

Assunta Claudia Scotto di Carlo
Università telematica eCampus

Il ritorno dei personaggi e le trasformazioni della borghesia in Galdós

Abstract

The representation of the middle class and of its transformations is the mainstay of Benito Pérez Galdós's vast literary production. Being a great connoisseur of Balzac, the writer was able to grasp the importance that some narrative techniques had in the development of the modern realist novel in Spain. The contribution focuses on the return of the characters, whose use is linked to the will to represent the bourgeois society at a precise historical moment. Galdós creates the illusion of a continuous narrative, in which there are no boundaries between the novels and the specific events they narrate: the characters reappear in the different texts and carry with them their stories that are, hence, enriched and modified. Subsequently, through some examples, attention will be paid to the connection between the recursiveness of the characters and the change of the writer's view on the bourgeoisie that has betrayed its own ideals.

1. La sorella di Balzac racconta che nel 1833 suo fratello ebbe per la prima volta l'idea di legare tutti i personaggi delle sue opere per ricreare l'immagine della società francese: «Saluez-moi, nous dit-il joyeusement, car je suis tout simplement en train de devenir un génie»¹.

La *Comédie Humaine*, il grande racconto della classe borghese in Francia, è il frutto dell'idea geniale e consapevole di uno spirito, per utilizzare le parole di Max Andréoli, deciso a «trasformare i suoi libri in un unico grande libro senza limiti»². Per creare questi legami lo scrittore iniziò ad utilizzare a partire da *Le*

¹ Laure Surville, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Jaccottet, Bourdillat & Cie, 1858, p. 95; «Salutatemi – ci disse gioiosamente – perché sono sul punto di diventare un genio».

² Max Andréoli, *Le Système balzacien. Essai de description synchronique*, Parigi, Aux Amateurs de livres, 1984, II, p. 854. Per una bibliografia essenziale si veda inoltre Mireille Labourent, “À propos des personnages reparaisants. Constitution du personnage et ‘sens de la mémoire’”, in *L'Année balzacienne* 6 (2005), pp. 125-42; Daniel Aranda, “Originalité historique

Père Goriot e poi in maniera sempre più sistematica, la tecnica del *ritorno dei personaggi*. Il procedimento, che «constitue l'un des procédés le plus remarquables de la technique balzacienne»³, è di per sé semplice e consiste nell'utilizzare all'interno di un'opera uno o più personaggi presenti già in un altro testo: in una diversa condizione esistenziale o nella stessa, più vecchi o più giovani, ma sempre dotati di alcune caratteristiche che, insieme al nome, consentano la loro inequivocabile identificazione da parte del lettore.

Galdós, che alla borghesia ha dedicato la quasi totalità della sua produzione⁴, è stato spesso definito «el Balzac español»⁵, e secondo Montesinos fu probabilmente l'unico tra gli scrittori spagnoli che «leyó a Balzac por entero, que lo comprendió bien y que asimiló sus enseñanzas»⁶. Proprio in virtù di questa conoscenza profonda, le cui origini vengono rievocate nelle *Memorias de un desmemoriado*, dovette cogliere fin da subito l'importanza di tale procedimento per la costruzione della «novela moderna de costumbres»⁷, e per questo, scelse di utilizzarlo a sua volta nella sua opera. Grazie al meritorio lavoro di Federico Sainz de Robles, che ha censito i personaggi presenti all'interno della vasta produzione di Galdós, sappiamo che l'universo romanzesco creato dallo scrittore è popolato da circa 8000 personaggi diversi⁸, molti dei quali ritornano in più occasioni. Sul significato di questa scelta si espresse lo stesso Galdós nel 1913, nel prologo che accompagna la seconda edizione di *Misericordia*:

du retour de personnages balzaciens», in *Revue d'Histoire littéraire de la France* 6 (2011), pp. 1573-89.

³ Marcel Bouteron, «Préface», in Ethel Preston, *Recherches sur la technique de Balzac*, Paris, Les presses françaises, 1926, p. XI.

⁴ Vicente Lloréns, «Galdós y la burguesía», in *Anales Galdosianos* 3 (1968), pp. 51-59.

⁵ Carlos Ollero, «Galdós y Balzac», in *Ínsula* 82 (1952).

⁶ José F. Montesinos, «Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España», in *Revue de Littérature Comparée* 24 (1950), pp. 308-39, p. 338; «desse Balzac per intero, che lo comprese bene e che assimilò i suoi insegnamenti».

⁷ Benito Pérez Galdós, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, in *Ensayos de crítica literaria*, ed. L. Bonet, Barcelona, Ediciones península, 1990, p. 112; «romanzo moderno di costumi» e cioè il romanzo realista moderno.

⁸ A questo censimento se ne aggiunge un secondo che riguarda gli *Episodios Nacionales*. In questa breve nota, tuttavia, prenderò in considerazione esclusivamente i personaggi ricorrenti all'interno dei romanzi.

Diferentes figuras vinieron a este tomo de los anteriores, *El amigo Manso*, *Miau*, los *Torquemadas*, etc., y del mismo modo, del contingente de *Misericordia* pasaron otros a los tomos que escribí después: es el sistema que he seguido siempre de formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un periodo determinado de la Historia⁹.

Questo sistema dei personaggi è stato letto da José Carlos Mainer nei termini di una «migración permanente» che da un lato serve a collegare tra loro i romanzi, dall'altro aumenta «l'effet de réel»¹⁰. Il personaggio ricorrente, a sua volta, diventa autonomo e sembra «adquirir peso específico», e la narrazione «semeja dilatarse y navegar por una realidad más amplia, tan inabarcable y compleja como lo que copia, la vida»¹¹. L'utilizzo di questo procedimento, allora, si lega alla volontà di rappresentare il più possibile la realtà in un determinato momento storico: se il romanzo è «imagen de la vida» e la società è «la primera materia del arte novelesco»¹², è necessario rappresentare sulla pagina la stessa complessità di individui e di storie che caratterizza la società.

La tecnica del ritorno dei personaggi si lega indissolubilmente con la questione della *mimesis*, fondamentale per comprendere quel romanzo ottocentesco europeo da cui, come ha sottolineato Jameson, sarebbe un errore escludere la produzione di Galdós¹³. Ma le motivazioni che spingono uno scrittore a utilizzare questo procedimento in maniera così sistematica devono essere cer-

⁹ William H. Shoemaker, *Los prólogos de Galdós*, Urbana, University of Illinois Press, 1962, p. 109, corsivo mio; «Diverse figure giunsero in questo tomo dai precedenti, *El amigo Manso*, *Miau*, i *Torquemadas*, etc., e allo stesso modo, dal contingente di *Misericordia* altri passarono ai tomi che scrissi dopo: è il sistema che ho seguito sempre per formare un mondo complesso, eterogeneo e estremamente vario, per dare l'idea della moltitudine sociale in un periodo determinato della Storia».

¹⁰ Roland Barthes, “L'effet de réel”, in *Communications* 11 (1968), pp. 84-89.

¹¹ José-Carlos Mainer, “Introducción”, in Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 12 da qui anche le citazioni precedenti; «acquire peso específico», «sembra dilatarsi e navigare per una realtà più ampia, così illimitata e complessa come ciò che copia, la vita».

¹² Benito Pérez Galdós, *La Sociedad presente como materia novelable*, in *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 159, 163; «immagine della vita», «prima materia dell'arte romanzesca».

¹³ Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London, Verso, 2013, p. 95. Su Galdós e il romanzo europeo si veda inoltre il fondamentale studio di Stephen Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press, 1981 (trad. sp. *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1985).

cate anche altrove. Il ritorno dei personaggi, ad esempio, si basa su un rapporto diverso con il lettore che non soltanto deve essere “fedele”, ma anche capace di ricordare e intrecciare le storie lette. La *memoria* assume quindi un ruolo molto importante nella costruzione della macchina narrativa non solo per il lettore, ma anche, come abbiamo visto, per lo scrittore che deve mantenere una certa coerenza nello sviluppo del personaggio.

Recuperando la centralità della memoria, Michel Butor, in uno studio dedicato a Balzac, ha interpretato il ritorno dei personaggi come un «principe d'économie»¹⁴ che agisce prima di tutto per lo scrittore. Non potendo inserire in un romanzo tutti gli individui che formano una società, infatti, questi ricorre, al fine di “condensarla”, a determinati personaggi rappresentativi ed emblematici di classi sociali e professioni: nascono così, ad esempio, Gobseck l'usuraio e Derville l'avvocato. In questo senso i personaggi finiscono per rappresentare non più soltanto individui, ma tipi umani, funzioni archetipiche di valore modellizzante rispetto a una rinnovata *epistème* che coinvolge in un solo sistema le forme della produzione e dello scambio e quelle della rappresentazione e della narrazione. Il «principio di economia» di cui parla Butor a proposito dei personaggi che “ritornano” in romanzi successivi, dunque in luoghi strategicamente diversi del sistema-mondo che il sistema-romanzo traduce in figura, regola coerentemente sia il grande capitalismo internazionale che va prendendo via via forma e che incomincia a imprimere il proprio segno sulle forme della vita, sia la rappresentazione narrativa di questo mondo nuovo, nel contempo complesso e unitario.

La grande metafora del *tessuto sociale come discorso*, ossia della *società come trama di relazioni narrabili*, viene sempre più attentamente elaborata e messa a fuoco. Il tessuto connettivo sociale, fra Balzac e Zola, incomincia ad essere “tenuto insieme” sul piano della rappresentazione al modo di una trama coerente, resa più visibile e controllabile proprio dal ritorno dei personaggi, dalla loro pervasività e permanenza. Il mondo, se così si può dire, incomincia ad essere visto e percorso dall'occhio molteplice del narratore che, ponendosi “dal punto di vista” dei personaggi, si permette allo stesso tempo il controllo totaliz-

¹⁴ Michel Butor, *Balzac et la réalité*, in *Répertoire I*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, pp. 79-93, p. 83.

zante, quasi spionistico, del *panóptico*¹⁵, e l'andirivieni che scioglie nodi di relazioni sociali e ne stringe altri nuovi e inattesi, fungendo da filtro delle emozioni e delle percezioni collettive.

La percezione che la nuova borghesia sviluppa di sé stessa come trama socio-politica evolve in parallelo con la rappresentazione artistica dello sguardo stesso che percepisce e riproduce, in parole come in immagini, questo tessuto di cui sono nodi portanti *i personaggi che guardano il mondo*. Lo storico dell'arte Victor Stoichita ha dedicato pagine acute allo studio delle *variazioni dello sguardo* nell'età che lega l'impressionismo al verismo: in particolare ha identificato come profondamente significative, nell'ottica della variazione dell'*epistème* borghese del secondo Ottocento, la modalità della *negazione dello sguardo diretto* e la riflessione, elaborate dai pittori e dagli scrittori nell'epoca dell'industrializzazione intorno alla «difficulté de voir» e all'«impact» esercitato dalle «découvertes des “temps modernes” sur la perception optique»¹⁶. Soprattutto interessante è l'evocazione di una pagina da *Le ventre de Paris* di Émile Zola (1873), in cui si descrivono non solo gli ostacoli alla visione “diretta”, che finiscono per assumere un valore quasi allegorico, ma l'emblematico «besoin irrésistible de descendre, d'aller voir», che afferra il personaggio di Mademoiselle Saget dinanzi agli ostacoli frapposti al suo sguardo indagatore. Stoichita ricorda anche come nel saggio *L'Écran* (1866) lo stesso Zola, «l'un des premiers admirateurs de Manet», offrì alla nuova borghesia colta un vero e proprio *vademecum* per la rappresentazione “realistica” del mondo, connessa alla creazione di un «Écran» che filtra la visione del mondo facendola corrispondere ai «changements» socio-politici dell'industrializzazione borghese:

[...] toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création [...]. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image. Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la

¹⁵ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976, p. 219.

¹⁶ Victor Stoichita, *Entraves e Une intrigue visuelle*, in Id., *L'Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris, Haza, 2015, rispettivamente pp. 9-45 e 47-70 (le parole virgolettate sono nel primo capitolo, alle pp. 26-27); «scoperte dei “tempi moderni” sulla percezione ottica».

prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. L'Écran réaliste [...] nie sa propre existence¹⁷.

Su questo orizzonte storiografico, pur considerando le differenze tra la borghesia francese e quella spagnola, si può inserire lo stesso Galdós che nel 1870 pubblica un saggio fondamentale per comprendere il suo progetto letterario intitolato *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, in cui riprende il motivo centrale dello *sguardo sul mondo* e, contemporaneamente, assume il concetto di *riflessione* per definire la missione dello scrittore:

Basta mirar con alguna atención el mundo que nos rodea para comprender esta verdad. Esa clase [la clase media] es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias. En la vida exterior se muestra con estos caracteres marcadísimos, por ser ella el alma de política y el comercio, elementos de progreso, que no por serlo en sumo grado han dejado de fomentar dos grandes vicios en la sociedad, la ambición desmedida y el positivismo. Al mismo tiempo, en la vida doméstica, ¡qué vasto cuadro ofrece esta clase, constantemente preocupada por la organización de la familia! [...]

Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida social.¹⁸

¹⁷ Ivi, p. 21; «ogni opera d'arte è come una finestra sulla creazione [...]. Non si ha più la creazione esatta e reale, ma la creazione modificata dal milieu attraverso cui passa la sua immagine. Vediamo la creazione in un'opera, attraverso un uomo, attraverso un temperamento, una personalità. Lo Schermo realista è una semplice lastra di vetro, molto esile, molto chiara, e che ha la pretesa di essere così perfettamente trasparente che le immagini la attraversano e si riproducono poi in tutta la loro realtà. Lo Schermo realista [...] nega la sua stessa esistenza».

¹⁸ Benito Pérez Galdós, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, cit., pp. 112-13; «Basta guardare con una certa attenzione il mondo che ci circonda per comprendere questa verità. Questa classe [la classe media] è quella che determina il movimento politico, quella che amministra, quella che insegna, quella che discute, quella che dà al mondo i grandi innovatori e i grandi libertini, gli ambiziosi di genio e le ridicole vanità: essa determina il movimento commerciale, una delle grandi manifestazioni del nostro secolo, che possiede la chiave degli interessi, elemento potente della vita attuale, che dà origine nelle relazioni umane a tanti drammi e a peripezie così strane. Nella vita esteriore si mostra con questi ca-

Il passo citato, come ha segnalato Francisco Caudet, rivela non soltanto una certa «concepción épica» della borghesia, ma anche una sorta di «perspectivismo»¹⁹ di classe che, in un certo senso, limitava lo sguardo del borghese Galdós sul reale. Tuttavia, a partire dal 1874 e in seguito al sostanziale fallimento della *Revolución de Septiembre* del 1868 che aveva portato la borghesia ad assumere un ruolo di potere, lo scrittore inizierà, se non a prendere le distanze, sicuramente a perdere fiducia nelle potenzialità di questa classe e, di conseguenza, a modificare la prospettiva epica da cui guardava la società e quindi la borghesia²⁰. Il cambiamento, che coincide con un nuovo sguardo sul mondo, divenne sempre più evidente nelle serie delle *Novelas contemporaneas*, romanzi in cui Galdós, «como se dice de los pintores», inaugura la sua «segunda o tercera manera»²¹. Il riferimento alla pittura mi pare, ancora una volta, un elemento molto interessante per collocare lo scrittore nella contemporanea riflessione sul romanzo che si stava svolgendo in Francia.

Nonostante la forte disillusione e una sempre maggiore simpatia verso il popolo, Galdós non arrivò mai a mettere in discussione la centralità della borghesia, ma incominciò a denunciare i limiti di questa classe oziosa, disinteressata ad ogni forma di progresso e preoccupata solo del denaro, dell'apparenza e dei beni materiali: «si en el Antiguo Régimen se heredaba la nobleza, ahora

ratteri marcatissimi, per essere l'anima della politica e del commercio, elementi di progresso, che non per esserlo in sommo grado hanno smesso di fomentare due grandi vizi nella società, la ambizione smisurata e il positivismo. Allo stesso tempo, nella vita domestica, che vasto quadro offre questa classe, costantemente preoccupata per l'organizzazione della famiglia [...]. Sappiamo che non è il romanziere colui che deve decidere direttamente queste gravi questioni, ma si ha la missione di riflettere questo turbamento profondo, questa lotta incessante di principi e fatti che costituisce il meraviglioso dramma della vita sociale».

¹⁹ Francisco Caudet, «La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós», in Id., *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002, p. 53.

²⁰ La bibliografia su questo tema è molto ampia: per un primo approccio critico e per ulteriori riferimenti si vedano, oltre agli studi già citati di Vicente Lloréns e Francisco Caudet, Joan Oleza, «Galdós y la ideología burguesa en España de la identificación a la crisis», in *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976; Julio Rodríguez-Puértolas, *Galdós. Burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975.

²¹ Benito Pérez Galdós, *Correspondencia*, Madrid, Cátedra, 2016, p. 92, lettera a Francisco Giner de los Ríos del 12 aprile 1882; «come si dice dei pittori», «una seconda o terza maniera».

se heredaba el dinero. Por eso, nobleza y dinero intentaban, por todos los medios, sin el menor escrúpulo – desde el mundo de los Santa Cruz al de Torquemada -, casamentar entre sí»²². Per comprendere la portata del cambiamento diventa centrale il discorso su *La sociedad como materia novelable*, che Galdós lesse il 7 febbraio 1897, all'atto dell'ammissione alla Real Academia Española. Senza affrontare esplicitamente, questa volta, il tema dello sguardo collettivo che la nuova classe borghese porta sul mondo in fase di grande metamorfosi, Galdós coglie quell'occasione ufficiale per sottolineare soprattutto la natura informe, quindi colma di energie, della nuova classe che sta ancora cercando una propria visione del mondo, e che potrebbe esprimerne una davvero rivoluzionaria:

La llamada clase media, que no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media [...]. Esta enorme masa sin carácter propio, que absorbe y monopoliza la vida entera, sujetándola a un sin fin de reglamentos, legislando desafortunadamente sobre todas las cosas, sin excluir las espirituales, del dominio exclusivo del alma, acabará por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales. Cuando esto llegue, se ha de verificar en el seno de esa muchedumbre caótica una fermentación de la que saldrán formas sociales que no podemos adivinar, unidades vigorosas que no acertamos a definir en la confusión y aturdimiento en que vivimos²³.

²² Francisco Caudet, “La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós”, cit., p. 55; «se nell'Antico Regime si ereditava la nobiltà, ora si ereditava il denaro. Per questo, nobiltà e denaro cercavano, con ogni mezzo, senza il minimo scrupolo – dal mondo dei Santa Cruz a quello di Torquemada – di sposarsi tra loro».

²³ Bénito Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*, cit., pp. 161-62; «La cosiddetta classe media, che non ha ancora esistenza positiva, è solo un informe agglomerato di individui che procedono dalle categorie superiori e inferiori, il prodotto, diciamo così, dallo smembramento di entrambe le famiglie: della plebea, che sale; dell'aristocratica, che scende, e i disertori di entrambe si stabiliscono in questa zona media. [...] Questa enorme massa senza carattere proprio, che assorbe e monopolizza la vita intera, assoggettandola a infiniti regolamenti, legiferando smisuratamente su tutte le cose, senza escludere quelle spirituali, di dominio esclusivo dell'anima, finirà per assorbire i resti ormai esangui delle classi estreme, depositarie dei sentimenti elementari. Quando ciò avverrà, nel seno di questa massa caotica si produrrà una fermentazione da cui usciranno forme sociali che non possiamo prevedere,

“Confusione e stordimento” sono sicuramente sentimenti di negatività sociale: essi significano però, per la posizione leggermente nostalgica di Galdós, anche potenzialità di trasformazione nella visione del reale. La perdita delle categorie di riferimento comporta la possibilità di accedere in maniera più diretta all’elemento umano:

Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande, y su labor más honda y difícil, como es de mayor empeño la representación plástica del desnudo que la de una figura cargada de ropajes, por ceñidos que sean. [...] Pero sí puede afirmarse que la literatura narrativa no ha de perderse porque mueran o se transformen los antiguos organismos sociales. Quizás aparezcan formas nuevas, quizás obras de extraordinario poder y belleza, que sirvan de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados, como el *Quijote* es el adiós del mundo caballeresco²⁴.

Con un rimando alle arti plastiche e figurative, che rivela la sua passione per il disegno, Galdós traccia la strada che il romanzo dovrà seguire negli anni successivi: in una società sempre più disgregata e priva di punti di riferimento, l’oggetto della narrazione deve essere la vita stessa intesa come materia informe e come rete di relazioni in continua trasformazione. Solo accettando questa nuova sfida il romanzo potrà ancora rappresentare una società in divenire e dar forma al nudo racconto delle pulsioni e delle sconfitte dei singoli individui: quei personaggi borghesi che, ormai privi di tratti eroici e in cerca di una collocazione nel mondo e nel romanzo, riappaiono nei diversi testi portando con sé le loro storie.

unità vigorose che non possiamo definire nella confusione e nello stordimento in cui viviamo».

²⁴ *Ibid.*; «E nessuno nega che, lavorando con materiali puramente umani, lo sforzo dell’ingegno per esprimere la vita deve essere più grande, e il suo lavoro più profondo e difficile, così come richiede maggiore impegno la rappresentazione plastica di un nudo che quella di una figura ricoperta di indumenti, per attillati che siano. [...] Ma sì, può affermarsi che la letteratura narrativa non deve perdersi benché muoiano o si trasformino gli antichi organismi sociali. Forse appariranno forme nuove, forse opere di straordinario potere e bellezza, che servano da annuncio agli ideali futuri o da addio ai passati, come il *Quijote* è l’addio al mondo cavalleresco».

2. Sebbene presente fin dai primissimi romanzi, la tecnica narrativa del ritorno dei personaggi assume un ruolo centrale proprio a partire dalle *Novelas Contemporáneas* e raggiunge il culmine nel capolavoro di Galdós: *Fortunata y Jacinta*, opera in cui, secondo Rodríguez Puértolas, Galdós offre un'«anatomía de una sociedad burguesa»²⁵. Nei rapidi esempi che seguono vorrei provare a mostrare un possibile legame tra la ricorsività dei personaggi e il progressivo mutare dello sguardo dello scrittore nei confronti della classe borghese.

Nonostante si tratti di un punto centrale per comprendere la tecnica narrativa dello scrittore canario, manca ancora uno studio completo e sistematico sulla questione che, tuttavia, affiora nelle riflessioni di più di un critico. Marta Krow-Lucal ha dedicato una nota alla questione del «personaje recurrente»²⁶ in Galdós e, riprendendo le riflessioni di Butor, ha mostrato come il principio di ricorsività funzioni come principio di economia perché permette al lettore di cogliere in anticipo alcuni punti fondamentali del testo. Grazie alla riemergenza dei personaggi già noti, lo sguardo del lettore si fa onnicomprensivo e nel contempo analitico: può vedere sinteticamente e quindi comprendere meglio e in maniera istantanea alcuni nodi dell'opera complessiva dell'autore e del mondo rappresentato. Questo movimento dello sguardo del lettore, con un ritmo di tessitura che annoda i libri fra di loro, offre alla fruibilità borghese un *continuum* solido e in apparenza immobile, capace di sdrammatizzare la complessità storica garantendo la stabilità della trama del reale.

Il fenomeno si coglie alla perfezione in *La familia de León Roch* (1878), romanzo in cui lo scrittore rappresenta un dramma familiare scaturito dall'impossibile conciliazione tra le posizioni laiche e progressiste dell'affascinante borghese León, intellettuale e uomo di scienza, e quelle della sua bellissima e religiosissima moglie María Egipcíaca. Ad un certo punto della vicenda, quando lo scontro tra religione e scienza è già ben delineato, León ritorna a casa e scopre grazie al suo servitore preferito, Felipe Centeno, che la moglie è fuori con una amica: Doña Perfecta. Qualche capitolo dopo l'amica viene de-

²⁵ Julio Rodríguez-Puértolas, *Galdós. Burguesía y revolución*, cit. Il primo capitolo (p. 13) si intitola ««Fortunata y Jacinta»: Anatomía de una sociedad burguesa».

²⁶ Marta Krow-Lucal, «El personaje recurrente en la obra de Galdós», in *Textos y contextos de Galdós*, ed. John W. Kronik & Harriet S. Turnes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 157-61.

scritta come la confidente di María, e León stesso la incontra a casa sua intenta a chiacchierare con la moglie. Il lettore fedele che aveva letto l'opera dedicata all'oscura signora di Orbajosa, *Doña Perfecta* (1876), capisce immediatamente, e senza che lo scrittore debba aggiungere una sola parola, che, nonostante gli sforzi di León, non potrà esserci nessuna riconciliazione con la moglie, la cui confidente è una donna che, come ricorderà, ha fatto uccidere suo cugino perché accusato di essere ateo. Il lettore che invece non conosce o non ricorda *Doña Perfecta* e la sua storia non subisce alcun torto perché arriverà alla stessa consapevolezza nello sviluppo del racconto. Nonostante il fallimento della rivoluzione borghese, León Roch gode ancora dello sguardo benevolo e a tratti epico di don Benito: rappresenta un borghese, un intellettuale, capace di sacrificare la propria individualità e il proprio amore per Pepa Fúcar, in virtù di un supposto bene collettivo, e che ha compreso l'importanza dell'educazione e del perfezionamento dell'individuo per l'avvento di un mondo migliore²⁷. È un idealista convinto che le grandi idee e i principi possano cambiare il mondo, ma che a un certo punto, in uno dei capitoli più significativi del romanzo intitolato *Vuelve en sí*, deve scontrarsi con la realtà:

¿Cómo no pudo evitarlo? [...] Pero los hombres que sueñan con esta victoria grandiosa no cuentan con la fuerza de lo que podríamos llamar el hado social, un poder enorme y avasallador, compuesto de las creencias propias y ajenas, de las durísimas terquedades colectivas o personales, de los errores, de la virtud misma, de mil cosas que al propio tiempo exigen vituperio y respeto, y finalmente, de las leyes y costumbres, con cuya arrogante estabilidad no es lícito ni posible las más de las veces emprender una lucha a brazo partido. León se compadecía y a ratos se reía de sí mismo, diciendo: «Es verdaderamente absurdo que la piedra se empeñe en dar movimiento a la honda»²⁸.

²⁷ M^a. Luisa Lanzuela Corella, "La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós", in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, coord. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, pp. 256-66, p. 263.

²⁸ Benito Pérez Galdós, *La familia de León Roch*, ed. Íñigo Sánchez Llama, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 483-84; «Come ha potuto non evitarlo? [...] Ma gli uomini che sognano questa vittoria grandiosa non contano sulla forza di quello che potremmo chiamare fato sociale, un potere enorme e assoggettatore, composto dalle credenze proprie e altrui, dalle tenaci ostinazioni collettive o personali, dagli errori, dalla stessa virtù, da mille cose che esigono contemporaneamente vituperio e rispetto, e infine, dalle leggi e dai costumi, con la cui arrogante stabilità non è lecito né possibile il più delle volte intraprendere una lotta a braccia

L'opera si chiude quindi con la morte di María e il fallimento del progetto di León che abbandona anche la sua amata. Lo scopriamo grazie ad una lettera del Marqués de Fúcar in cui parla della bellissima figlia che ormai trascorre le sue giornate in completa solitudine e in cui, senza dire il suo nome, manda dei saluti a León: «Si vuelve usted a ver a ese extravagante dele recuerdos míos, pero nada más que míos»²⁹. In questo senso, commenta Sánchez Llama, è evidente che nel romanzo non si esalti tanto il trionfo della virtù, quanto «el rechazo burgués a conductas asociadas en la época con la ‘inmoralidad’ aristocrática (v. gr., adulterio)»³⁰. Ma, come abbiamo detto, negli anni successivi le cose cambiano e, di conseguenza, cambia anche il destino di León Roch che torna, attraverso un breve riferimento, in *Amigo Manso* (1882) e, successivamente, in *Lo prohibido* (1885). Proprio in questo testo si legge: «vi a Cimarra, que se había reconciliado con su suegro, el marqués de Fúcar, y resignándose a que su mujer viviera maritalmente en Pau con León Roch»³¹. Il lettore scopre così che León e Pepa sono finalmente insieme, ma che per farlo hanno dovuto lasciare Madrid e la Spagna, sottrarsi all'«hado social» per trasferirsi in Francia. In questo caso mi pare che il principio di economia spieghi solo una piccola parte dei significati connessi al ritorno dei personaggi e che non permetta di cogliere il contrasto insito nella società borghese che preferisce perdere gli individui migliori pur di salvare le apparenze. Ancora, questo principio sembra funzionare solo quando un personaggio sia prima protagonista e poi personaggio secondario o comparsa³².

nude. León sentiva compassione per sé stesso e a tratti rideva di sé stesso, dicendo: “È veramente assurdo che la pietra si impegni nel dare movimento alla fionda”».

²⁹ Id., *La familia de León Roch*, cit., p. 663; «Se rivede questo stravagante gli porti i miei saluti, ma non altri che i miei».

³⁰ *Ibid.*; «Il rifiuto borghese di condotte associate all'epoca con l'immoralità aristocratica (v. gr., adulterio)».

³¹ Id., *Lo prohibido*, ed. James Whiston, Madrid, Cátedra, 2001, p. 277; «Vidi Cimarra, che si era riconciliato con suo suocero, il marchese di Fúcar, e rassegnatosi al fatto che sua moglie vivesse maritalmente a Pau con León Roch».

³² Non è questo il luogo per delineare una tipologia completa dei personaggi ricorrenti in Galdós e le diverse funzioni che essi svolgono nel racconto. A tale questione, oggetto attuale delle mie ricerche, sarà dedicato un lavoro di prossima pubblicazione.

In Galdós, tuttavia, la ricorsività si struttura anche in senso contrario: ci sono cioè personaggi che compaiono prima come secondari per poi diventare principali molto tempo dopo. Un esempio celebre, su cui si è recentemente soffermato Jameson, è Francisco de Torquemada³³. L'usuraio viene presentato per la prima volta al lettore nel *Doctor Centeno* (1883), quando Alejandro Miquis, al cui servizio troviamo il protagonista del romanzo, Felipe Centeno, si rivolge a «un tal Torquemada, hombre feroz y frío, con facha de sacristán que prestaba a los estudiantes»³⁴. Successivamente in *La de Bringas* (1884), che racconta la storia di una delle più celebri e spregevoli donne create da Galdós, il personaggio acquista più spazio: sarà proprio Rosalía a ricorrere ai servizi di «un tal Torquemada, hombre que no daba su dinero sin garantía»³⁵. Nel romanzo del 1885, *Lo prohibido*, leggiamo che Eloisa, il primo amore del protagonista, aveva chiesto denaro «a un tal Torquemada, que prestaba a las señoras ricas»³⁶. Mi pare interessante notare che il ritorno del personaggio, in questi casi, acquisti forza anche attraverso il ritorno di una sequenza di parole: «un tal Torquemada...que», quasi a voler stimolare anche la memoria visiva e ritmica del lettore. In *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) lo sguardo di Galdós si allarga e concede al lettore di conoscere anche la famiglia dell'uomo: Rufinita Torquemada, sua figlia, e sua moglie, «doña Silvia», amica di Doña Lupe che, a sua volta, prestava denaro agli studenti. Galdós sembra concedere sempre più spazio e centralità a questo personaggio secondario fino a trasformarlo nel protagonista della cosiddetta *Tetralogía de Torquemada*. Il primo romanzo della serie, *Torquemada en la hoguera*, si apre proprio con un richiamo alla memoria dei lettori amici:

Voy a contar cómo se fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas [...]. Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Fran-

³³ Frederic Jameson, *The Antinomies of Realism*, cit., pp. 95-113.

³⁴ Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, cit., p. 337. Il nome di Torquemada torna poche pagine dopo perché Miquis decide di scrivergli una lettera per chiedergli altri soldi; «un tale Torquemada, uomo feroce e freddo, con aspetto da sacrestano che faceva prestiti agli studenti».

³⁵ Id., *La de Bringas*, ed. Alda Blanco & Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 237; «un tale Torquemada, uomo che non dava in prestito il denaro senza garanzie»

³⁶ Id., *Lo prohibido*, cit., p. 294; «un tale Torquemada, che presta denaro alle signore ricche».

cisco Torquemada, a quien algunos historiadores inéditos de estos tiempos llaman *Torquemada el Peor*³⁷.

L'invito a recuperare dalla memoria le informazioni sparse nelle opere precedenti è accompagnato, nelle pagine successive, da una breve sintesi della storia di Torquemada in cui si mette in luce la trasformazione dell'usuraio che, da una iniziale fase di povertà e di miseria, lo aveva portato a entrare nella «bonachona clase media, toda necesidad y pretensiones»³⁸. L'*incipit* della storia non lascia però spazio ad una conclusione felice: l'intera tetralogia ruota attorno al binomio religione-materialismo e denuncia la condizione della nuova classe borghese che confonde irreparabilmente spirito e materia. Proprio a partire da questa “confusione”, Antonio Gargano sottolinea il legame con una «malformazione nazionale’ originata dalla marginalità della Spagna di fine Ottocento rispetto al sistema mondiale moderno»³⁹, ma, al contempo, è proprio la prospettiva di uno sguardo dai margini che permette allo scrittore di denunciare questa situazione.

La ricorsività dei personaggi si lega sempre più alla volontà di Galdós di completare la loro “costruzione” e di raccontare la loro storia fino alla fine, passando per le varie trasformazioni e la progressiva decadenza che, soprattutto nel caso di Torquemada, coincidono con il fallimento della classe borghese, assorbita senza riserve nella propria sfrenata religione del guadagno. L'usuraio rappresenta l'epitome di una intera classe sociale e dei suoi valori, come ha visto bene Moretti nell'analizzare il valore bisemico delle ultime parole pronunciate da Torquemada stesso ormai prossimo alla morte: «chiede bruscamente al cappellano di famiglia: “Cosa devo fare per salvarmi? Spiegatelo in fretta e con la chiarezza che si usa negli affari”. Segue un lungo braccio di ferro tra usuraio e confessore, che rievoca le scene sul letto di morte tipiche del cristia-

³⁷ Id., *Torquemada en la boguera*, in Id., *Obras Completas*, VIII, *Novelas contemporáneas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, p. 7; «Raconterò come finì al rogo il disumano che tante vite infelici consumò nelle fiamme [...]. I miei amici conoscono già, per quello che di lui ho voluto riferir loro, don Francisco Torquemada, che alcuni storici inediti di questi tempi chiamano Torquemada il Peggior».

³⁸ Ivi, p. 13; «bonacciona clase media, tutta necessità e pretese».

³⁹ Antonio Gargano, “La «pícaro idea» di Torquemada. Galdós e la borghesia”, pubblicato in questo stesso fascicolo (pp. 56-75). Si rimanda al saggio anche per la bibliografia specifica.

nesimo medievale, finché l'ultima parola esalata da Torquemada – “conversione” – lascia tutti nel dubbio: si riferiva alla sua anima o ai guadagni che poteva rendere il debito nazionale?»⁴⁰.

I prossimi due esempi, che si ricollegano ad altre modalità di ritorno del personaggio, riguardano la borghesia solo in maniera indiretta: si tratta infatti di personaggi poveri, di umili origini le cui vicende, però sono legate, e talvolta determinate, dall'incontro con la classe media.

Il primo caso concerne Felipe Centeno, il cui nome è tornato più volte in queste pagine, e che si muove in entrambe le direzioni: nasce come personaggio secondario di *Marianela* (1878) per riapparire, come abbiamo visto, nella *Familia de León Roch* e diventare protagonista, solo cinque anni dopo, nel *Doctor Centeno* (1883). La storia del personaggio, «protagonista, o por lo menos testigo constante de una serie de narraciones, cuyo principal asunto será la vida contemporánea en nuestro pueblo»⁴¹, che giunge a Madrid per migliorare la propria condizione sociale e culturale, permette a Galdós di offrire uno spaccato di varie classi sociali e in particolare di denunciare i vizi del clero grazie alla straordinaria figura di Pedro Polo. Tuttavia, giunti alla fine del romanzo, la storia del protagonista non è conclusa perché, in seguito alla morte di Alejandro Miquis, il moderno picaresco⁴² si ritrova nuovamente senza un padrone da servire. Forse è proprio per questo motivo, perché il personaggio non ha esaurito il suo potenziale narrativo, che Galdós decide di farlo tornare come personaggio secondario anche in *Tormento* (1884). Qui, finalmente, Felipe ottiene ciò che cercava perché migliora la propria condizione sociale e giunge al servizio del migliore dei padroni possibili: «el salvaje» Agustín Caballero. Questo personaggio, che ha costruito da solo e con le proprie forze la sua fortuna, insopportabile alle mille affettazioni della società borghese madrilenica, rappresenta «el sólido nervio de un fecundo orden social» e, continua Montesinos, rappresenta «lo único sano que el novelista encuentra en esta desastrada España nue-

⁴⁰ Franco Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017, p. 122.

⁴¹ Leopoldo Alas, “El doctor Centeno”, in *El Día* (5 agosto 1883); «protagonista, o almeno testimone costante di una serie di narrazioni, il cui argomento principale sarà la vita contemporanea nel nostro paese».

⁴² Sul tema si veda José-Carlos Mainer, “Introducción”, cit., pp. 25-26; Gustavo Correa, “Galdós y la picaresca”, in *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 7-25.

stra»⁴³. Nel romanzo, sui cui tornerò nelle pagine successive, Agustín e i suoi valori vengono contrapposti costantemente alle vane aspirazioni di una piccola borghesia rappresentata da Rosalía Bringas ossessionata dall'aristocrazia e dal desiderio di nobiltà. In questo senso, le buone relazioni con il ricco cugino del marito rappresentano per lei un punto fondamentale:

Los *bien relacionados* lo esperan todo del pariente a quien adulan o del cacique a quien sirven, y rara vez esperan de sí mismo el bien que desean. En esto de vivir bien relacionada, la señora de Bringas no cedía a ningún nacido ni por nacer, y desde tan sólida base se remontaba a la excelsitud de su orgullete español, el cual vicio tiene por fundamento la inveterada pereza del espíritu, la ociosidad de muchas generaciones y la falta de educación intelectual y moral⁴⁴.

Il culto per il denaro e il desiderio di apparire contraddistinguono questa piccola borghesia che, tuttavia, non è disposta a lavorare e ad impegnarsi per ottenere il successo. La classe borghese, denuncia Galdós, è incapace di produrre ricchezza e, di conseguenza, di contribuire al tanto desiderato progresso della Spagna.

Il secondo esempio, invece, attinge a quei personaggi che pur tornando in molte opere non arrivano mai ad essere dei protagonisti, e restano dei personaggi secondari⁴⁵. Il caso più celebre è sicuramente José Ido del Sagrario che compare in numerosi romanzi, spesso accompagnato da sua moglie Nicanora e da sua figlia Rosina, e che nel 1916, e negli articoli che compongono le *Me-*

⁴³ José F. Montesinos, *Galdós II*, Madrid, Castalia, 1968, p. 111; «il solido nervo di un fecondo ordine sociale», «l'unica cosa sana che il romanziere trova in questa nostra Spagna disastata».

⁴⁴ Benito Pérez Galdós, *Tormento*, ed. Teresa Barjau & Joaquim Parellada, Madrid, Crítica, 2007, pp. 164-65; «Chi ha buone relazioni si aspetta tutto dal parente che adula o dal signorotto che serve, e raramente si aspetta da sé stesso il bene che desidera. Nel fatto di vivere in buone relazioni, la signora Bringas non era seconda a nessuno, e partendo da una base così solida si rifaceva all'eccellenza del suo piccolo orgoglio spagnolo, il cui vizio si fonda sull'inveterata pigrizia dello spirito, l'oziosità di molte generazioni e la mancanza di educazione intellettuale e morale» (trad. it. *Tormento*, a cura di Maria Rosaria Alfani, Cava de' Tirreni, Marlin, 2006, pp. 41-42).

⁴⁵ Sul problema dei personaggi secondari si veda Alex Woloch, *The One vs the Many*, Princeton, Princeton University Press, 2003. Questo importante lavoro costituisce inoltre il punto di partenza per il già citato studio di Jameson.

morias de un desmemoriado, sembra diventare un «hombre de carne y hueso», un vecchio amico che racconta a Galdós i dettagli della storia di Juanito e Fortunata, protagonisti di *Fortunata y Jacinta*. Come ultimo esempio, tuttavia, vorrei soffermarmi, su un personaggio secondario forse meno noto: Refugio Sánchez Emperador, sorella della protagonista di *Tormento*, Amparo. Le due ragazze compaiono per la prima volta nel *Doctor Centeno*, come “protette” di Don Pedro Polo. A differenza di Amparo, molto bella e timida, Refugio viene presentata come una ragazzina dotata di un carattere forte e di atteggiamenti disinvolti senza che questo intacchi il suo onore. La bellezza della giovane, però, è in parte rovinata da una curiosa caratteristica: le manca un dente nell'arcata superiore della bocca. Il contrasto tra le due sorelle viene accentuato in *Tormento*, opera in cui Galdós racconta la storia della povera Amparo, fanciulla “onorata” ma debole di cui si innamora Agustín Caballero, ricchissimo americano, tornato a Madrid per creare una famiglia. Amparo subisce passivamente le angherie di Rosalía Bringas e vive nella paura che il suo “tormento”, una relazione misteriosa avuta con Don Pedro Polo, venga scoperto e distrugga il suo progetto di matrimonio. Refugio, d'altro canto, si sottrae alla tirannia di Rosalía e passa il suo tempo frequentando il teatro, facendo da modella per giovani pittori e sperperando in vestiti il poco denaro faticosamente guadagnato dalla sorella maggiore. E tuttavia Refugio non è un personaggio negativo, anzi è il più sincero e disincantato perché percepisce la realtà delle cose e, a differenza della sorella e di Rosalía, non cerca di apparire diversa da ciò che è:

Humíllate más, sírveles, arrástrate a los pies de la fantasma, límpiale la baba a los niños. ¿Qué esperas? Tonta, tontaina, si en aquella casa no hay más que miseria, una miseria mal charolada... *Parecen gente, ¿y qué son?* unos pobretones como nosotros. Quítales aquel barniz, quítales las relaciones, ¿y qué les queda? Hambre, cursilería. [...] En mí no machaca la señora Doña Rosalía, [...] ella no me puede ver [...] Ya sé que dice herejías de mí...⁴⁶

⁴⁶ Benito Pérez Galdós, *Tormento*, cit., p. 216, corsivo mio; «Umiliati ancora, servili, inginocchiati ai piedi di quel mostro, asciuga la bava ai suoi bambini. Che cosa ti aspetti? Stupida, stupida che non sei altro, in quella casa non c'è che miseria, una miseria mal tirata a lucido. *Sembrano* persone di un certo livello, e *invece?* sono poveracci come noi. Togli quella patina, toglì le relazioni, cosa resta? Fame, cafonaggine. [...] La signora Rosalía con le sue arie da

In una rapida battuta la giovane mette in evidenza il contrasto tra *apparire* ed *essere* su cui si regge la vita di Rosalía e l'intera società madrilená. Per caratterizzare meglio il personaggio, Galdós ricorre anche al "principio di economia" e mostra la ragazza mentre sta per andare al teatro con «las de Rufete» ricollegandola così, se non alla stessa Isidora, all'atmosfera di perdizione descritta ne *La desheredada* (1881).

Quando alla fine del romanzo Agustín scopre il torbido passato di Amparo, annulla il matrimonio, ma decide, come aveva fatto già León Roch, di lasciare Madrid e di scappare con la fanciulla amata a Bordeaux: qui soltanto, lontano cioè dalla Spagna, sarà libero dai pregiudizi e dalla condanna della società che non potrebbe accettare né il matrimonio con una fanciulla perduta, né il concubinato. Refugio resta così sola in città. Nel romanzo successivo, *La de Bringas* (1884), il lettore scopre che la giovane conduce finalmente una vita più agiata grazie al denaro che le invia periodicamente Amparo e che, addirittura, aveva provato a mettersi in affari aprendo un negozio per signore. Grazie a questo nuovo stile di vita, in apparenza più decoroso e borghese, il suo rapporto con Rosalía cambia: «La Pipaón no la trataba ya con tanta altivez, aunque cuidando siempre de establecer la diferencia que existe entre una señora honrada y una mujer de conducta misteriosa y equívoca»⁴⁷. Ma il rovesciamento delle parti è dietro l'angolo: nella continuazione della storia Rosalía, non riuscendo a ripagare i debiti contratti con Torquemada e non volendo rivolgersi al marito, dovrà chiedere aiuto proprio a Refugio. Il dialogo tra le due donne occupa tre splendidi capitoli ambientati nel *boudoir* della giovane, che mostrano l'umiliazione di Rosalía e il trionfo di Refugio che non perde l'occasione di vendicarsi per tutte le offese subite in passato e di offrire alla donna (e al lettore) una lezione importantissima: «¡Ay!, qué Madrid éste, todo apariencia. Dice un caballero que yo conozco, que esto es un Carnaval de to-

marchesa, non mi incastra [...]. Lei non mi può vedere [...] Lo so che va dicendo chissà cosa di me...»; trad. it. cit., p. 92.

⁴⁷ Id., *La de Bringas*, cit., pp. 262-63; «La Pipaón non la trattava più con tanta altezzosità, sebbene facesse sempre attenzione a stabilire la differenza che esiste tra una signora onorata e una donna dalla condotta misteriosa ed equivoca».

dos los días, en que los pobres se visten de ricos»⁴⁸. Con una rapida frase la giovane riesce, ancora una volta, a inquadrare non soltanto il dramma di Rosalía emerso già in *Tormento* ed esploso in *La de Bringas*, ma quello dell'intera società madrilenà e, in particolare, di una borghesia che si preoccupa di apparire ciò che non è, al punto che i personaggi scelgono di *travestirsi* da ricchi. Refugio, dalla sua prospettiva disincantata, non guarda alla questione dal punto di vista delle classi sociali, ma da quello del possesso del denaro. L'importanza di questa scena è stata colta anche da Clarín, uno dei lettori più attenti e appassionati di Galdós: «si la sociedad española sigue estudiándose así», scriveva in una lettera, «llegaremos a tener una literatura seria, del tiempo, y no un triste reflejo de lo que escribieron los ingenios de capa y espada»⁴⁹.

Se ci basassimo esclusivamente sul censimento dei personaggi o ci fermassimo all'idea che il *Dottor Centeno*, *Tormento* e *La de Bringas* rappresentino una trilogia, saremmo portati a credere che la storia di Refugio si concluda con questa scena di riscatto. Invece, come aveva già notato Montesinos⁵⁰, la fanciulla torna ancora una volta, l'ultima, in *Fortunata y Jacinta* (1886) come amante di Juan Pablo, il fratello maggiore di Maximiliano Rubín. La donna, molto bella sebbene un po' trascurata, fa la sua comparsa per la prima volta nella *Tercera parte* dell'opera insieme ai fratelli Rubín: «Los dos hermanos sostenían conversación muy animada. La *individua* era el amor de Juan Pablo, una tal Refugio, personaje de historia, aunque no histórico, de cara graciosa y picante, con un diente de menos en la encía superior»⁵¹. Presentata al lettore allo stesso modo di Torquemada («una tab»), la giovane è riconoscibile non solo grazie al nome, ma soprattutto per il dettaglio fisico del dente mancante. La sua presenza in questa scena, e più in generale nell'opera, non risponde, mi pare, ad

⁴⁸ Ivi, p. 283; «Ah! Che Madrid è questa, tutta apparenza. Dice un signore che io conosco, che questo è un Carnevale di tutti i giorni, in cui i poveri si vestono da ricchi».

⁴⁹ Leopoldo Alas, *Epistolario e Índice*, in *Obras Completas*, XIII, Oviedo, Nobel, 2009, p. 114, lettera del 24 luglio 1884; «se la società spagnola continua a studiarsi così giungeremo ad avere una letteratura seria, attuale, e non un triste riflesso di quello che scrissero gli ingegni di cappa e spada».

⁵⁰ José F. Montesinos, *Galdós II*, cit., p. 204.

⁵¹ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, 2 voll., Madrid, Cátedra, 2007, II, p. 133; «I due fratelli sostenevano una conversazione molto animata. L'*individua* era l'amore di Juan Pablo, una tale Refugio, personaggio della storia, sebbene non storico, dal viso grazioso e piccante, con un dente in meno nell'arcata superiore».

un principio di economia, perché non aggiunge nessun significato particolare alla vicenda e, di fatto, fino allo studio di Montesinos, si pensava fosse un personaggio diverso. Ancora, per riprendere una riflessione dello studioso, non si capisce perché, data «la prodigiosa imaginación de Don Benito y su genio de mitógrafo»⁵², non abbia dato a questo personaggio un altro nome per poterlo utilizzare con maggiore libertà. Non mi pare inopportuno ipotizzare che Galdós abbia voluto completare, per i lettori che l'avessero seguita, la storia di Refugio Sánchez Emperador, un personaggio che, come dice egli stesso, non è storico, ma che appartiene alla storia che sta raccontando fin dal *Doctor Centeno* (opera che svolge un ruolo centrale nella produzione di Galdós).

La ragazza, chiusa la parentesi nel mondo del commercio, riprende la sua vita dissoluta nei caffè insieme a Juan Pablo, personaggio che viene «de los estratos inferiores de la burguesía»⁵³ e che, a sua volta, è dedito ad una vita *bohemien*. Ma il maggiore dei fratelli Rubín viene nominato governatore di una città di provincia «de tercera clase» e, prima di partire, decide di lasciare la sua amata:

[...] Refugio, que ya se estaba dando pisto de gobernadora, y se había despedido de sus amigas con ofrecimientos de protección a todo el género humano, se quedó helada cuando su señor le dijo que no la podía llevar... Pucheros, lloros, apóstrofes, quejas, gritos... «Pero, hija de mi alma, hazte cargo de las cosas; no seas así. ¿No comprendes que no me puedo presentar en mi capital de provincia con una mujer que no es mi mujer? [...] ¡Bonita andaría la sociedad, si el representante del Estado predicara prácticamente el concubinato! Ni que estuviéramos entre salvajes... Convéncete de que no puede ser [...]»⁵⁴.

⁵² José F. Montesinos, *Galdós II*, cit., p. 64; «la prodigiosa immaginazione di Don Benito e il suo genio di mitografo».

⁵³ Julio Rodríguez-Puértolas, *Galdós: burguesía y revolución*, cit., p. 34.

⁵⁴ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, cit., p. 447; «Refugio, che si stava dando arie da governatrice, già si era congedata dalle sue amiche con offerte di protezione a tutto il genere umano. rimase di ghiaccio quando il suo signore le disse che non la poteva portare... Singhiozzi, pianti, apostrofi, lamentele, grida... “Ma, figlia mia, fatti carico delle cose; non essere così. Non capisci che non mi posso presentare nella mia capitale di provincia con una donna che non è mia moglie? [...] Che razza di società sarebbe se il rappresentante dello stato predicasse praticamente il concubinato! Neanche fossimo tra selvaggi...Convinciti che non può essere [...]».

Refugio si trova così ad essere vittima dell'ossessione per l'apparenza a cui, come abbiamo visto, si era sempre opposta: «¿Qué diría la alta sociedad, y la pequeña sociedad también, y la burguesía!»⁵⁵, le ripete Juan Pablo preoccupato di offrire un'immagine di sé adeguata al nuovo incarico. Ancora, grazie al riferimento ai «salvajes» che forse potrebbero accettare il concubinato, Galdós richiama alla memoria del lettore, per contrasto, personaggi positivi come Agustín Caballero: l'uomo, infatti, era stato caratterizzato più volte come un «salvaje», inadeguato cioè alle norme imposte dalla presunta buona società madrilenà, e per tanto, a differenza di Juan Pablo, aveva potuto accettare di lasciare la Spagna e vivere con Amparo senza sposarla. Il contrasto tra le due sorelle delineato fin dalla loro prima apparizione, viene marcato anche attraverso il finale delle loro vicende amorose e attraverso il contrasto tra un personaggio positivo (Agustín) e una borghesia connotata negativamente (Juan Pablo).

Credo che gli esempi addotti mettano a fuoco l'importanza di questa tecnica narrativa di Galdós non soltanto per la creazione di un universo romanzesco compatto e autonomo, ma per lo sviluppo di una narrazione continua che annulla i confini tra i romanzi e tra le vicende specifiche che ciascuno di essi narra. Il ritorno e l'intreccio tra i personaggi e tra le famiglie, inoltre, consente allo scrittore di mostrare le trasformazioni della borghesia. In tal senso, come ha sottolineato Montesinos in relazione a *Fortunata y Jacinta*, è esemplare il capitolo in cui Galdós ricostruisce le genealogie e i rapporti sociali delle famiglie Santa Cruz e Arnaiz, che contribuiscono a comprendere perché personaggi come Don Baldomero, Juanito, Jacinta sono così come sono:

Es un momento de clarividencia que le permite hacer del costumbrismo sociología y gran historia, utilizando los resultados como excelente documentación novelesca, de ésa que ya exigen las prácticas de un nuevo realismo; siempre con un carácter ancilar, subalterno, claro; la novela, lo más importante, es otra cosa⁵⁶.

⁵⁵ *Ibid.*; «Che direbbe l'alta società, e anche la piccola società, e la borghesia!».

⁵⁶ José F. Montesinos, *Galdós II*, cit., p. 212; «In un momento di chiarezza che gli permette di fare del costumbrismo sociologia e grande storia, utilizzando i risultati come eccellente documentazione romanzesca, di quella che già esige la pratica del nuovo realismo; sempre con un carattere ancillare, subalterno, chiaro; il romanzo, la cosa più importante, è un'altra cosa».

Il ruolo di Galdós nel quadro della grande narrativa europea merita ancora di essere ripensato sulla base della vitalità dei suoi “personaggi che ritornano”. Aveva visto giusto il grande Clarín, quanto tratteggiava con ironia, ma anche con un pennello sottile e di grande respiro, un affresco storico del romanzo borghese che è anche una complessa genealogia spirituale e letteraria:

Los dos únicos novelistas vivos que me gustan en absoluto son usted y Zola. ¿Qué le falta a usted? Muchas cosas que tiene Zola. ¿Y a Zola? Muchas que tiene usted. ¿Y a los dos? Algunas que tenía Flaubert. ¿Y a los tres? Algunas que tenía Balzac. ¿Y a Balzac? Otras que tienen ustedes tres⁵⁷.

BIBLIOGRAFIA

- ALAS, Leopoldo, (Clarín), “El doctor Centeno”, in *El Día* (5 agosto 1883).
ID., *Epistolario e Índice*, in *Obras Completas*, XIII, Oviedo, Nobel, 2009.
- ANDREOLI, M., *Le Système balzacien. Essai de description synchronique*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1984.
- ARANDA, D., “Originalité historique du retour de personnages balzaciens”, in *Revue d'Histoire littéraire de la France* 6 (2011), pp. 1573-89.
- BARTHES, R., “L’effet de réel”, in *Communications* 11 (1968), pp. 84-89.
- BOUTERON, M., “Préface”, in Ethel Preston, *Recherches sur la technique de Balzac*, Paris, Les presses françaises, 1926.
- BUTOR, M., “Balzac et la réalité”, in *Répertoire I*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, pp. 79-93.
- CAUDET, F., “La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós”, in Id., *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002.

⁵⁷ Leopoldo Alas, *Epistolario e Índice*, cit., pp. 106-07; «I due unici romanzieri vivi che mi piacciono in assoluto siete lei e Zola. Cosa manca a lei? Molte cose che ha Zola. E a Zola? Molte cose che ha lei. E a entrambi? Alcune che aveva Flaubert. E a tutti e tre? Alcune che aveva Balzac. E a Balzac? Altre che avete voi tre».

CORREA, G., “Galdós y la picaresca”, in *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 7-25.

FOUCAULT, M., *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.

GARGANO, A., “La “pícaro idea” di Torquemada. Galdós e la borghesia”, in *Status Quaestionis* 12 (2017), pp. 56-75.

GILMAN, S., *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press, 1981 (trad. sp., *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1985).

JAMESON, F., *The Antinomies of Realism*, London, Verso, 2013.

KROW-LUCAL, M., “El personaje recurrente en la obra de Galdós”, in *Textos y contextos de Galdós*, ed. John W. Kronik & Harriet S. Turnes, Madrid, Castalia, 1994.

LABOURENT, M., “À propos des personnages reparaissants. Constitution du personnage et ‘sens de la mémoire’”, in *L’Année balzacienne* 6 (2005), pp. 125-42.

LANZUELA CORELLA, M^a. L., “La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós”, in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, coord. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000.

LLORENS, V., “Galdós y la burguesía”, in *Anales Galdosianos* 3 (1968), pp. 51-59.

MAINER, J.-C., “Introducción”, in Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

MONTESINOS, J. F., “Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España”, in *Revue de Littérature Comparée* 24 (1950), pp. 308-39.

ID., *Galdós II*, Madrid, Castalia 1968.

MORETTI, F., *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.

OLEZA, J., “Galdós y la ideología burguesa en España de la identificación a la crisis”, in *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976.

OLLERO, C., “Galdós y Balzac”, in *Ínsula* 82 (1952).

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, in *Ensayos de crítica literaria*, ed. L. Bonet, Barcelona, Ediciones península, 1990.

ID., *La Sociedad presente como materia novelable*, in *Ensayos de crítica literaria*, ed. L. Bonet, Barcelona, Ediciones península, 1990.

- ID., *La de Bringas*, ed. Alda Blanco & Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994.
- ID., *Lo prohibido*, ed. James Whiston, Madrid, Cátedra, 2001.
- ID., *La familia de León Roch*, ed. Íñigo Sánchez Llama, Madrid, Cátedra, 2003.
- ID., *Torquemada en la hoguera*, in Id., *Obras Completas*, VIII, *Novelas contemporáneas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- ID., *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, 2 voll., Madrid, Cátedra, 2007.
- ID., *Tormento*, ed. Teresa Barjau & Joaquim Parellada, Madrid, Crítica, 2007 (trad. it., *Tormento*, a cura di Maria Rosaria Alfani, Cava de' Tirreni, Marlin, 2006).
- ID., *Correspondencia*, Madrid, Cátedra, 2016.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., *Galdós. Burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975.
- SHOEMAKER, W.H., *Los prólogos de Galdós*, Urbana, University of Illinois Press, 1962.
- STOICHITA, V., *Entraves e Une intrigue visuelle*, in Id., *L'Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris, Haza, 2015.
- SURVILLE, L., *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Jaccottet, Bourdillat & Cie, 1858.
- WOLOCH, A., *The One vs the Many*, Princeton, Princeton University Press, 2003.