

# Il romanzo a pezzi. Benito Pérez Galdós: *Tristana* (1892) e l'urgenza del Modernismo

Giovanni CARA  
*Università di Padova*

## *Abstract*

Benito Pérez Galdós, perhaps more than is indicated by the biographies, lives the intense nineteenth-century adventure but, above all, of it he experiences and he picks every cultural movement. *Tristana*, as all his latest novels of *fin-de-siècle*, is evidence of this, in a lively conscious representation that appears a declaration of intent.

## *Riassunto*

Benito Pérez Galdós, forse più di quanto non sia dichiarato dalle biografie, vive l'intensa avventura ottocentesca ma, soprattutto, ne sperimenta e coglie ogni movimento culturale. *Tristana*, come tutti gli ultimi suoi romanzi di *fin-de-siècle*, ne è testimonianza, in una vivace rappresentazione consapevole che assomiglia a una dichiarazione di poetica.

Veo los transeúntes pasar por la acera de enfrente, cobijados en sus paraguas, como fantasmas. Llueve, llueve. Mi tristeza se pronuncia de una manera dolorosa. Estoy jadeante de melancolía; siento la *angustia metafísica*.

(José Martínez Ruiz "Azorín", *Diario de un enfermo*, 1901)

Si è scritto moltissimo su *Tristana*, inquieto romanzo *fin-de-siècle* di Galdós accompagnato fin dalla sua uscita da silenzi perplessi e giudizi controversi, comprese le critiche di natura sociologica da parte dell'ex compagna dello scrittore, Emilia Pardo Bazán, scrittrice a sua volta, che considerava sprecata la seconda parte della vicenda e compromessa e tradita la libertà della protagonista<sup>1</sup>. Provo qui a raccogliere i tasselli dispersi che provengono dalle interpretazioni critiche, aggiungendo alcune osservazioni, per ricomporre un quadro e arrivare a un'ipotesi che, fin d'ora, posso formulare in questo modo: se è vero che si riconosce in questa fase della scrittura galdosiana un netto cambiamento rispetto all'epoca precedente e si parla di deriva "spiritualista", non si è sufficientemente osservato quanto tale fase sia strettamente legata allo spostamento, che per altre arti è più frequentemente verificabile, verso il Modernismo. Modernismo, se si vuole, pensato e discusso da Galdós anche in chiave

---

<sup>1</sup> Le perplessità sulla coesione e riuscita di *Tristana* arrivano fino a Novecento inoltrato, per esempio con Sobejano (1966) e Sánchez (1977).

ironica e critica, quando *Tristana* pare un romanzo in cui l'altissimo tasso di letterarietà e la messa in evidenza dell'artificio compositivo concorrono a farne un'opera in cui si riflette sui limiti della riproducibilità del reale nell'opera stessa, su cui a sua volta, con circa un quarantennio di evidenze alle spalle (1936), si costruirà la consapevolezza benjaminiana intorno alla mossa "riproducibilità tecnica dell'opera d'arte"<sup>2</sup>; e mentre, d'altra parte, si raddensa l'inquietudine di chi, in tutta Europa, discuteva sulle debolezze interpretative e sull'inganno del codice naturalista, con tutti i suoi precedenti, le sue varianti e declinazioni, tra verismi, realismi ed eclissi dell'autore.

Uso qui la vasta e discussa categoria storica di Modernismo pensando alla più recente tendenza critica che comprende e riunisce fenomeni contemporanei differenti e che, finalmente, tenta di superare o contemplare la compresenza di novantottismo e modernismo<sup>3</sup>; e penso ovviamente anche all'intenzione terminologica anglosassone, che preavverte le urgenze delle Avanguardie storiche, le quali, tra dissidenze e adesione – mi pare oramai accettato – senza il Decadentismo, per dirlo all'italiana, e del simbolismo sarebbero prive di radici<sup>4</sup>. Unamuno e Valle Inclán, così come Machado e Darío, saranno, negli anni Venti, indiscussi maestri dei giovani scrittori d'Avanguardia: nel breve giro di circa un trentennio, insomma, si dettero Liberty, Art Nouveau, Modern Style, Jugendstil, Secessione e, anche al di là dell'Oceano, poco dopo, Déco e spesso, tra superamento dell'ottocentismo e prodromi del perplesso Novecento, attraverso la *Belle Époque*, si articolano continui ripensamenti poetici fondamentali. Pirandello – ancor più di Unamuno – ne fu testimone, tra origini veriste e derive screziate e tormentate consapevoli del filtro rappresentato dalla scrittura, che cresce su sé stessa dalle zolfatate dolorose e veriste a quelle miracolose e illuminate dalla misteriosa luce lunare. Come nel racconto *Ciaula scopre la luna*, che da un contesto

---

<sup>2</sup> Il riferimento è, ovviamente, a Benjamin (2000), riflessione di primo Novecento che raccoglie molti dei dilemmi che, fra artigianato irripetibile e industria dell'arte, oramai si faceva pressante.

<sup>3</sup> Cfr. l'introduzione di Mainer (1990) che, si consenta il termine poco scientifico, ha sdoganato l'immagine complessa di "Edad de plata" e – mi pare – riesce a coniugare le ragioni terminologiche anglosassoni, che parlano di *Modernism* riferendosi ad un arco cronologico più vasto, che tiene conto dei prodromi alle avanguardie storiche, anche in Spagna fortemente legate ai maestri *fin-de-siècle*. Cfr. quindi ovviamente anche Mainer (1983), che, per la definizione del periodo come *Edad de plata*, sottolinea l'incerta origine terminologica. Cfr. anche Mazzoni (2011: 291-353), che individua tratti europei unificanti del romanzo modernista.

<sup>4</sup> Anche Mainer (1983), che si avvale della parentesi cronologica 1902-1939, non può fare a meno di radicare il suo ragionamento nelle complesse variazioni *fin-de-siècle*. Tra scuole critiche diverse come quelle francese, inglese, tedesca e italiana (estetismo, simbolismo, decadentismo), alla fine, ho scelto, riservandomi per un approfondimento in altra sede, di coniugare voci che suonano più comuni che dissonanti. Va anche segnalato che Italia e Spagna specialmente soffrirono della significazione di modernismo in senso negativo a causa dell'intervento della Chiesa nientemeno che nella specie dell'enciclica di Pio X che, con la *Pascendi* del 1907, condannò le ondate riformiste cattoliche e pre-avanguardiste: è proprio per le complesse sfumature dell'epoca, tra Liberty, Belle Époque, lasciti del simbolismo, percezione della crisi, avvistamento poetico intorno al dilemma del codice, che oscillo tra le due opzioni Modernismo e modernismo: una corrente, insomma, o un estuario, come una larga e tormentata resa dei conti?

infernale di rappresentazione verista volge – in un percorso che è pure dichiarazione di poetica – a una palingenesi densa di tratti simbolisti<sup>5</sup>.

L'autore di *Tristana*, all'epoca della pubblicazione quasi cinquantenne ed alla sua tredicesima *novela contemporánea*, a mio parere sta in questo ambito e in questa fase, come già con *La incógnita* (1889) e confermandosi poi in *Misericordia* (1897), dove tenta il processo inverso, rispetto a *Tristana*, dalla storia alla scrittura, ma sempre sulla base dell'autoconsapevolezza della *ficción*<sup>6</sup>. E forse vale la pena d'iniziare proprio evocando *Misericordia*. La vicenda è nota. La protagonista del romanzo, Benigna (*señá Benina*), lavora al servizio d'una donna dell'antica aristocrazia terriera decaduta, doña Francisca, vedova d'un "intendente de ejército, excelente persona, de holgada posición por su casa"<sup>7</sup>, ossia d'un rappresentante del potere che aveva determinato e continuerà a farlo i destini di decine di governi in Spagna, con due figli sposati: la prima sezione del romanzo serve al narratore per descrivere modi e maniere attraverso cui Benigna s'ingegna per far quadrare i conti di un'economia familiare dissestata, senza che però doña Francisca se ne avveda. Il paradosso sociale, secondo cui è la povera donna a mantenere la sua padrona (come Lazarillo de Tormes con lo scudiero nel terzo trattato del romanzo che è l'archetipo della picaresca), si compie all'interno d'un frenetico viavai che conduce costantemente dal mondo in sfacelo dei *palacios* madrileni a quello dei suburbi e delle strade dove, come schiere di soldati ed eserciti militari, i questuanti si spostano e vivono giorno dopo giorno senza troppa speranza nel futuro. È una Spagna antica, quella di Benigna e dei suoi amici che vivono d'elemosine: una Spagna che si porta dietro, insieme con la varia umanità derelitta dei quartieracci metropolitani che si stanno sporcando in tutto il mondo, anche tutta la storia secolare dei picari, degli esclusi e dei viaggiatori per necessità, sui quali pesano i vizi del mondo che li ospita e i vizi dei mondi che hanno abbandonato, di cui l'arabo Almudena è immagine profonda e senza tempo. Immagine, è fin troppo facile ricordarlo, che assume su di sé quelle di altri arabi della letteratura ispanica, compreso Ricote e il non troppo credibile Benengeli di Cervantes.

Almudena è un cieco con il misterioso dono della profezia, ciò che lo dota di ulteriori valenze poetiche, ed è innamorato della più anziana Benigna, cui spesso s'accompagna. Per giustificare le sue misteriose e prolungate assenze da casa, durante le quali cerca il denaro per il mantenimento di doña Paca, Benigna innalza davanti alla padrona un sofisticatissimo castello di bugie, le une tenute sapientemente legate alle altre: e, nella sua infinita perversa bontà, finge d'essere a secondo servizio presso un fantomatico don Romualdo, frutto della fantasia della questuante che, con un

<sup>5</sup> Cfr. Cerina (1983). La novella, che nel 1925 Pirandello inserì nell'ottava silloge delle *Novelle per un anno* (*Dal naso al cielo*), era già uscita nel 1919.

<sup>6</sup> A proposito di *La incógnita*, per colmo metaletterario, noi lettori dovremmo in teoria non poter leggere tale resoconto epistolare, visto che, cervantinamente, dovrebbe essere stato trasformato dai vapori diabolici dell'aglio in un romanzo dialogato: *Realidad*, di prossima pubblicazione. Sulle deviazioni paradossali della narrativa galdosiana verso il mistero della vita e dell'arte, cfr. Fernández Cifuentes (1988) e Andreu (1989).

<sup>7</sup> Cfr. Unamuno (1989: 54). Da questa edizione cito d'ora in avanti. Si ricordi anche che il padre di Pérez Galdós era un militare.

complicato sistema di elemosine, debiti, crediti, favori e restituzioni, riesce a sbarcare ogni giorno il lunario. Intorno alla comunità dei mendicanti si spalanca il variegato sistema sociale madrilenò, descritto gerarchicamente attraverso alcuni suoi emblematici rappresentanti: primo tra tutti don Carlos Moreno, perfetta incarnazione letteraria di un'accorta signoria conservatrice e antiprogressista per la quale persino l'elemosina è frutto di accurato conteggio settimanale: qualunque sbavatura, in eccesso o in difetto, che intacchi il cumulo di denaro periodicamente ascritto alle elemosine, crea uno stato di crisi e l'immediata ripartizione pareggiatrice. Campione della falsa oculatezza d'una classe sociale che non arretra ma neanche cresce perché non sa investire, don Carlos parla a Benigna, offrendole solo una parte di soldi rispetto al totale preventivato e dandole una lezione d'economia domestica.

In realtà don Carlos non sa che quei soldi serviranno proprio per il sostentamento d'una rappresentante della propria classe, com'è doña Francisca; e che con essi non fa altro che difendere, all'interno della comunità in cui ora iniziano a profilarsi complesse relazioni sociali, lo stato di conservazione che ruota intorno a due parole chiave: *administrar* e *orden*. Dall'altra parte può esistere solo il *caos*, ossia ciò che sta verificandosi nella Spagna di fine secolo in cui rimanevano pezzi di un'aristocrazia corrosa; in cui cominciavano a saldarsi i frammenti d'una consapevolezza borghese tutto sommato recente e poco avventurosa; in cui persisteva ancora una struttura economica e sociale di tipo agrario in parte sconfitta: si pensi alla stessa origine di doña Paca; in cui s'avvertivano tutti i sintomi di una tardiva rivoluzione fallimentare e i segni della conseguente Restaurazione, dal '68 in poi; in cui si sentiva tutto e per intero il senso di frustrazione da parte degli intellettuali che in quella rivoluzione, come i loro ideali compagni della Comune parigina, avevano creduto. E in cui si poteva vedere, tra le numerose figure della piramide sociale, ogni affanno per il patetico tentativo d'ascesa prodromo del conseguente e fragoroso crollo. A quest'ultima specie appartiene Frasquito de Ponte y Delgado, che risulta la descrizione impietosa di un'intera generazione perduta che, senza saperlo, ha accompagnato verso il fallimento il Paese: ma nelle mani di questa generazione che non si sa da dove venga e quali esatte origini abbia – Frasquito è un *alma de Dios*, un ripudiato senza data di nascita certa – Galdós consegna, cervantinamente, un'antica coscienza. All'immagine sbiadita e corrotta d'una piccola borghesia che, lungi dall'investimento rischioso, costruisce le proprie fortune su quelle altrui, appartiene Juliana, moglie di Antoñito e nuora di doña Francisca. Juliana si rende improvvisamente presente, nell'abitazione riattata e ricomposta dalla sorte, quando la suocera eredita una piccola fortuna che riassume il fallimentare *ménage* della sua casata. Benigna, alla quale non viene più riconosciuta la sua opera benefattrice, viene progressivamente esautorata dai suoi incarichi e costretta a trovarsi altra sistemazione.

Nel quadro complessivo della rappresentazione sociale, Juliana incarna perfettamente il prototipo della nuova classe piccolo borghese che, attraverso l'inettitudine e l'esproprio, sta comprandosi la rispettabilità che le generazioni precedenti hanno dissipato. Perché ciò possa avvenire, Juliana, e la classe ch'ella rappresenta, deve materialmente eliminare gli emblemi stessi della generazione

precedente (doña Paca e Frasquito de Ponte) con tutto ciò ch'essa porta con sé: le radici contadine, che costituiscono l'origine da cui la suocera proviene, e l'istituzione del vecchio ordine, l'uomo d'esercito che la suocera ha sposato.

L'eliminazione di Frasquito, che ha beneficiato anch'egli della medesima eredità, è poco meno che un vero e proprio omicidio, assunto da Juliana con lucido cinismo nell'atto di constatazione di morte avvenuta. E la ragione superiore, il senso di colpa che aleggia su tutti e pesa come una sorta di maledizione metafisica, è precisamente l'irricoscenza verso Benigna. Accusato di circuire la povera anziana questuante, Frasquito monta su tutte le furie, come se tra le sue mani bruciasse il denaro dell'eredità e, con esso, bruciasse l'anima per il rimorso d'una Spagna che si confronta con sé stessa; come se, dietro di lui, si celasse l'ombra di don Giovanni con tutto il suo assurdo, quasi comico, conteggio di conquiste, ma un don Giovanni fallito e consapevole d'aver di fronte, con Benigna, tutta la dimessa e sacra teoria degli ultimi, dei mendicanti, degli emarginati. In una parola, dei picari:

Me acusan de un infame delito: de haber puesto mis ojos en un ángel, de blancas alas célicas, de pureza inmaculada. Sepan que yo respeto a los ángeles: si Nina fuese criatura mortal, no la habría respetado, porque soy hombre... Yo he catado rubias, morenas, casadas, viudas y doncellas, españolas y parisienses, y ninguna me ha resistido, porque me lo merezco... Belleza permanente que soy... Pero yo no he seducido ángeles ni los seduciré... Sépalo usted, Frasquita; sépalo, Obdulía: la Nina no es de este mundo..., la Nina pertenece al cielo... Vestida de pobre ha pedido limosna para mantenerlas a ustedes y a mí..., y a la mujer que eso hace yo no la seduzco, yo no puedo seducirla, yo no puedo enamorarla... Mi hermosura es humana y la de ella divina; mi rostro espléndido es de carne mortal, y el de ella de celeste luz... No, no, no la he seducido, no ha sido mía, es de Dios... Y a usted se lo digo. Curra Juárez, de Ronda; a usted, que ahora no puede moverse de lo que le pesa en el cuerpo la ingratitud... Yo, porque soy agradecido, soy de pluma y vuelo..., ya lo ve... Usted, por ser ingrata, es de plomo y se aplasta contra el suelo..., ya lo ve. (Pérez Galdós, 1961: 1991)

Frasquito descrive insomma Benigna come un essere profetico e una creatura soprannaturale. Ma, curiosamente, sarà proprio Frasquito a subire la condanna che minaccia, cacciato da Juliana e cadendo giù dalle scale sotto la violenza di un collasso, ricordando al lettore la morte del giovinastro, prototipo del dongiovanni, nel finale della Celestina, e precisamente la caduta infernale che chiude la vicenda terrena del Don Giovanni secentesco; una condanna, quella di Frasquito, così borghese e così poco metafisica.

Subiéronle entre cuatro a la casa para prestarle socorro, que ya no necesitaba el infeliz. Reconocióle Juliana, y secamente dijo:  
- Está más muerto que mi abuelo. (Pérez Galdós, 1961: 1988)

Con la sua morte Frasquito decreta che sì, anche lui è responsabile quanto gli altri; e contemporaneamente emblemizza la morte di un'epoca e l'inizio, con Juliana, di un'altra vicenda sociale e di una nuova, ancor più cinica, classe, oramai definitivamente legata alla città. L'epilogo sta per compiersi nel capitolo finale, costruito su scrittura e immagini profondamente diverse dai precedenti, come se la

narrazione dei grandi esempi del Realismo non fosse più sufficiente e adatta alla Spagna di fine Ottocento, oramai in pieno clima modernista e con forti debiti da pagare al simbolismo. Ma l'autore ha disseminato tutto il romanzo di segnali apparentemente incongrui. Innanzi tutto le menzogne di Benigna: Benigna è convinta della buona fede delle sue invenzioni; e finisce quasi per convincersi che il suo benefattore, don Romualdo, esiste davvero. Lo è così tanto, e noi con lei, che quasi non si stupisce che realmente don Romualdo faccia la sua comparsa, come personaggio in carne e ossa, davanti agli occhi di doña Francisca. E che sia lui ad annunciare a quest'ultima e a Frasquito la fortuna in eredità. Un personaggio immaginario, frutto della sapiente fantasia di Benigna, che improvvisamente si rivela esistente: Benigna sarà, alla fine, un'immagine cristologica di salvezza accanto al lebbroso Almudena, in piena vertenza evangelica.

In *Tristana*, sul finale, è un matrimonio basato sull'eredità che ricompone l'acquerello borghese d'una casa di morte; nella vicenda c'è già una Benigna in germe ed è Saturna. La vicenda di *Tristana* si presenta, per intero e fin dall'inizio, come quella di personaggi di cartapesta – tranne Saturna, appunto – che rispettano tutti un preciso cliché melodrammatico dentro la struttura sociale che troveremo inalterata, ma ricodificata, in *Misericordia*, che si può considerare in un certo senso opera complementare e prosecuzione rispetto al romanzo del 1892<sup>8</sup>. Sullo sfondo, cioè, resta del primo Galdós l'interesse per le aporie della società ispanica, specie di quella urbana o urbanizzata; ma risultano ancora più ferocemente descritte l'inutilità della vecchia aristocrazia e il suo punto d'onore addomesticato, l'insufficienza della borghesia che cerca la propria nobilitazione attraverso l'uso inesperto del denaro, l'incapacità degli intellettuali di decodificare il cambiamento, la letterarietà riconcertata e raffreddata nella sua vocalità in minore. In *Misericordia* i medesimi tratti risultano insomma ricompresi dentro un alveo in apparenza nuovamente naturalista, tale da lasciare il lettore sgomento e la sua comunità afasica e sconfitta. “Vivere in Spagna” è insomma, ancora, “piangere”, come in *Horas de invierno* aveva detto Larra, suicida a soli ventisette anni nel 1837 e già figura d'individualità scultorea ma sconfitta che sarebbe piaciuta ai modernisti. La Spagna, di fronte all'Europa, si sente come una creatura zoppa; che poi fosse o meno così, o che fosse anche e piuttosto un ambiguo rimpianto nazionalista che sfocerà di lì a poco nella contraddittoria delusione novantottista, almeno di alcune sue voci – tra antieuropeismo ed etnocentrismo folklorico di ritorno – non è qui congruo approfondirlo; tuttavia la sospensione con cui l'autore chiude il romanzo, con una domanda che lascia inevasa qualunque risposta, è l'ammissione di uno scacco; lo scacco di ognuno: don Lope, Tristana, Horacio e l'intera società. Forse con un'unica assoluzione, quella di Saturna, che riapparirà non a caso in *Misericordia* come protagonista d'una storia tutta sua sotto le vesti di Benigna. L'impressione ulteriore è

---

<sup>8</sup> L'amore di Galdós verso Cervantes quasi porterebbe a dire che *Tristana* sta a *Misericordia* come il *Quijote* al *Persiles*, per lo sperimentalismo manifesto dei primi di contro al controllo accurato e sornione delle fonti che manifestano i secondi, anche in relazione al dibattito sulla forma narrativa che entrambi gli autori, sulla frontiera di un deciso cambiamento, sperimentarono in prima linea.

che sotto scacco siano anche la fiducia nella scrittura realista – o già naturalista nel suo interesse per la patologia sociale – oramai incapace d'intervenire nel mondo, e la fiducia nel cambiamento degli individui negli spazi delle nuove città. Come se, con un linguaggio analogo, in Galdós intervenissero, ovviamente da tutt'altri presupposti poetici, le urgenze di romanzi come *Una vita* di Svevo (1892) e *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde (1891), scrittori entrambi d'una generazione successiva a quella di Galdós, ma qui perfettamente contemporanei, o addirittura si anticipasse la riflessione sull'intellettuale e il suo mondo in disfacimento contenuta in *Morte a Venezia* di Thomas Mann (1913).

La prima evidenza è una congerie di espliciti riferimenti a diverse e distanti esperienze d'arte, utilizzate per costruire “ad arte”, appunto, ognuno dei personaggi; o, addirittura, effetto di realtà meno leggibile per noi, l'uso spregiudicato dell'autobiografia per farne materia di scrittura e rompere continuamente la barriera della pagina, in barba ad ogni principio di “eclissi dell'autore” e meccanica naturalista. Lo scrittore ne è consapevole:

Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca, ni acaban de esconderse los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias. que si ondean triunfantes, es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan. (Pérez Galdós, 1999: 242)

Innanzitutto don Lope: don Lope – come il Frasquito di *Misericordia* – è chiaramente ed esplicitamente costruito s'una figura oramai lemmatica e quasi mitica della cultura spagnola: don Juan; solo che di don Juan non possiede né gioventù, né carica tragica, né alcun destino infernale ed eterno. Gli rimane all'inizio il nomignolo parlante appiccicatogli da Saturna (*don Lepe*) e alla fine un buon matrimonio borghese con tanto di orticello da coltivare e dolcetti preparati dalla moglie; in fondo un personaggio non così diverso da protagonisti liberty in controtempo, smaltati ma pieni di crepature, come tanti altri antieroi europei: basta pensare a Des Esseintes di Huysmans in *À rebours* (1883) o a Dorian Gray di Wilde (1890). In controluce Galdós – come Huysmans con il *Satyricon* di Petronio o Wilde con *I ritratti immaginari* di Walter Pater (1887) – delinea attorno al suo dongiovanni decadente, simile a ciò che sarà Gustav Aschenbach che muore davanti al Lido di Venezia come un pupazzo clownesco dai capelli tinti, un altro vecchio aristocratico di provincia che sogna di cambiare il mondo perché legato a cose e idee trapassate: don Quijote. Ma neppure possiede l'acume ingenuo e nobile di don Quijote, né la malinconia d'una morte per fallimento: don Quijote muore e con lui muore il suo romanzo, però Sancho pare voler seguire il romanzo, come dopo un'altra epoca, quando propone un nuovo patto narrativo e chiede al cavaliere di rialzarsi, sì, ma vestito questa volta da pastore<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Sull'interpretazione del finale non sono quindi d'accordo con le conclusioni di un saggio splendido come quello di Girard (2005), per il quale Cervantes ha percezione della menzogna del doppio: Cervantes, a mio parere, ne palesa il fascino nel lascito a Sancho, che propone un nuovo “patto”, quando supplica il padrone di rialzarsi e vestirsi (farsi poesia) da pastore. Girard taccia di

Invece, quando il romanzo di don Lope – e nostro – termina, la vita continua tra manicaretti e pose domestiche dentro una bolla borghese, uno spazio ovattato dove persino la felicità è mediocre, in una sorta di controcanto ironico al già caustico finale del *Candide* di Voltaire. C'è altra (meta)letteratura in don Lope, ma lo capiamo a poco a poco leggendo il romanzo.

Tristana è, per esplicita ammissione del narratore, una figura di carta: lo è per destino e lo è per presenza fisica. Il suo è un nome letterario, come quello del fratello morto, Lisardo, nome imposto dalla madre. La storia della madre è poi, in emblema, l'intera vicenda del *Quijote* raccontata in un tratto: amante dei libri di cavalleria, maniaca e disturbata, invecchia, rinsavisce, fa testamento e muore. La variante non è secondaria: fa testamento affidando la figlia al suo futuro aguzzino. Ulteriore dettaglio, qui sapientemente nascosto proletticamente dall'autore: il riferimento a *Tristano e Isotta*, con tanto di rovesciamento di genere, è più avanti svelato anche dalla passione per Dante che mostrano Horacio e Tristana nel loro epistolario quando, tra l'altro, Horacio chiama Tristana Paquita, ossia Francesca da Rimini. Ed è superfluo ricordare che, per Dante, il *Tristano e Isotta* di Beroul condanna all'inferno per un amore adultero Paolo e Francesca. Letteratura che s'incrocia con letteratura, vite con romanzi, personaggi al quadrato che vivono vicende altrui e da esse sono, fin dappprincipio, segnati. Anche in questo caso, in una vertigine di segni, lo scambio di lettere determinerà uno scarto ulteriore e un paradossale avvicinamento della finzione alla realtà autobiografica dello scrittore.

Già nelle prime pagine Galdós sottotrama una ragnatela di segni incrociati. E lo fa, cervantinamente, in cerca di un *desocupado lector* disponibile a cogliere il senso dell'enigma. Il medesimo esordio è esemplare e fa il paio con l'esordio di *Niebla* (1914) di Unamuno, che circa vent'anni dopo scolpirà – è il caso di dirlo – la fisionomia di Augusto Pérez come quella d'un bassorilievo in cartapesta.

Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedose un momento parado en esta actitud estatuaría y augusta. (Unamuno, 1990: 65)

Augusto, fin nel nome, sulla soglia di casa è una statua classica in posa sotto una nicchia posticcia; ma il cognome denuncia la sua condizione polverosa e semplice: il suo dandismo è inutile e la mano non è quella protesa del *victor* ma serve per vedere se piove e se sia proprio necessario rovinare tanta compostezza per brandire, invece che la daga, l'ombrello. Un personaggio ucciso in poche righe, e da subito. Lo stesso (mal)trattamento teatrale attende don Lope: la sua vicenda è la sbiadita ripetizione, avverte il narratore strizzando l'occhio al lettore, di quella dell'*ingenioso hidalgo*, almeno nel suo esordio: “En el populoso barrio de Chamberí [...] vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino...”. Rispetto a don Quijote consiste

---

pressapochismo chi trascura come “tirato via” per ragioni di ortodossia religiosa il finale, ma, così facendo, fa la medesima operazione sintetica: il finale acuto e veloce è pieno di futuribili lunghe avventure del cavaliere posticcio e anacronistico.

ugualmente sfondamento atemporale, incertezza onomastica, presente anacronistico e, in fondo, la stessa pagina ironica. Ma, alla fine, un diversissimo destino attende don Lope.

Tristana, agli occhi del lettore, non è da meno. È una statuina di porcellana bianca e con le gote rosse, oppure è una figurina di carta come quelle che la moda domestica dell'epoca vedeva ripetute negli interni borghesi, in una fase storica che prefigura il Liberty e la standardizzazione degli oggetti, ribaditi in serie per il nuovo mercato urbano delle “piccole cose di pessimo gusto” che, di lì a poco, saranno di gozzaniana memoria; oggetti che oggi il modernariato ha rivalutato, certo, ma che dobbiamo contestualizzare come facciamo comunemente distinguendo l'artigianato dalla sua “riproducibilità tecnica”, per evocare di nuovo Benjamin, e per non smettere di ricordare che Liberty e poco dopo Déco furono movimenti dell'industrializzazione per l'industrializzazione, furono in qualche modo il linguaggio della fabbrica che si abbellisce e cerca di ribellarsi alla visione angusta e piccina dei dettagli naturalisti.

Quanto poi al naturalismo stesso, cioè all'indirizzo che, nel cuore dell'Ottocento, costituisce la controparte polemica di quello storicista, il liberty gli rimprovera una troppa passività mimetica nei confronti della natura, un eccesso di spirito analitico, di frammentarietà; lo accusa, in altre parole, di esser stato troppo legato ai dati di fatto, rinunciando a sintetizzarli e a progettare forme più libere e immaginose; e anche, di essersi immerso spesso in un populismo sordido, in una triste aneddotica di scenette familiari. (Barilli, 1984: 12-13)

Eppure, cercando di “costituire un'arte nuova e moderna”, il Liberty finisce per ricondurla “sotto la categoria del bello, dell'eleganza, del decoro: categorie che il naturalismo, appunto, aveva rifiutato in nome di un'adesione stretta alla verità e alla prosaicità della vita quotidiana” (Barilli, 1984: 12). Tutto sommato Tristana, nel suo essere oggettino d'arte seriale, bellina e minuta, non è altro che uno degli arredi che sua madre si affannava a pulire e imballare di trasloco in trasloco e di *étagère* in *étagère* piene di libri con una furia per il dettaglio d'arredo e la novità che ricorda tanti personaggi dell'epoca, in testa Des Esseintes di Huysmans. L'immagine è più che evidente: Tristana è solo una riproduzione orientaleggiante ed è

joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina; las mejillas sin color, los negros ojos más notables por lo vivarachos y luminosos que por los grandes, las cejas increíbles, como indicadas en arco con la punta de finísimo pincel; pequeñuela y roja la boquirrita, de labios un tanto gruesos, orondos, reventando de sangre, cual si contuvieran toda la que en el rostro faltaba; los dientes menudos, pedacitos de cuajado cristal; castaño el cabello y no muy copioso, brillante como torzales de seda y recogido con gracioso revoltijo en la coronilla. [...] Cuando se acicalaba y se ponía su bata morada con rosetones blancos, el moño arribita, traspasado con horquillas de dorada cabeza, resultaba una fiel imagen de dama japonesa de alto copete. (Pérez Galdós, 2011:122-123)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Da questa edizione cito d'ora in avanti.

E subito dopo Tristana si profila in tutta la sua letterarietà, di cui è macchiata fin dal nome battesimale e che, poi, la renderà argilla nelle mani del demiurgo don Lope (e di Galdós):

Pero ¿qué mas, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo divino y lo humano, lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír? De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos. (p. 123)

Tristana, insomma, è condannata ad essere opera d'arte in movimento, manichino che dietro sé, in quinta, ha come fondale l'ipocrisia del nuovo arredamento urbano che, con la perizia decorativa e il fogliame ritorto, nasconde ipocritamente la nuova città, la fabbrica, la macchina, ora celandola, come nel caso del Liberty, o poco più tardi esaltandola, come farà il Déco: basti pensare al *Chrysler Building* di New York (finito nel 1938), grattacielo che addirittura si erige in omaggio insieme alle architetture classiche ed ai radiatori delle automobili di marca omonima, con la sua vetta che sintetizza in chiave déco la fabbrica<sup>11</sup>.

In poche pagine – a me sembra – l'autore spietatamente racconta due fallimenti: quello dell'aristocrazia attardata, Don Lope, e quello della borghesia inavveduta, Tristana, orfana d'un padre che, inesperto investitore, è vittima di ripetuti crac finanziari. Saturna, preavvertimento di Benina ed eco di altre immagini letterarie popolari, stretta tra aristocrazia decaduta e borghesia d'accatto, nella sua schietta ma non ingenua consistenza è invece schiacciata dall'inavvedutezza di entrambi, Don Lope e Tristana, e si porta simbolicamente appresso le ragioni della sua infelicità di vedova e quelle della sanciopanzesca lotta per la sopravvivenza, insieme così sana e così malinconica. Suo marito, perduto a causa di una morte bianca, si schianta cadendo da un'impalcatura che è l'emblema del legame tra don Lope ed il padre di Tristana ma anche l'immagine di decenni a venire:

Llamábase esta Saturna, alta y seca, de ojos negros, un poco hombruna, y por su viudez reciente vestía de luto riguroso. Habiendo perdido a su marido, albañil que se cayó del andamio en las obras del Banco, pudo colocar a su hijo en el Hospicio. (p. 122).

Non passa inosservato che la morte verticale del marito di Saturna avviene davanti a un edificio emblema della nuova città, sotto la fabbrica del denaro che, all'altra sponda della gerarchia sociale, è il mausoleo funerario anche del padre di Tristana. Non trascorreranno in fondo molti anni dalle foto newyorchesi di Stieglitz o Getty.

---

<sup>11</sup> Com'è noto, il nome della corrente d'arte viene dall'insegna del celebre negozio londinese al 218 di Regent Street, l'*East India House* di Arthur Lasenby Liberty & Co. che, al pari del suo omologo parigino, *Art Nouveau*, aperto dal mercante amburghese Samuel Bing in rue de Provence 22, vendeva oggetti e arredi che consolidarono il gusto per quel che oggi chiamiamo senza fatica *design*. Attivo dai primissimi anni Settanta, Bing contribuì a diffondere in tutta Europa la moda degli oggetti orientali e delle figure giapponesi anche grazie alla rivista *Le Japon Artistique* e, dopo un viaggio statunitense, iniziò il sodalizio artistico con Louis Comfort Tiffany.

Manca un tassello: Horacio. Horacio sembra l'anticipazione delle anime incrociate di Augusto Pérez e Paparrigópulos di *Niebla*. È l'intellettuale castrato, incapace di giungere al nocciolo del problema; è l'orfano senza radici o, peggio, senza la consapevolezza delle sue radici; è protetto dal casato e dal denaro che vuol disprezzare come cosa vile e persegue, fuori tempo massimo, la *bohème* che, solo due decenni prima, aveva significato per i simbolisti francesi la morte non solo metaforica sulle barricate parigine. Un dandismo senza gloria, con un che di artificioso, quello di Horacio e Augusto: dietro entrambi c'è una solidità economica che li rassicura. Nel caso di Horacio, siede nel suo salotto una zia ingombrante che, con solo uno sguardo, uccide ogni tentativo di libertà, in maniera del tutto simile alla madre del protagonista di *Niebla*:

“Si no fuera por ti, yo no aguantaría las crudezas de este frío maldito que me está matando. ¡Y pensar que con irme a tu casa de Villajoyosa resucitaría! Pero ¿cómo me voy y te dejo aquí solo? Imposible, imposible. [...] Pues me parece que en Villajoyosa pintarías como aquí, y aun mejor. En todas partes hay Naturaleza y natural... Y, sobre todo, tontín, allí te librarás de tanto quebradero de cabeza y de las angustias que estás pasando. Te lo dice quien bien te quiere, quien sabe algo de este mundo traicionero. No hay cosa peor que apegarse a un vicio de querer... Despréndete de un tirón. Pon tierra en medio.”

Dicho esto, doña Trini dejó caer el párpado, como tronera que se cierra después de salir el tiro. (pp. 200-201)

L'immagine della castrazione, in *Niebla*, sarà ancora una volta palesemente scultorea; sarà l'iconografia rovesciata d'una *Pietà* su cui aleggia il senso di morte, con una madre che accoglie in grembo un bambino troppo cresciuto e vivente e con le ceneri di un padre passato a miglior vita evocato da un borghesissimo soprammobile: un posacenere, che ha sostituito e serializzato la forma delle sputacchiere dei circoli *radical-chic* anglosassoni.

Cuando Augusto se hizo bachiller le tomó en brazos, le miró al bozo, y rompiendo en lágrimas exclamó: “¡Si viviese tu padre...!” Después le hizo sentarse sobre sus rodillas, de lo que él, un chicarrón ya, se sentía avergonzado, y así le tuvo, en silencio, mirando al cenicero de su difunto. (Unamuno, 1990: 89)

Ancor più colpevolmente, nel romanzo di Galdós, la castrazione di Horacio è il frutto del più grave dei tradimenti, per un artista: il tradimento dell'arte. Il legame – direi davvero simbolista o decadentista o modernista – tra Horacio, Tristana e il tradimento dell'arte da una parte, e fra castrazione e fallimento da un'altra, mi sembra raccogliersi in una sequenza del romanzo che troppo spesso pare sottovalutata e che, invece, prelude a successive soluzioni poetiche che, non a caso, radicano nell'esperienza del tardo Ottocento; certo non voglio evocare il Surrealismo, seppure Buñuel dovette percepire una qualche consonanza con Galdós nel “riscoprire” un

libro così inquieto come *Tristana* per tradurlo cinematograficamente<sup>12</sup>; tuttavia il momento in cui Saturna visita l'atelier di Horacio e, con il suo sguardo asettico e distaccato (realista?), descrive in una panoramica oggetti che poi diventeranno simbolici nella seconda parte, appare come ulteriore quadro *en abyme* per irradiare analetticamente e proletticamente sensi su tutto il romanzo.

Señorita... ¡qué cosas! Voy a buscarle, pues quedamos en ello, al numero 5 de la calle esa de más abajo... y apechugo tan terne con la dichosa escalerita. [...] Es aquello como un palomar, vecinito de los paparrayos y con vistas a las mismas nubes. [...] Figúrese un cuarto muy grande, con un ventanón por donde se cuele toda la luz del cielo, las paredes de colorado, y en ella cuadros, bastidores de lienzo, cabezas sin cuerpo, cuerpos descabezados, talles de mujer con pechos inclusive, hombres peludos, brazos sin personas y fisionomías sin orejas, todo con el mismísimo color de nuestra carne. [...] Divanes, sillas que parecen antiguas, figuras de yeso con los ojos sin niña, manos y pies descalzos... de yeso también... Un caballete grande, otro más chico, y sobre las sillas o clavadas en la pared, pinturas cortas, enteras o partidas, vamos a decir, sin acabar, algunas con su cielito azul, tan al vivo como el cielo de verdad, y después un pedazo de árbol, un pretil... tiestos; en otra naranjas y unos melocotones... pero muy ricos.... En fin, para no cansar, telas preciosas y una vestidura de ferretería, de las que se ponían los guerreros de antes. (pp. 153-154)

Rilevo solo due immagini, riservandomi di rifilare poi molti nodi che sto dando ora stramati. La prima è data dallo sguardo di Saturna sui quadri di Horacio; è evidente che Horacio è un pittore realista, come Galdós è all'epoca riconosciuto scrittore realista, o naturalista, che dipinge quadri più veri della realtà stessa: questo agli occhi d'una donna concreta e ingenua come Saturna – Sancho incombe su ogni vicenda quanto don Quijote – che deve arrabattarsi per mantenere il figlio. La seconda è data invece dallo sguardo della medesima Saturna sovrinteso dallo sguardo del narratore onnisciente che controlla il suo personaggio perché offra al lettore un dettaglio inevitabilmente riutilizzabile e reinterpretabile nel momento dell'amputazione della gamba di Tristana: è impossibile non associare quei brani di manichini anatomizzati, che servono al pittore realista come modello per le sue opere “più vere del vero”, al gesto artigianale del chirurgo che amputa la gamba della protagonista e riduce a manichino una donna. Fa, per così dire, d'una donna un profilo d'arte, immobilizzandola e costringendola dal movimento alla fissità statuaria. Una statua dolente e due volte falsa, o falsificata. Insomma, abbiamo un *bohémien* fuori tempo,

---

<sup>12</sup> Anche se non sono d'accordo con l'opinione di Rossi (1992) sulla rilettura di Galdós da parte di Buñuel; per esempio l'aver spostato l'ambientazione a Toledo può sì restituire il senso “ambientale” a un personaggio come don Lope, vecchio aristocratico diroccato, ma decurta il romanzo d'una sua importante componente: Madrid, cioè la città e le sue contraddizioni a fine Ottocento; le cineserie, la castrazione della borghesia, l'inurbamento fallimentare, la diversità rispetto alle grandi città europee, come Berlino, Londra e Parigi, gli interni angusti delle case sempre più piccine, il medesimo statuto di “capitale” politica di fatto giovane (circa tre secoli). Don Lope, a Madrid, divenuto cittadino, acquista un senso preciso proprio perché dislocato in una grande città in controttempo con sé stessa e con i centri europei. Bisogna ricordare che Galdós frequentava l'Europa, viaggiava, era aggiornato grazie alla sua passione per teatro e melodramma, fu egli stesso personaggio da melodramma dalle relazioni amorose controverse.

controllato dalla zia e mantenuto coi soldi di un'eredità, che dipinge a fine Ottocento quadri realisti mentre insorgono in tutta Europa l'empito e la necessità di nuovi codici: Horacio è incapace di dipingere in assenza di modello ed è inabile a prospettare sulla tela altra ipotesi che quella dello sguardo fotografico; non c'è spazio né per l'innovazione né per la memoria, dunque, e per le radici d'un Paese prossimo alla sconfitta secolare del 1898; non v'è possibilità di terminare la rappresentazione della *Cacciata dei mori*, quadro che rimane incompiuto e decurtato come i manichini e come la medesima Tristana. Altro poco innocente effetto di realtà: *La expulsión de los moriscos* è una delle primissime opere narrative di Galdós, mai pubblicata, qui riflessione figurativa evidentemente priva di modelli e tutta dentro la consapevolezza delle radici storiche della Spagna.

Il triangolo è sapientemente disposto e tutto dosato, come ha osservato Gullón, su altrettante figure letterarie, su echi d'arte contro il fondale d'un palcoscenico posticcio: tra libri di cavalleria, cineserie, pittura realista, lacerti di dongiovannismo e donchisciottismo e bramosia di vita artistica ognuno dei personaggi principali, tranne Saturna, recita una parte e desidera secondo l'altro in una sorta di continuo spostamento mimetico di modello in modello<sup>13</sup>. Su tutti campeggia un paradossale demiurgo, un novello Pigmaliote rovesciato. Della metamorfosi ovidiana rimangono tanti dettagli, ognuno però ribaltato. Fin dalla descrizione iniziale Tristana è una statua bianca e marmorea, così piena di *Art Nouveau* e immersa nell'eco d'una società che una città in controtempo come Madrid cerca di intercettare. Riprendo e amplio la citazione della descrizione:

Era joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina; las mejillas sin color, los negros ojos más notables por lo vivarachos y luminosos que por los grandes las cejas increíbles, como indicadas en arco con la punta de finísimo pincel; pequenuela y roja la boquirrita, de labios un tanto gruesos, orondos, reventando de sangre, cual si contuvieran toda la que en el rostro faltaba; los dientes menudos, pedacitos de cuajado cristal; castaño el cabello y no muy copioso, brillante como torzales de seda y recojido con gracioso revoltijo en la coronilla. Pero lo más característico en tan singular criatura era que parecía toda ella un puro armiño y el espíritu de la pulcritud, pues ni aun rebajándose a las más groseras faenas domésticas se manchaba. [...] Llevaba en toda su persona la impresión de un aseo intrínseco, elemental, superior y anterior a cualquier contacto de cosa deseada o impura. De trapillo, zorro en mano, el polvo y la basura la respetaban; y cuando se acicalaba y se ponía su bata morena con rosetones blancos, el moño arribita, traspasado con horquillas de dorada cabeza, resultaba una fiel imagen de dama japonesa de alto copete. Pero ¿qué más, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo divino y lo humano, lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír? De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos. (pp. 122-123)

Rispetto alla favola di Ovidio, con tutte le sue valenze meta-artistiche, come dice Stoikita (2006), il processo è esattamente inverso: il demiurgo stringe tra le braccia una bianca creatura scultorea, bella secondo i suoi desideri e in grado di prendere vita; il rosso del talamo su cui Pigmaliote adagia la statua sarà dunque, per Tristana, con

<sup>13</sup> Il riferimento, ovviamente, è al concetto di desiderio triangolare di Girard (2005).

silenzio retorico, quello della sua prima notte fra le braccia del plagiatore e, in perfetto equilibrio narrativo, quello del telo bianco su cui avviene l'amputazione e il nuovo spargimento di sangue. Dell'immagine di Saturna che porta via la gamba avvolta nel lenzuolo, come un fallo che abbandona definitivamente la casa di Don Lope e come l'immagine di un omicidio-suicidio, al lettore rimane la sensazione che il processo dell'effigie che prende vita sia compiuto inversamente: il rosso del sangue che gradatamente innerva il marmo della scultura è il medesimo che, con l'emorragia chirurgica, abbandona la donna. Una donna è divenuta statua. Nel medesimo istante è morta Tristana e il demiurgo rimane castrato nel mausoleo di Chamberí dove entrambi sopravvivono.

Il legame simbolico tra i manichini dell'*atelier* e Tristana, oggetto di sadismo e manipolazione, ma insieme specchio masochistico di asservimento, è piuttosto evidente e gioca su un contrasto e un paradosso impliciti nell'atto demiurgico dell'artista che anima l'inanimato, quando don Lope toglie linfa vitale all'oggetto del suo desiderio. La statua che prende vita o il dipinto che si anima hanno una vasta tradizione in epoca modernista, proprio per le implicazioni di estetica autoriflessiva intorno al dettaglio e al frammento:

Un caso molto significativo è il tema della statua animata, che [...] mostra diversi punti di contatto con il nostro tema, soprattutto per quanto riguarda l'animazione dell'inanimato e l'adorazione feticcistica. Ma è soprattutto il rovesciamento fra reale e immaginario il punto che ci preme più sottolineare: l'immagine non è più un sostituto della persona reale che serve a perpetuarne il ricordo, o ad alleviare l'assenza; diventa invece l'oggetto primario di una passione divorante, che scardina la logica dominante e introduce un elemento di follia e di scacco gnoseologico all'interno del mondo reale. (Fusillo, 2012: 77)

Nell'*atelier* Saturna vede, e noi attraverso i suoi occhi, la reificazione della donna e l'incapacità da parte di Horacio di raggiungere un contatto con la realtà di Tristana ed il suo fermarsi al feticcio del corpo, la sua pura rappresentazione simbolica; don Lope, d'altro canto, priva Tristana del suo movimento, del suo stare e consistere al mondo, riducendola ancora una volta a feticcio, a simulacro di opera d'arte, via via spogliata delle sue velleità di emancipazione (essere scrittrice, pittrice, pianista...), velleità – non a caso – tutte pertinenti all'ambito della creatività<sup>14</sup>.

Lo stesso autore non è esente dai processi demiurgici di manipolazione. Sappiamo dai *borradores* recentemente studiati che la stesura di *Tristana* fu piuttosto veloce<sup>15</sup>; sappiamo anche che essa fu contemporanea alla scrittura teatrale e messa in

<sup>14</sup> Annota Benjamin (2000: 119), in calce al saggio su Fuchs, le osservazioni di Daumier sulla rappresentazione del corpo femminile, fra proletariato e immaginario coloniale: “Chi considera questi temi meri motivi di movimento, dimostra che le forze di propulsione ultime, che devono operare perché si crei un'arte sconvolgente, sono per lui un libro chiuso... Precisamente perché queste immagini sono tutt'altro che... *meri motivi di movimento*, queste opere vivranno in eterno quali... sconvolgenti documenti dell'asservimento della donna madre nel secolo XIX”.

<sup>15</sup> Cfr. Sinnigen (1990). Tra l'altro Sinnigen fa rilevare che, in un primo tempo, Galdós aveva in mente che dovesse essere Don Lope ad ammalarsi e perdere la gamba. Nel primo finale, tra il

scena di *Realidad* e che in quel momento Galdós aveva un'intensa relazione con Concha Ruth Morell, attrice che peraltro ebbe una parte secondaria proprio in *Realidad*; sappiamo infine che interi brani dell'epistolario tra lo scrittore e l'attrice, oltre che innesti delle lettere tra la scrittrice e la Pardo Bazán, corrispondono allo scambio epistolare fra Tristana e Horacio. Senza entrare in questioni di autobiografismo che qui non interessano, è invece – credo – utile, per quanto rischioso, dipanare la matassa e cercare di capire, mi sembra dinanzi a un clic spitzeriano, perché Galdós giochi così pericolosamente sul filo della lama; perché ondeggi nella pagina tra naturalismo e pura realtà; perché travolga la finzione con le sue esperienze e le sue esperienze finiscano per rovesciarsi nella letteratura.

Un plateale esempio, che dovette stupire gli amici della coppia, è costituito dal romanzo *Insolación* di Emilia Pardo Bazán (1889) e dalla conseguente risposta artistica contenuta appunto in *Realidad* (1889). In questi anni la questione del tradimento femminile, evidentemente, per lo scrittore canario doveva essere urgente: nel romanzo, come nelle lettere, la Pardo Bazán, giustificò il suo tradimento con Lázaro Galdiano, nei giorni barcellonesi a ridosso dell'Expo barcellonese del 1888, con una sorta di causa maggiore: “me solicitaban fuerzas mayores, creyendo yo que allí llenaba yo mayor vacío y hacía mayor felicidad”<sup>16</sup>. Identica giustificazione per la protagonista di *Insolación*: l'adulterio dovuto alla calura eccessiva. Il tradimento caratterizzò anche il rapporto con Concha Ruth, che in una lettera ammette che “no le fue muy fiel” e dalle cui parole emerge il profilo d'una donna in perenne tentativo di emancipazione molto simile a Tristana<sup>17</sup>. Ancora: si ricordi che nelle sue lettere la Pardo Bazán chiamò talvolta il compagno “Horacio” e Concha, che a sua volta si firmava Tristana, lo chiamò “Tristano”<sup>18</sup>. Se Gullón scorge dietro l'intera vicenda il *Quijote*, il *Don Juan*, l'*École des femmes* di Molière, *El sí de las niñas* di Moratín, *Tristano e Isotta*, e l'intero mondo del *folletín* messo sotto la lente dell'ironia, non è mancato chi ha messo in relazione l'autore spagnolo con Giuseppe Verdi, per la sua storia tormentata con la cantante Giuseppina Strepponi, e la vicenda di *Tristana* con quella della *Traviata*<sup>19</sup>.

Le tentazioni melodrammatiche, come le chiama Sinningen, e la passione per i quesiti della scrittura sembrano in *Tristana* messe al servizio d'una intensa riflessione sulla scrittura a costo di elaborare una vicenda inquieta che, infatti, non avrà la medesima fortuna di altri romanzi di Galdós fino a Novecento inoltrato. Dopo che per decenni Galdós aveva tenuto il capo chino sui documenti per costruire i suoi *Episodios nacionales* e raccontare la storia della Spagna dell'Ottocento, sollevato lo sguardo sulla contemporaneità con las *Novelas contemporáneas*, pare guardarsi attorno e

melodrammatico e il cervantino, tutt'e tre i protagonisti del triangolo muoiono. Il cambio repentino, verso una piega decisamente borghese e ironica nel suo prendere netta distanza dalla tragedia, sembra profilare tanti mollicci eroi di primo Novecento, tanti Zeno Cosini dalla coscienza ondivaga.

<sup>16</sup> La lettera è citata in Bravo Villasante (1975: 201).

<sup>17</sup> Cfr. Lambert (1973: 91-117). Sulla vicenda del tradimento e le sue ripercussioni letterarie cfr. González Herrán (1999).

<sup>18</sup> Cfr. McDermott (2005).

<sup>19</sup> Cfr. Franz (2006: 44-52).

dentro per raccontare vicende ambientate nella Madrid modernista che lo riguardano da vicino, tanto da costringerlo a innestare i “dettagli inutili” degli “effetti di realtà” – secondo Barthes – in un nuovo inquietante piccolo *Episodio*. Tutto ciò non è tanto differente dal rovello che accompagnò tanto Huysmans quanto Wilde rispettivamente nella stesura di *À Rebours* e *The picture of Dorian Gray*, quando fecero programmaticamente di molta autobiografia materiale per la scrittura.

Difficile interpretare un romanzo tanto ambiguo e complesso, persino volendo privarlo degli evidenti effetti di realtà che, più che dettagli inutili, finiscono per acquisire all'interno del testo una loro inquietante coerenza rispetto all'insieme. Qualche anno dopo Unamuno, in *Niebla*, calerà sé stesso dentro la sua invenzione e diventerà intellettuale demiurgo, creando un cortocircuito narrativo; ma, per come conosciamo l'Unamuno storico, sembra di cogliervi qualche tratto, sdoppiato e autoironico, anche nel dandismo di Augusto Pérez e nel flanerismo intellettuale di Paparrigópulos. Galdós pare dividersi tra un don Lope antico e ambizioso, anarchico e donnaio, demiurgo e fintamente eroico, e un Horacio che posa da artista rivoluzionario e libero, pratica il realismo figurativo, ma alla fine non riesce a consistere se non dentro un mondo rassettato e ripulito. Tra i due viene contesa Tristana: la Spagna? Il fallimento del tentativo di emancipazione? La medesima opera d'arte, incompiuta quanto il quadro sull'espulsione dei mori? È difficile resistere a una suggestione che viene dall'immagine coeva di un'altra enorme sconfitta poetica, chi sa se percepita come tale anche dal suo protagonista: il ritorno nel 1891 in Europa dall'Africa di Rimbaud, già poeta e attualmente commerciante e contrabbandiere, il fallimento della Comune parigina del 1871, la malattia, l'amputazione della gamba e la morte. Difficile, anche, non pensare all'Europa e alle ambigue “fabbriche” metropolitane di fine secolo, tra città verticali e suburbi: in questa epoca Parigi, Londra, ancora per un po' Vienna, Berlino e, oltreatlantico, New York sono, tra *tenements* e investimenti per *middle* e *upper class* o architettura popolare, *west* e *east end*, immagini della complessità che finirà per accogliere molti esuli, intellettuali ed emigranti di primo Novecento. La rappresentazione gloriosa del radiatore nel vertice del grattacielo déco del *Chrisler* o quella liberty delle forme che si arrotondano nelle città per l'estetica delle piazze, alla fin fine, sono varianti del medesimo inganno industriale, dell'arte fiorita e seriale che cerca un compromesso con la tradizione.

“La merce, l'illusione delle infinite possibilità, il narcisismo, l'infanzia” (Sobrero, 1997: 149); “¿Eran felices uno y otro?”, si chiede il narratore di *Tristana* in chiusa di vicenda; “Tal vez”: certamente il Naturalismo narrativo era oramai incapace di sciogliere ogni dubbio. La paradossale distanza tra il finale di *Tristana*, che profila un futuro senza alti né bassi, e quello di *Misericordia*, che invece sottopone – in chiave laica – i personaggi all'assoluto evangelico, entrambi finali in controttempo rispetto alle divergenti scelte narrative (simbolista la prima ed apparentemente realista la seconda), sospende la definitezza del romanzo ottocentesco e preconizza la fine romanzesca di tanti “uomini senza qualità”, nel delirio del nulla, dell'epidemia rigeneratrice o dell'auspicabile annullamento, come in tantissima narrativa apocalittica del secondo

Ottocento, da Dostoevskij in poi, che cerca nell'ecatombe globale o nel suicidio borghese qualche speranza di rinascita. Con le parole in chiusura della *Coscienza di Zenò*:

Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e malattie. (Svevo, 2009: 508)<sup>20</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- ANDREU, ALICIA G. (1989): *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Amsterdam: Benjamin Publ. Co.
- BARILLI, RENATO (1984): *Il Liberty*, Milano: Fabbri.
- BENJAMIN, WALTER (2000): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, introd. di C. Cases, nota di P. Pullega, Torino, Einaudi.
- BRAVO VILLASANTE, CARMEN (1971): "Aspectos inéditos de Emilia Pardo Bazán (Epistolario con Galdós)", in *Congreso Internacional de Hispanistas*, in <http://cvc.cervantes.es>.
- BRAVO VILLASANTE, CARMEN (1975): *Emilia Pardo Bazán, Cartas a Galdós*, Madrid: Turner.
- CERINA, GIOVANNA (1983): *Pirandello o la scienza della fantasia*, Pisa: ETS.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, LUIS (1988): "Galdós y el descrédito de los estilos", in *La Torre*, II, 6, pp. 263-275.
- FRANZ, THOMAS R. (2006): "Galdós's *Tristana* and Giuseppe Verdi", in *Decimonónica*, vol. 3, num 1.
- FUSILLO, MASSIMO (2012): *Fetici. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna: il Mulino.
- GIRARD, RENÉ (2005): *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano: Bompiani.
- GONZÁLEZ HERRÁN, JOSÉ MANUEL (1999): "Emilia Pardo Bazán. Los preludios de una Insolación (junio de 1887 – marzo de 1889)", in Clarke, Anthony H. (ed.): *A further range: studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno: in memoriam Maurice Hemingway*, Exeter: University, pp. 75-86.

<sup>20</sup> Osserva Mazzoni (2011: 320): "Un'altra forma di *explicit* che la narrativa del secondo Ottocento sperimenta e trasmette alla letteratura modernista è il finale rapido, aperto o tirato via. [...] Nella seconda metà del secolo, il processo di destrutturazione dei finali si intensifica e anticipa le soluzioni del primo Novecento. Virginia Woolf ammirava le chiuse inconcludenti e casuali di Čechov, giudicandole più vicine alla vita degli *explicit* classicamente ottocenteschi, sigillati da quei fatti assoluti che la realtà di solito non offre."

- GULLÓN, GERMÁN (1977): “*Tristana*: literaturización y estructura novelesca”, *Hispanic Review*, 45, pp. 13-27.
- LAMBERT, A. F. (1973), “Galdós and Concha Ruth Morell”, *Anales galdosianos*, VIII, 1973, pp. 33-46.
- MAINER, JOSÉ CARLOS (1983): *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra.
- MAINER, JOSÉ CARLOS (1990): *Historia y Crítica de Literatura Española. La edad de plata*, ed. F. Rico, Barcelona: Crítica.
- MAZZONI, GUIDO (2011): *Teoria del romanzo*, Bologna: il Mulino.
- MCDERMOTT, PATRICIA (2005): “Cómo se compone una mujer por correspondencia: *Pepita Jiménez* y *Tristana*” in Luis F. Díaz Larios et al. (eds.): *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*, Barcelona: Universitat de Barcelona; PPU, pp. 221-232; anche in <http://bib.cervantesvirtual.com>.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1961): *Misericordia*, in *Obras Completas*, V, Madrid: Aguilar.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1999): “Prólogo a *El abuelo* (1897)”, in Pérez Galdós, B., *Ensayos de crítica literaria*, ed. L. Bonet, Barcelona: Península.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (2011): *Tristana*, I. González, G. Sevilla (eds.), Madrid: Cátedra.
- ROSSI, ROSA (1992): *Breve storia della letteratura spagnola*, Milano: Rizzoli.
- SÁNCHEZ, ROBERTO G. (1977): “Galdós’ *Tristana*, Anatomy of a «Disappointment»”, *Anales Galdosianos*, XII, pp. 111-127.
- SINNINGEN, JOHN H. (1990): “*Tristana*, la tentación del melodrama” *Anales Galdosianos*, 25, pp. 53-56.
- SMITH, GILBERT (1975): “Galdós, *Tristana*, and letters from Concha-Ruth Morell”, *Anales galdosianos*, X.
- SOBEJANO, GONZALO (1966): “Galdós y el vocabulario de los amantes”, *Anales Galdosianos*, I, pp. 85-100.
- SOBRERO, ALBERTO M. (1997): *Antropologia della città*, Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- STOICHITA, VICTOR (2006): *L’effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano: il Saggiatore.
- SVEVO, ITALO (2009): *La coscienza di Zeno*, Milano, Baldini Castoldi, Dalai.
- UNAMUNO, MIGUEL DE (1990): *Niebla*, ed. G. Gullón, Madrid: Espasa Calpe.