un millón de euros, tres escritores y un pseudónimo: Carmen Mola*. RTVE Play.

<https://www.rtve.es/play/noticias/20220118/pagina-dos-entrevista-a-carmen-mola/2255400.shtml>

Soto Ivars, J. (2021, 19 ottobre). *La otra Carmen Mola: “Tuve que hacerme pasar por mujer para que me publicaran”*. *El Confidencial*.

https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-10-19/carmen-mola-planeta-impedimenta_3308954/

Tizón, E. (2020, 29 giugno). *Publicar bajo seudónimo, ¿necesidad o marketing?* *El Cultural*.

https://www.elespanol.com/elcultural/opinion/dardos/20200629/publicar-seudonimo-necesidad-marketing/501451442_0.html

Velasco Oliaga, J. (2023, 11 novembre). *Entrevista a Carmen Mola: “Escribimos lo que nos apetece en cada momento, no queremos estancarnos”*. *Todoliteratura*.

<https://www.todoliteratura.es/noticia/55027/entrevistas/entrevista-a-carmen-mola-escribimos-lo-que-nos-apetece-en-cada-momento-no-queremos-estancarnos.html>

Ventosa, M. (2021, 27 dicembre). *La Bestia di Carmen Mola. Las lecturas de Guillermo*.

<https://laslecturasdeguillermo.wordpress.com/2021/12/27/la-bestia-de-carmen-mola/>

Verde, N. (2021, 19 ottobre). *El fenómeno Carmen Mola y la estrategia tras los pseudónimos*. *RTVE.es*.

<https://www.rtve.es/noticias/20211019/fenomeno-carmen-mola-estrategia-tras-pseudonimos/2194501.shtml>