

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Teresa Cabré, Jesús Cañas Murillo,
Anne J. Cruz, Giovanni Battista De Cesare, Maria Luisa Lobato,
Marco Modenesi, Amedeo Quondam, Augustín Redondo,
Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Vincenzo Arsillo, Guido Maria Cappelli,
Federico Corradi, Francesca De Cesare, Paola Gorla, Lorenzo Mango,
Salvatore Luongo, Encarnación Sánchez García,
Carlo Vecce, Germana Volpe

Segreteria: Jana Altmanova, Giovanni Raimondo Rotiroti

LXI, 1

Gennaio 2019

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Per ulteriori informazioni si invita a consultare il sito:
<http://www.serena.unina.it/index.php/aionromanza/index>.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXI, 1



UniorPress

2019

INDICE

SAGGI

Assunta Claudia Scotto di Carlo, <i>Tracce picaresche nell'opera di Galdós: riflessioni su La Fontana de oro e il romanzo europeo</i>	9
Maria Rosaria Compagnone, <i>La traduzione nell'era del digitale</i>	39
Francesca Puliafito, <i>Lingua furbesca e dialetto milanese tra Arrighi e Verga: l'osteria della Foppa e L'osteria dei "Buoni Amici"</i>	53
Daniele D'Aguanno, <i>Su alcuni tratti pragmatici dell'italiano di Napoli</i>	93
Dario Cecchetti, <i>"DIEBUS AUTEM BERNARDI NOSTRI CEPIT IN GALLIIS STILUS COLI ET RESURGERE". Medioevo e Rinascita nella lettura del primo Umanesimo francese</i>	121
Zeynep Önal, <i>Temas centrales en los poemas de Darío Jaramillo Agudelo: amor, música, cuerpo, tiempo y muerte</i>	165
Judit Papp, <i>Rapsodia ungherese tra realtà e finzione</i>	191
Maxime Normand, <i>Intertextualité et indécidabilité : la présence de l'ecclésiaste dans les Maximes de La Rochefoucauld</i>	221
Ugo Perolino, <i>Dialogismo e alterità nel poema La restituzione di Edoardo Cacciatore</i>	235
Anna Maria Pedullà, <i>La rappresentazione manzoniana della famiglia di Geltrude nel Fermo e Lucia: il carnefice e la sua vittima</i>	249
Valeria Cavazzino, <i>A propósito de un hecho real. Narrativa y periodismo en Javier Argüello</i>	265
Luisa Messina, <i>Mémoires d'une honnête femme écrits par elle-même de François-Antoine Chevrier</i>	281

NOTE

Rosaria de Marco, <i>In memoria di un drammaturgo sovversivo Dias Gomes (1922-1999)</i>	299
---	-----

Rosa Piro, <i>Mi spezzo ma non mi piego. Appunti da un seminario di riflessione sulla didattica universitaria</i>	315
Jack Weiner, <i>La Casa de Alba, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega y Juan de Tasis</i>	337

RECENSIONI

Antonio Saccone, <i>“Secolo che ci squarti ... secolo che ci incanti”</i> . <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> , Salerno Editrice, Roma 2019, 296 pp. (Margherita De Blasi).....	373
Catalina Fuentes, Salvador Gutiérrez (eds.), <i>Avances en macrosintaxis</i> , Aros Libros, La Muralla 2019, 356 pp. (M. Lucía Carrillo Expósito).....	377
Marco Ottaiano, <i>El tiempo parado. Palimpsesti narrativi e strategie linguistiche in Francisco Umbral (1965-1975)</i> , Edizioni ETS, Pisa 2019, 147 pp. (Daniela Agrillo).....	387
Max Milan, <i>La somnambule funambule. Les sept chambres de Sandra</i> , PHB Editions, Paris 2017, 170 pp. (Sergio Piscopo).....	395
Roberto Mulinacci, <i>Tradurre il Brasile. Modelli e forme di rappresentazione di una cultura</i> , Aracne, Roma 2018, 228 pp. (Vincenzo Arsillo).....	401
Donato Carusi, <i>Che farò quando tutto brucia? Una lettura politico-giuridica di António Lobo Antunes</i> , Pacini, Pisa 2019, 151 pp. (Vincenzo Arsillo).....	405

SAGGI



ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

assunta.scotto@unina.it

TRACCE PICARESCHES NELL'OPERA DI GALDÓS: RIFLESSIONI SU *LA FONTANA DE ORO* E IL ROMANZO EUROPEO

Riassunto: In questo articolo si offrono alcune riflessioni sulla presenza di riferimenti alla tradizione picaresca nella produzione letteraria di Benito Pérez Galdós. L'analisi si concentra in particolare sul primo romanzo dell'autore, *La Fontana de oro*, che, pur non essendo un romanzo picaresco, sembra contenere al suo interno piccole, ma non trascurabili tracce che rimandano a questo genere letterario e, in particolare, al *Lazarillo de Tormes*. La presenza di tali elementi, nella parte finale dello studio, viene letta alla luce della concezione galdosiana del romanzo realista come genere europeo. Galdós, infatti, rivendica la paternità spagnola del realismo/naturalismo che, come la "calda corrente del golfo", si era allontanato fino ad arrivare in Inghilterra e in Francia. Al ritorno in patria il realismo si presentava diverso, privato dell'umorismo che era l'elemento più caratteristico e geniale della tradizione spagnola, ma anche più profondo perché arricchito dalle analisi psicologiche dei personaggi. Consapevole di tale trasformazione, e deciso a dar forma alla moderna novela de costumbre spagnola, lo scrittore cerca, fin dai primi romanzi, di restituire alla tradizione europea quell'umorismo perduto tipico della tradizione picaresca e cervantina.

Abstract: This article offers some reflections on the presence of the Picaresque tradition in the literary production of Benito Pérez Galdós. The analysis focuses in particular on the author's first novel, *La Fontana de oro*. Although it is not a picaresque novel, it seems to present quite a few, but not negligible, features that refer to this genre and, in particular, to the *Lazarillo de Tormes*. The presence of these elements is read, in the last part of the study, in relation to the Galdosian conception of the realist novel as a European genre. As a matter of fact, Galdós claims the Spanish paternity of realism / naturalism that, like the "Gulf Stream"; had moved away until arriving to England and France. On returning home, realism was different: it was deprived of humour, the most characteristic and brilliant element of the Spanish tradition, but it was also deeper because it was enriched by the psychological analysis of the characters. Aware of this transformation and determined to give shape to the moderna novela de costumbre, the writer tries, from its first novels, to bring back to the European tradition the lost humour typical of the Picaresca and Cervantine tradition.

1. Nel quinto capitolo di *Gloria*, Galdós descrive l'educazione che Don Juan de Lantigua cerca di dare alla sua unica, amatissima figlia. Visti gli scarsi risultati nella musica, perché la giovane suonava il piano come se "las teclas, convictas y confesas de algún espantable crimen, merecieran ser azotadas todos los días", il padre prova a invogliarla alla lettura:

- Basta ya de monsergas, hijita -le decía D. Juan-, coge un libro y ponte a leer.

Gloria volaba a la biblioteca de su padre; miraba a todos lados; hojeaba un libro y con desdén lo volvía a poner en su sitio. Cogía otro, leía algunas páginas, mas pronto se cansaba.

-¿Qué buscas?... ¿novelas? - decía D. Juan entrando tras ella y sorprendiéndola en el escrutinio -. Algo de eso tengo también....
Aguarda.

-*Ivanhoe* - decía Gloria, leyendo un título.

-Esa es buena; pero déjala por ahora... Aquí han entrado pocas novelas. De la basura que diariamente han producido en cuarenta años Francia y España, no hallarás una sola página... De lo bueno hay algo, poco... Me parece que en algún rincón encontraremos a Chateaubriand, a Gulliver, a Bernardino de Saint-Pierre y antes que a ninguno, a mi idolatrado Manzoni¹.

In questo breve passo Galdós rappresenta la giovane ragazza intenta in una sorta di *scrutinio dei libri* paterni, alla ricerca di quelli che non la annoiassero subito, capaci di appassionarla. L'oggetto del suo desiderio si concretizza presto in un genere letterario specifico: il romanzo. Sollecitato dalla curiosità di Gloria, Don Juan ne approfitta per farle una breve lezione sui romanzi: prima di tutto le spiega che tra gli scaffali ne troverà pochi e, successivamente, che esistono dei "romanzi buoni" e dei "romanzi cattivi". La letteratura contemporanea spagnola viene liquidata completamente come "basura"; quella francese riceve lo stesso trattamento, ma superato il limite cronologico dei "quarant'anni" è possibile salvare ancora qualcosa. Tra i buoni romanzi e i buoni scrittori, oltre a Scott con il suo *Ivanhoe*,

¹ B. Pérez Galdós, *Gloria*, in Id., *Obras completas*, XII voll., Biblioteca Castro, Madrid 1994, I, pp. 234-235, da qui anche la citazione precedente.

troviamo Swift, Chateaubriand, Bernardin de Saint Pierre e, preferito tra tutti, Manzoni². All'interno di questo piccolo canone è importante sottolineare non tanto l'assenza della letteratura spagnola, ma l'apertura europea. Don Juan de Lantigua sembra dire alla figlia e al lettore che esiste un romanzo europeo degno di essere letto, ma che in Spagna non ha ancora trovato una giusta rappresentazione.

Ben presto, però, l'uomo si rende conto che potrebbe essere pericoloso lasciare che Gloria legga da sola i romanzi perché, anche quelli migliori, "enardecen la imaginación, encienden deseos y afanes en el limpio corazón de las muchachas, extravían su juicio y les hacen ver cosas y personas con falso y peligroso color poético"³. Quasi temendo che la figlia possa trasformarsi in un Don Quijote o ancor di più in una nuova Emma Bovary⁴, il padre le vieta la libera lettura, ma, a causa di alcuni problemi alla vista, lascia che la figlia legga per lui:

D. Juan se ocupó algún tiempo en comentar los discursos ascéticos y filosóficos de Quevedo, porque aquel genio colosal de las burlas descansaba de su gigantesco reír con seriedades taciturnas.

² Molto interessante è l'inclusione di Manzoni nel piccolo corpus offerto da Galdós. Come Don Juan de Lantigua, lo scrittore ha più volte espresso la sua ammirazione verso lo scrittore italiano e, in particolare per *I Promessi sposi* che erano conservati nello scaffale dei suoi libri preferiti. Si veda, tra le altre, la lettera a Teodosia Gandarias del 24 agosto 1912: "Eureka, hosanna... allelulia. He encontrado, cuando menos lo pensaba el famoso libro italiano *I promessi sposi* de Manzoni. Habíalo buscado arriba y abajo, con la idea de que no podía menos de estar aquí, y no parecía por ninguna parte... Pues ayer ordenando los libros de uno de los estantes principales, donde tengo lo selecto ¡pum! me salió a la cara el libro de Manzoni. Bien decía yo que aquí tenía que estar. La alegría que he tenido al descubrir a ese perdido, que escondiéndose se burlaba de mis pesquisas, no necesito encarecerla", B. Pérez Galdós, *Correspondencia*, Cátedra, Madrid 2016, p. 823.

³ B. Pérez Galdós, *Gloria*, cit., p. 235.

⁴ Tra i libri di Galdós si conserva una edizione francese di *Madame Bovary* del 1874 (si veda H. Chonon Berkowitz, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado, precedido de un estudio*, Edcs. El Museo Canario [C.S.I.C.], Las Palmas 1951, p. 180). Correa sostiene che la lettura dell'opera si debba collocare proprio in quegli anni perché si trovano prime tracce dell'influenza del testo di Flaubert già in *Doña Perfecta* del 1876. Sull'influenza di Flaubert sull'opera di Galdós e con riferimenti a *Madame Bovary* si vedano, tra gli altri, R. Ricard, *Galdós devant Flaubert et Alphonse Daudet*, in "Les lettres Romanes", 13 (1959), pp. 3-18; G. Correa, *El bovarysimo y la novela española*, in "Anales galdosianos", 17 (1982), pp. 25-32; A. E. Smith, *Galdós y Flaubert*, in "Anales galdosianos", 18 (1983), pp. 25-37.

Gloria leyó en alta voz la *Vida de San Pablo Apóstol, La Cuna y la sepultura y Las cuatro pestes del mundo*. Después se engolfó en la *Política de Dios y Gobierno de Cristo*, y como el sabio colector tuvo el buen acuerdo de poner en el mismo tomo en que se halla el mencionado escrito, la incomparable historia del *Buscón*, Gloria, cuando su padre mandaba suspender la lectura para escribir, doblaba bonitamente algunos centenares de hojas, y tapándose la boca para que no estallase la risa que a borbotones pugnaba por salir, se deleitaba con las travesuras del gran Pablos.

En otras ocasiones, como D. Juan no pusiese reparos a los libros clásicos españoles del gran siglo, Gloria se apoderó de varios tomos, y leyó la *Virtud al uso y mística a la moda*, de D. Fulgencio Afán de Ribera. Casi, casi estuvo a punto de engolfarse en *La pícaro Justina*; pero Lantigua al fin puso mano en ello, permitiéndole sólo *Guzmán de Alfarache*. Desgraciadamente en el mismo tomo estaba *La Celestina*⁵.

I libri letti a voce alta appartengono alla letteratura spagnola dei secoli d'oro e, nello specifico a Quevedo, ma purtroppo non si tratta delle opere comico-satiriche del grande scrittore, quei romanzi che tanto voleva leggere Gloria. Ma la situazione cambia improvvisamente grazie all'intervento del "sabio colector", dietro cui riecheggia il cervantino "sabio encantador", che mina il progetto educativo di Don Juan perché rilega insieme, in un unico volume, la *Política de Dios y el gobierno de Cristo* e il *Buscón*. Il romanzo spagnolo entra così in scena con tutta la forza della tradizione picaresca.

Questa scena è molto importante per diversi aspetti. In primo luogo, perché si presenta come una *mise en abyme* della letteratura come insieme multiforme di testi e generi, connessi tra loro in maniera inaspettata; in secondo luogo perché lega il genere del romanzo al piacere della lettura: non soltanto le opere devono insegnare qualcosa, educare il lettore, ma nel farlo devono essere capaci di divertire e interessare il pubblico. Infine, perché Galdós si sofferma sulla letteratura picaresca e ne sottolinea la capacità di coinvolgere il lettore al punto da spingere Gloria ad "agire picarescamente", e quindi a mentire e rubare

⁵ B. Pérez Galdós, *Gloria*, cit., pp. 235-236.

pur di portare avanti la lettura, ma allo stesso tempo, attraverso la censura paterna, ne mette in luce una possibile pericolosità morale per una giovane ragazza non ancora “pronta” per tali letture. Mi pare da sottolineare il fatto che Don Juan non critica la letteratura picaresca (ben rappresentata nella sua biblioteca), ma desidera che Gloria non legga dei testi per lei difficili da comprendere: per questo le impedisce anche la lettura di Scott (“Esa es buena; pero déjala por ahora”⁶). All’inizio del capitolo successivo, infatti, Gloria elabora una personale riflessione sulla letteratura picaresca:

Sin más norte que su buen juicio y libre de preocupaciones, Gloria conversando un día con su padre sobre el viejo asunto de las novelas cuya lectura debe permitirse o vedarse a la juventud, dijo que la literatura picaresca de que tanto se envanece España por sus riquezas de estilo, le parecía una literatura deplorable, inmoral, irreverente y en suma anti-religiosa, porque en ella se hace la apología de las malas costumbres, de la holgazanería ingeniosa y truhanesca, de todas las malas artes y travesuras groseras que degradan a un pueblo. Concluyó por afirmar con una osadía verdaderamente escandalosa, que las gracias de aquellos perdidos, héroes de tales novelas, si al principio le causaron agrado, bien pronto le dieron repugnancia y tedio; y que tales gracias, comúnmente obscenas y sin delicadeza, habían encanallado la lengua⁷.

I timori del padre risultano giusti e la giovane, dopo essersi nutrita di quei romanzi senza comprenderne il valore, li giudica immorali e inadatti alla gioventù. Per riprendere la distinzione tra libri buoni e libri cattivi, potremmo dire che Gloria inserisce i romanzi picareschi tra quelli indiscutibilmente cattivi e da vietare. Inoltre, sulla base di queste letture esprime un giudizio negativo sulla società spagnola del XVII secolo. Spinta dal padre ad altre letture che la aiutino a comprendere meglio il secolo d’oro, la ragazza modifica lievemente la sua opinione:

⁶ Sulla presenza di Scott nel romanzo *Gloria* e in particolare sul rapporto con *Ivanhoe* si veda W. Thomas Pattison, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1954.

⁷ B. Pérez Galdós, *Gloria*, cit., p. 237.

“le repugnaban los perdidos, los rufianes, las busconas, los estudiantes, los militares, los escribanos, los oidores, los médicos, las terceras, los maridos y las mujeres de las novelas picarescas; pero todos estos tipos tenían innegable sello de verdad”⁸. La chiusura del passo appena citato assume un risalto notevole perché lega la tradizione picaresca alla poetica della “verdad” e alla rappresentazione della realtà. Il giudizio di Gloria, inserito in un romanzo pubblicato tra il 1876 e 1877, diventa allora molto interessante perché, come ha sottolineato Rubén Benítez, in esso echeggiano le critiche che nella Spagna dell’epoca venivano rivolte alle opere realiste e naturaliste di ispirazione francese, anch’esse considerate deplorablevoli⁹. Galdós, in questo modo, stimola al confronto tra il romanzo picaresco e il moderno romanzo realista e naturalista, criticati perché considerati immorali, dal momento che presentano una realtà considerata scandalosa, e soprattutto perché non vengono capiti dal pubblico spagnolo.

Gloria non è l’unico romanzo di Galdós in cui è possibile ritrovare tracce e riferimenti alla letteratura picaresca. La presenza di tali elementi nella sua produzione è tale che nelle pagine dedicate alle *Novelas pedagógicas* e, in particolare, nel commentare un passaggio di *El amigo Manso*, Montesinos si lascia andare ad una riflessione sulla relazione che lega lo scrittore alla tradizione picaresca:

(Galdós, como Cervantes, anduvo siempre rondando la picaresca sin entrar nunca en ella. Como en *La desheredada* entrevió una novela neopicaresca sobre el resentimiento proletario, en párrafos como el citado se le adivina posible descubridor de un picarismo político que hubiera podido producir grandes obras. Pero esa novela hubiera tenido que ser cruda sátira, y don Benito, aunque gran satírico en ocasiones, nunca quiso darse del todo a ese género.)¹⁰

⁸ B. Pérez Galdós, *Gloria*, cit., p. 238.

⁹ R. Benítez, *La literatura española en las obras de Galdós*, Universidad de Murcia, Murcia 1992, p. 54.

¹⁰ J. F. Montesinos, *Galdós II*, Castalia, Madrid 1968, p. 49.

Le parole del critico, messe tra parentesi quasi ad indicare una reticenza nell'esprimere un giudizio così netto con tanta rapidità, sono interessanti per diverse ragioni. In primo luogo, per il riferimento a Cervantes con cui stabilisce un'affinità nell'atteggiamento che i due scrittori assumono nei confronti della letteratura picaresca¹¹. In secondo luogo, perché nel negare l'esistenza di un confronto diretto con questa tradizione, lo studioso la trasforma in una sorta di punto di gravità attorno al quale Galdós ha continuamente ruotato. In altri termini, pur non avendo mai scritto un romanzo picaresco, ha disseminato nella sua opera personaggi, temi e situazioni che rimandano inevitabilmente al mondo della picaresca. Senza contare le numerose espressioni in cui utilizza gli aggettivi "pícaro" e "pícara": tra le più celebri e le più importanti si può ricordare la "pícara idea", che compare in *Fortunata y Jacinta*, e successivamente in altri romanzi come *La incógnita*, *Torquemada en la hoguera*, *Realidad*, *Misericordia*, *Los Ayacuchos*, *Narváez*, e che svolge sempre una funzione centrale¹².

Le prime tracce di questa *pícara pista* compaiono già nel 1873, quando, nel dare inizio alla sua storia e alla prima serie degli *Episodios Nacionales*, il protagonista di *Trafalgar*, Gabriel Araceli, stabilisce e immediatamente nega un rapporto con il protagonista del *Buscón*: "Doy principio, pues, a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia: afortunadamente Dios ha querido que en esto sólo nos parezcamos"¹³. A partire da questo esplicito riferimento, che sembra confermare il

¹¹ L'atteggiamento assunto da Cervantes nei confronti della picaresca implica una diversa concezione del realismo, sulla questione si veda l'importante articolo di C. Blanco Aguinaga, *Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", 11 (1957), pp. 331-342. Sul rapporto che lega Cervantes alla picaresca e per la bibliografia di riferimento si vedano M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, a cura di F. Rico, 2 voll., Crítica, Madrid 1998, pp. 1237-1590.

¹² Si veda anche A. Gargano, *La pícaro idea de Torquemada*, in "Status Questionis", 12 (2017), pp. 56-75.

¹³ B. Pérez Galdós, *Trafalgar*, in Id., *Trafalgar, La Corte de Carlos IV*, a cura di Dolores Troncos, Crítica, Madrid 2001, p. 9. Sul tema si veda anche E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, *Gabriel Araceli como Pablos de Segovia. Ecos del Buscón en Trafalgar*, in "Scriptura", 6-9 (1991), pp. 73-82.

giudizio di Montesinos, la critica ha messo in evidenza i molti riferimenti alla tradizione picaresca che si possono trovare sia all'interno degli *Episodios* sia negli altri romanzi¹⁴. Ci sono, ad esempio, alcuni personaggi che, un po' come in *Gloria*, fanno riferimento al mondo picaresco. Molto interessante, in tal senso, è Lord Gray¹⁵, un nobile gentiluomo inglese che sembra diventare un rivale in amore di Gabriel nell'episodio intitolato *Cádiz*. Questo stravagante personaggio si fa portavoce di quella visione romantica della Spagna che tanto si era diffusa nei diversi paesi europei negli anni del *Grand Tour*: nel commentare alcune sue riflessioni, infatti, Gabriel ripete che erano frequenti tra gli stranieri che venivano a visitare la Spagna. Non è un caso, allora, che Lord Gray sbarchi sulle coste spagnole in compagnia di un altro personaggio "que se llama Lord Byron", lo scrittore che aveva contribuito a dare forma a questo mito nel suo *Child Arold's Pilgrimage*¹⁶. Lord Gray, personaggio byroniano, osserva la realtà spagnola e la vede minacciata dal progresso che, inevitabilmente, porterà alla scomparsa di alcune figure tradizionali. Questo timore si trasforma in una lunga serie di addii dal sapore cervantino¹⁷:

Adiós España; [...] adiós, pícaros redomados que ilustrasteis, Almadrabas de Tarifa, Triana de Sevilla, Potro de Córdoba, Vistillas de Madrid, Azoguejo de Segovia, Mantería de Valladolid, Perchel de Málaga, Zocodover de Toledo, Coso de Zaragoza, Zacatín de Granada y los demás que no recuerdo del mapa de la picaresca. Adiós, holgazanes que en un

¹⁴ Sul tema si vedano 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; R. Benítez *La literatura española en Galdós*, cit.; Jon Juaristi, *Ironía, picaresca y parodia en La de Bringas*, "Nueva Revista de Filología Hispánica", 1 (1990), pp. 277-296.

¹⁵ Su questo personaggio si veda S.G.H. Roberts, *Towards a Political Anthropology: Cádiz by Benito Pérez Galdós*, in AA.VV., *1812 Echoes: The Cadiz Constitution in Hispanic History, Culture and Politics*, a cura di S.G.H. Roberts, A. Sharman, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 207-225.

¹⁶ Si veda J.L. Sánchez, *Byron, Spain, and the romance of Childe Harold's Pilgrimage*, in "European Romantic Review", 20 (2004), pp. 443-464.

¹⁷ Lord Gray sembra ricordare la serie di "adiós" con cui Cervantes chiude il bellissimo prologo di *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

siglo habéis cansado a la historia. Adiós, mendigos, aventureros, devotos, que vestís con harapos el cuerpo y con púrpura y oro la fantasía. Vosotros habéis dado al mundo más poesía y más ideas que Inglaterra clavos, calderos, medias de lana y gorros de algodón. Adiós, gente grave y orgullosa, traviesa y jovial, fecunda en artificios y trazas, tan pronto sublime como vil, llena de imaginación, de dignidad, y con más chispa en la mollera que lumbre tiene en su masa el sol. De vuestra pasta se han hecho santos, guerreros, poetas y mil hombres eminentes. ¿Es esta una masa podrida que no sirve ya para nada? ¿Debéis desaparecer para siempre, dejando el puesto a otra cosa mejor, o sois capaces de echar fuera la levadura picaresca, oh nobles descendientes de Guzmán de Alfarache?... Adiós, Sr. Monipodio, Celestina, Garduña, Justina, Estebanillo, Lázaro, adiós¹⁸.

In questa riflessione che suscita immediatamente il riso di Gabriel, Lord Gray mostra un'ampia conoscenza del "mapa" della picaresca spagnola e legge la realtà a partire da questo immaginario letterario: la modernità, la scomparsa della povertà, la diffusione dell'educazione e dell'industrializzazione non sono visti come necessario progresso, ma diventano la causa della scomparsa di personaggi e tipi della tradizione letteraria spagnola. L'eccentrico inglese vede nei ragazzi poveri e senza educazione i discendenti diretti dei picari che, con le loro storie, avevano regalato al mondo "poesía" e "ideas". L'immaginario picaresco, in questo caso, viene recuperato come simbolo di una Spagna che potrebbe sparire e, allo stesso tempo, come strumento di rappresentazione della miseria e della povertà, di personaggi privi di fortuna e di bassa estrazione sociale che cercano in tutti i modi di sopravvivere in un ambiente avverso¹⁹. Galdós nel dar forma al romanzo realista spagnolo contemporaneo si serve in diversi modi di questa tradizione, molto spesso per raccontare le storie dei personaggi che provano in tutti i modi a migliorare la propria condizione: "los pícaros modernos son [...] los niños desvalidos y sin educación, los estudiantes hambrientos,

¹⁸ B. Pérez Galdós, *Cádiz*, in Id., *Episodios Nacionales*, Destino, Barcelona 2005, cap. XXII (pos. 12546-12547).

¹⁹ G. Correa, *Galdós y la picaresca*, cit.

y los prestamistas”²⁰. Si pensi, come ha sottolineato lo stesso Mainer, a Felipe Centeno, sfortunato protagonista del romanzo intitolato *El doctor Centeno* e personaggio ricorrente nell’universo galdosiano che il lettore incontra in *Marianela*, *La Familia de León Roch* e *Tormento*²¹. Si tratta di un ragazzino povero e senza educazione che lascia le miniere di Socartes per arrivare a Madrid in cerca di una educazione e di un lavoro:

- ¡Córcholis! Puesto que mis padres no quieren sacarme de estas condenadas minas, yo me buscaré otro camino; sí, ya verás quién es Celipín. Yo no sirvo para esto, Nela. Deja tú que tenga reunida una buena cantidad, y verás, verás, cómo me planto en la villa y allí o tomo el tren para irme a Madrid, o un vapor que me lleve a las islas de allá lejos, o me meto a servir con tal que me dejen estudiar²².

Il bambino sente di non essere nato per lavorare in miniera (“yo no sirvo para esto”) e di poter aspirare a un lavoro che gli consenta di studiare e dunque di raggiungere una posizione sociale migliore. Arrivato in città passa di padrone in padrone e il lettore può seguire le sue vicende a servizio di León Roch, di Pedro Polo, di Alejandro Miquis fino ad arrivare, in un percorso che si snoda attraverso una serie di romanzi, al servizio del migliore dei padroni: Agustín Caballero. Se l’immagine del “mozo de muchos amos”, povero e che si sposta alla ricerca di un lavoro, di per sé potrebbe già trasformare Felipe in “un pariente lejano de los pícaros del Siglo de Oro”²³, nel *Doctor Centeno* Galdós si dedica alla costruzione di un rapporto molto più stretto con il *Lazarillo de Tormes*. Se la figura di Pedro Polo può ricordare quella del Clérigo de Maqueda, il rapporto che Felipe stabilisce con il giovane

²⁰ R. Benítez, *La literatura española en las obras de Galdós*, cit., pp. 54-55.

²¹ Felipe viene citato anche in *La de Bringas*, ma solo in un rapido accenno fatto da Refugio nel capitolo XL.

²² B. Pérez Galdós, *Marianela*, in Id., *Obras completas*, cit., II, pp. 661-662.

²³ J. C. Mainer, *Introducción*, in B. Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, Biblioteca Nueva, Madrid 2002, p. 49.

Alejandro Miquis sembra ricalcare il rapporto tra Lázaro e l'*hidalgo* del *Tractado tercero*²⁴.

Ma *El doctor Centeno* non è l'unica opera in cui è possibile individuare elementi che rimandano al *Lazarillo*. Nel tentativo di contribuire a ricostruire il dialogo continuo, anche se frammentario, che lo scrittore instaura con questo testo e in generale con la tradizione picaresca, nelle pagine seguenti vorrei soffermarmi su un altro romanzo per portare alla luce alcune, piccole tracce che, fino a questo momento, non sono state segnalate: *La Fontana de oro*.

2. Il giovane protagonista di questo romanzo si chiama Lázaro. La scelta del nome, che quasi sempre nelle opere di Galdós svolge una funzione centrale perché rivela alcune caratteristiche dei personaggi (si pensi, per esempio, a Torquemada, Amparo, Ido del Sagrario, Tristana²⁵), costituisce un primo elemento su cui riflettere. Sicuramente, il motivo principale che spinge lo scrittore a scegliere questo nome si ritrova nel finale dell'opera. Nel descrivere la sorte di doña Paulita Porreño, Galdós scrive:

Poco después de las últimas escenas de esta historia se retiró a un convento, y allí tenía opinión de santa, a lo cual contribuyó mucho la catalepsia. Creyéronla muerta varias veces y hasta trataron de enterrarla en una ocasión; mas durante las exequias volvió en sí, pronunciando un nombre, que interpretaron todas las monjas como una señal de santidad, pues entendían que repetía las palabras de Jesús: *Lázaro*,

²⁴ Al rapporto con il *Lazarillo*, Montesinos aggiunge anche quello con il *Don Quijote*. Sulla questione si vedano J.F. Montesinos, *Galdós II*, cit., pp. 62-93; J. C. Mainer, *Introducción*, cit., pp. 25-26 (in cui si fa riferimento anche ad una certa influenza del *Buscón*); R. Benítez, *La literatura española en las obras de Galdós*, cit., pp. 58-73; James T. Hoddie, *Reexamen de un enigmático texto galdosiano: El doctor Centeno*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 521 (1993), pp. 47-67; G. Correa, *Galdós y la picaresca*, cit.

²⁵ Sulla questione si vedano, tra gli altri, F. Ayala, *Galdós entre el lector y el personaje*, in "Anales galdosianos", V (1970), pp. 5-14; A.G. Andreu, *El folletín como intertexto en Tormento*, in "Anales galdosianos", XVII (1982), pp. 55-61.

despierta. Indudablemente era una santa. Ocho teólogos lo probaron con ochocientos silogismos²⁶.

Le parole pronunciate dalla “santa” danno luogo ad un gioco di fraintendimenti ed equivoci. Le monache, ignare di tutto, pensano inevitabilmente alla vicenda biblica e credono che Paulita stia ripetendo le parole con cui Gesù la invitava a risvegliarsi e a tornare in vita, proprio come aveva fatto con Lazzaro. Il lettore, che invece ha seguito l’intera vicenda, mette ancora una volta in discussione la santità della donna perché sa bene che la fanciulla sta pensando al giovane protagonista di cui si è innamorata²⁷. A questa duplice lettura se ne può aggiungere una terza che funziona se si prende in considerazione la versione del testo caratterizzata dal finale tragico²⁸, quello in cui Lázaro e Clara muoiono prima di poter coronare il loro sogno d’amore. Visto che il passo citato si collocava dopo l’assassinio del giovane, le parole di Paulita potevano essere lette anche come il desiderio che il giovane amato potesse risvegliarsi dalla morte e tornare in vita. La motivazione biblica, però, non esaurisce le possibilità insite in questa scelta che, come spero di mostrare, segna anche l’inizio di una serie di richiami e allusioni alla tradizione picaresca e, in particolare, al *Lazarillo de Tormes*.

²⁶ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, in Id., *Obras completas*, cit., pp. 468-469.

²⁷ La donna confessa il suo amore segreto nel capitolo XLII; sulla figura di Paulita si veda anche Stephen Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton University Press, Princeton 1981, p. 48. L’espressione “¡Despierta, Lázaro!”, utilizzata dallo zio per svegliare il nipote e successivamente da “voz subterránea” che disturbava il sonno del giovane, compare già nel capitolo XXV, si veda B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., pp. 294-295.

²⁸ Sulla questione del doppio finale della *Fontana de oro* e per ricostruire il dibattito critico sulla vicenda si vedano W. Pattison, *La Fontana de Oro, It’s Early History*, “Anales Galdosianos”, XV (1980), pp. 5-9; P. Ortiz Armengol, *Entrando en “La Fontana de oro”*, in B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, Edición facsímil del Manuscrito de 1868, Editorial Hernando, Las Palmas de Gran Canaria 1990, pp. XVIII-XL; P. Esterán Abad, *La Fontana de Oro: tres desenlaces para una novela*, in A.A. V.V., *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas 1995, I, pp. 77-87.

Il giovane protagonista viene introdotto per la prima volta nel sesto capitolo:

Marta, la hermana de Elías, había quedado viuda con un hijo llamado Lázaro, que después de estudiar humanidades en Tudela, pasó a la Universidad de Zaragoza. Era éste un mozo como de veintitrés a veinticinco años, de agradable presencia, de ingenio muy precoz, de imaginación viva, de palabra fácil y difusa, muy impresionable y vehemente, y de recto y noble corazón²⁹.

Figlio di una madre rimasta vedova, proprio come il suo più celebre omonimo, Lázaro è un giovane che ha studiato e che, come si scoprirà nel capitolo successivo, è molto ambizioso. Tuttavia, l'ambizione del giovane non sembra riguardare il desiderio di beni materiali, ma solo la volontà di riuscire a compiere una grande missione, di agire per il bene comune. La situazione cambia lievemente quando si innamora della bella Clara, ospite a casa sua per qualche tempo, e decide di spostarsi a Madrid in cerca di un lavoro e di fortuna:

Clara era huérfana, él pobre. Hé aquí dos contratiempos ocurridos desde el principio. ¡Ah! Pero él trabajaría; sería activo, ingenioso, astuto. Bien sabía él que tenía talento. ¿Pero debía ser un simple agricultor? No, eso era poco para él. Debía ir a Madrid, hacerse oír, buscar un nombre, un puesto. Esto sería cosa muy fácil para quien tenía tales aptitudes³⁰.

La ricerca di un lavoro e lo spostamento in un'altra città sono legati al desiderio di ricongiungersi con Clara e di superare, con ingegno e astuzia, almeno uno dei due "contratiempos": la povertà del giovane. Con l'entrata in scena dell'amore, quindi, sorge nel protagonista anche il desiderio di migliorare la propria condizione economica. Pur tenendo presenti le differenze che evidentemente separano le vicende raccontate da Galdós e quelle dell'anonimo autore, possiamo affermare che i due

²⁹ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., p. 144.

³⁰ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., p. 152.

personaggi condividono, oltre al nome, alcune caratteristiche come la povertà, il desiderio di trovare un lavoro che migliori la loro condizione sociale, e la necessità di spostarsi in un'altra città.

Tuttavia, se gli elementi in gioco fossero solo questi, sarebbe forse ancora azzardato ipotizzare la volontà di Galdós di rievocare nella mente del lettore alcuni elementi del *Lazarillo*. La situazione cambia invece poche pagine dopo il passo appena citato, allorché la narrazione si interrompe e lo scrittore inserisce nel testo una lettera che il nonno del protagonista scrive a Don Elías per chiedergli di aiutare suo nipote:

“Querido y respetable señor: Lazarillo, mi nieto y sobrino de vuesa merced, quiere ir a Madrid. Se le ha puesto en la cabeza que ahí podrá hacer fortuna: dice que no puede estar en el pueblo. Y, en efecto, querido señor, esto está malo. La cosecha de este año no nos da ni la simiente, y el pobre chico tiene más afición a los libros que al arado. Le diré a vuesa merced, respetable señor, que Lázaro es un mozo muy despierto: sabe muchos libros de memoria, y ha leído cuatro veces de la cruz a la fecha un tomo que llaman *Los grandes hombres de Plutarco*, el cual me ha asegurado no ser cosa de herejía; que si lo fuera no lo había de leer en mis días. Entiende de leyes, y a veces se pone a escribir y llena unos cuadernos de cosas muy buenas, aunque yo no las entiendo. Es buen cristiano y muy respetuoso y cortés con todo el mundo. No ocultaré sus defectos, respetable señor; y por lo mismo que le quiero, diré a vuesa merced cuál es su gran defecto, para ver si con su talento y su gran sabiduría le puede corregir. Es el caso que difícilmente podrá hacer cosa buena en la Corte, porque tiene muy mala letra, y no le luce lo que sabe. Siento mucho tener que revelar esta flaqueza suya; pero antes que nada es mi conciencia, y por todo el oro del mundo no ocultaría sus defectos. Creo, sin embargo, que con un buen maestro, como los hay en la Corte, podrá corregirse si se aplica. De este modo llegará, andando el tiempo, a ser apto para desempeñar una plaza de dos mil reales en alguna covachuela, como mi señor abuelo, que en paz descanse. Yo deseo que haga fortuna, porque le quiero con toda mi alma; y así, deseo que vuesa merced, con su gran tino y universal sabiduría, me informe si será posible sacar algo de provecho de este muchacho, diciéndome al mismo tiempo si puedo contar con su protección. Hágalo vuesa merced, por Dios, que es el

único hijo de su hermana, y nosotros, que estamos pobres, no podemos hacerle feliz.

Su respetuoso y reverente servidor,
FERMÍN³¹

Anche se la lettera non è scritta da Lázaro, mi pare che il gioco di richiami e variazioni intessuto da Galdós diventi qui più evidente. La lettera è indirizzata, come si è detto, a Don Elías, un personaggio noto al lettore fin dall'inizio della storia, ma nel testo viene chiamato in primo momento "señor" e subito dopo "vuesa merced". Credo che la scelta di utilizzare quest'ultima formula non sia casuale, ma che risponda alla volontà dello scrittore di far risuonare nella mente del lettore un'altra lettera indirizzata ad un altro "Vuestra Merced", e le vicende di un altro Lázaro-Lazarillo. L'ipotesi acquista forza maggiore se si analizza il manoscritto dell'opera. La carta 36v. permette infatti di osservare che l'espressione è stata aggiunta da Galdós solo in un secondo momento, probabilmente nell'allestimento del testo per la stampa: nella prima stesura manca l'inciso iniziale "mi nieto y sobrino de vuesa merced" e successivamente l'autore aveva optato per la forma abbreviata di *usted*. L'introduzione di questa lezione non si può motivare soltanto con un desiderio di *variatio*, ma risponde alla volontà di richiamare il testo che è alla base della storia del romanzo e del realismo spagnolo. Bisogna inoltre sottolineare che Galdós, all'inizio della lettera, fa in modo che il nonno del giovane scelga di chiamarlo, in maniera affettuosa, proprio "Lazarillo", ed è questa l'unica volta nel testo in cui si usa il diminutivo. Il riferimento alla lettura delle *Vite degli uomini illustri* di Plutarco può essere letto come un gioco ironico, una sorta di rovesciamento: il Lázaro galdosiano non ha come riferimento le esperienze biografiche del suo omonimo o degli altri poco illustri picari, ma uomini eccellenti per virtù. Gli stessi uomini a cui spera un giorno di assomigliare.

³¹ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., pp. 154-155.

La *pícaro pista* continua poi nei capitoli successivi. Nel capitolo XVIII, intitolato molto significativamente *Diálogo entre ayer y hoy*, il protagonista e lo zio (“vuesa merced”) si scontrano duramente sulla base delle rispettive convinzioni politiche, liberali e monarchiche. Durante la discussione viene introdotto un concetto che svolge un ruolo chiave nel testo picaresco:

-Yo no tengo aspiraciones bastardas; no quiero *medrar* a la sombra de un tirano que pague la adulación con dinero; yo no aspiro más que a la gratitud del género humano, a la gloria.

-¿Gloria por ese camino? La gloria no se consigue sino por el camino de la lealtad, sirviendo a Dios y al Rey. No hay más gloria que la que Dios da en su Paraíso, de la cual es simulacro e imperfecto remedo el culto que da en los altares el linaje humano a los escogidos de Dios. Además, la gloria en la tierra consiste en ser súbdito sumiso y obediente, no en vociferar por calles y plazuelas. De esa gloria que tú has soñado no pueden salir héroes, sino charlatanes y bandoleros. La gloria consiste en cumplir el deber.

-Pues yo cumplo mi deber tratando de emancipar a mis hermanos de una odiosa tiranía, diciéndoles y probándoles que son libres, iguales ante Dios y ante la ley³².

Lázaro vuole “medrar”, ossia “migliorare la propria condizione sociale, occupando un gradino più alto nella gerarchia sociale³³”: ma intende farlo nella maniera giusta, senza cedere a compromessi e quindi, in un certo senso, esercitando quella “virtud” che, a sua volta, occupa un ruolo centrale nel romanzo picaresco. Il desiderio di ascesa sociale nel romanzo di Galdós si lega non tanto al raggiungimento di beni materiali, quanto alla conquista della gloria, della gratitudine delle persone:

Lázaro tenía ambición. ¿Pero qué clase de ambición? Esa que no se dirige sino al enaltecimiento moral de individuo, que sólo aspira a un premio muy sencillo, a la simple gratitud. Pero la gratitud de la

³² B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, pp. 243-244, corsivo mio.

³³ A. Gargano, *Alle origini del romanzo moderno: Lazzaro, o della sovversione*, in *Lazarillo de Tormes*, a cura di A. Gargano, Marsilio, Venezia 2017, p. 37.

humanidad o de un pueblo es la cosa de más valor que hay en la tierra. El que es digno de ella la tendrá; porque un hombre puede ser ingrato, pero un pueblo en la serie de la historia, jamás. En una vida cabe el error; pero en las cien generaciones de un pueblo, que se analizan unas a otras, no cabe el error, y el que ha merecido esa gratitud, la tiene sin remedio, aunque sea tarde³⁴.

Il protagonista della *Fontana de oro* si sente “llamado a ser apostol de las nuevas ideas” e il suo animo è acceso dalla passione politica. Se Lázaro de Tormes accetta il consiglio dell’arciprete e sceglie di non prestare attenzione alle malelingue che circolano sulla moglie pur di ottenere i vantaggi materiali da lui offerti, il nostro Lázaro rifiuta l’idea di *medrar* se per farlo deve rinunciare a ciò in cui crede e tradire la sua missione. Alla fine della vicenda, però, per salvarsi la vita e per timore di una vendetta, il personaggio di Galdós decide di abbandonare Madrid e le sue ambizioni politiche per ritirarsi in un paesino e sposare la sua Clara:

Cómo se acomodó Lázaro en su pueblo, y qué medios de subsistencia pudo allegar, es cosa larga de contar. Baste decir que renunció por completo, inducido a ello por su mujer y por sus propios escarmientos, a los ruidosos éxitos de Madrid y a las lides políticas. Tuvo el raro talento de sofocar su naciente ambición y confinarse en su pueblo, buscando en una *vida obscura*, pacífica, laboriosa y honrada la satisfacción de los más legítimos deseos del hombre. Ni él, ni su intachable esposa, se arrepintieron de esto en el transcurso de su larga vida. Así, en tan dilatado período, el nombre de nuestro amigo, que había estado en candidatura, digámoslo así, para entrar en la celebridad, no figuró en la *Guía oficial*, ni en listas de funcionarios, ni en corporaciones, ni en juntas, ni en nada que pudiera hacerle traspasar las fronteras de aquel reducido término de Ateca. Con paciencia y trabajo fue aumentando la exigua propiedad de sus mayores, y llegó a ser hombre de posición desahogada³⁵.

³⁴ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro* cap VII.

³⁵ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., p. 467.

Il “buen puerto” a cui riesce ad arrivare infine Lázaro si concretizza in ciò che il narratore definisce una “vida obscura”. Con questa espressione fortemente ambigua Galdós vuole alludere ad una vita lontana e opposta rispetto a quella che si svolge nella “luz pública”³⁶, ad una dimensione privata in cui la giovane coppia può condurre un’esistenza “pacífica, laboriosa e honrada”³⁷. Il giovane non rinuncerà ai propri ideali, ma alla possibilità di agire da protagonista nella Storia e di ottenere la gloria e l’immortalità. Ma nonostante la rinuncia all’ambizione Lázaro riesce a fare un passo in avanti rispetto alla sua condizione di partenza e si trasforma in un “hombre de posición desahogada”.

In un certo senso, questo finale non è inaspettato perché viene intravisto dal protagonista in altre due occasioni. La prima si può trovare nelle pagine del già citato capitolo VII, allorché si riflette sull’ambizione di Lázaro:

Lázaro aspiraba a la gloria; quería satisfacer una vanidad. La del joven aragonés consistía en cumplir una gran misión, en realizar alguna empresa gigantesca. Cuál era esta misión, es cosa que no sabía a punto fijo. [...] Después que se retiró de Zaragoza y fue a Ateca, una figura iba perpetuamente unida a la suya en aquellas escenas futuras. ¡Insensato! ¿Qué piensas hacer de ella? Una reina. ¿De dónde? Será simplemente la mujer de un gran hombre. Menos tal vez: la mujer de un *hombre obscuro*... Concluía por concretar el objeto de todas sus quimeras a un retiro pacífico, a un matrimonio feliz³⁸.

Prima ancora che le disavventure madrilene abbiano inizio il giovane introduce la possibilità (“tal vez”), di non riuscire a diventare un “gran hombre”, rimanendo un semplice “hombre oscuro”, di cui nessuno racconterà la storia. Alla fine della vicenda Lázaro ottiene esattamente ciò che aveva desiderato: un matrimonio felice con Clara

³⁶ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., p. 158.

³⁷ Mi pare opportuno segnalare che l’espressione viene utilizzata con lo stesso significato anche in altre opere come *Tristana* nei cap. XVII e XVIII.

³⁸ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., p. 152.

che, al contrario della moglie di Lázaro de Tormes, è una “intachable esposa”³⁹. Non è da escludere, allora, che anche il nome scelto per la giovane non sia casuale: Clara, in un certo senso, *rischiara e illumina* la vita oscura del protagonista.

Un altro riferimento alla “vida oscura” si trova nel capitolo XVII, in cui Lázaro, finito in carcere poco dopo essere arrivato a Madrid, riflette sulla sua condizione:

Él había creído que cada paso dado en la Corte sería un paso dado hacia su futuro engrandecimiento e inmortalidad. El club patriótico más célebre de España le había abierto sus puertas, ofreciéndole una tribuna, un pedestal: *la fortuna* parecía haberle allanado todos los caminos, y después... Pero no podía acusar a *la fortuna*. Esta le había dado ocasión, sitio, auditorio; había puesto a su servicio un trastorno popular, había dispuesto solo para él un inmenso grupo de oyentes trastornados y dispuestos a hacer la apoteosis del primer advenedizo. *La fortuna* había organizado para él una manifestación popular, pronta a improvisar un héroe en cada calle. *La fortuna* no debía ser acusada: él tenía la culpa: él, que había nacido para una *vida oscura* tal vez, para ser un buen artesano, un buen labrador y nada más⁴⁰.

In questo passo il giovane protagonista sembra alludere e dialogare con un passo molto importante del *Lazarillo* che, non a caso, si lega proprio al concetto del *medrar*. Lázaro de Tormes, infatti, chiude il prologo dicendo che per raccontare il “caso” è necessario partire dall’inizio non solo per fornire un quadro completo sulla sua persona, ma anche “porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto⁴¹”. Se Lázaro de Tormes, pur avendo la Fortuna contraria,

³⁹ Ben diverso sarebbe stato il discorso se Galdós avesse scelto di mantenere il finale tragico che prevedeva la morte sia di Lázaro, ucciso da suo zio e dai suoi rivali politici, sia di Clara, morta per il dolore.

⁴⁰ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., p. 235, corsivo mio.

⁴¹ *Lazarillo de Tormes*, cit., p. 110.

riesce a raggiungere il suo buon porto, il Lázaro della *Fontana de oro* fallisce pur avendola favorevole e sottolinea quanto la fortuna lo avesse aiutato creando un'occasione perfetta, nonostante egli fosse il "primer advenedizo" in città. Pur non essendo un uomo illustre per nascita, Lázaro ha la possibilità di diventare un eroe per il popolo in rivolta, ma non ne è capace, "tal vez" perché era nato per una "vida obscura", per essere solo un uomo qualunque. La fortuna, da sola, non basta, per occupare un ruolo nella Storia. È necessaria una capacità individuale; e Lázaro, come ricorda il narratore, è fondamentalmente un Don Quijote, un ingenuo sognatore:

Aquel muchacho era sumamente impresionable, nervioso, de temperamento ideal, dispuesto a vivir siempre de lo imaginario. [...] Esta visión perpetua, fenómeno propio de la juventud, tenía en él proporciones extraordinarias; su fantasía tenía una poderosa fuerza conceptiva, y puede asegurarse que esta gran facultad era para él un enemigo implacable, un demonio atormentador⁴².

La forza e la durezza degli aggettivi usati in questo passo ("implacable", "atormentador"), come ha sottolineato Hafter, introducono nel testo la possibilità che i veri nemici del giovane non siano gli oppositori politici, lo zio o le Porreño, ma la sua smisurata fantasia, ossia la sua incapacità nel guardare e comprendere la realtà⁴³. In questo senso, il personaggio, sembra incarnare un atteggiamento tipico degli spagnoli che Galdós descrive nelle sue *Observaciones sobre la novela*, composte proprio negli stessi anni:

Somos en todos unos soñadores que no sabemos descender de las regiones de más sublime extravío, y, en literatura como en política, nos vamos por esas nubes montados en nuestros hipogrifos, como si no estuviéramos en el siglo XIX y en un rincón de esta vieja Europa, que

⁴² B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., p. 151.

⁴³ Si veda Monroe Z. Hafter, *The Hero in Galdós "La Fontana de Oro"*, in "Modern Philology", 57 (1959), pp. 37-43.

ya se va aficionando mucho a la realidad. Cierito es esto; somos unos idealistas desafortados, y más nos agrada imaginar que observar⁴⁴.

Nel finale della vicenda Lázaro prende consapevolezza della realtà e abbandona le sue chimere per una vita “vera”, ma non per questo indegna. Con questa contrapposizione tra una vita oscura e una vita “luminosa”, lo scrittore introduce nel testo il suo concetto di Storia che è molto simile a ciò che Unamuno chiamerà poi *intrahistoria* e che si fonda proprio sulla “vida silenciosa de millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna”⁴⁵. Il concetto di oscurità, usato anche da Unamuno, allude ancora una volta ad una esistenza ritirata e ignorata da tutti, ma non per questo meno importante. Nella *Segunda Serie* degli *Episodios* Galdós rifletterà esplicitamente su questo concetto:

¡Si en la Historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las personas célebres, cuán pequeña sería! Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de narración⁴⁶.

⁴⁴ B. Pérez Galdós, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, in Id., *Ensayos de crítica literaria*, ed. L. Bonet, Ediciones Península, Barcelona 1990, p. 106.

⁴⁵ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Cátedra, Madrid 2005, p. 144.

⁴⁶ Si veda Dolores Troncoso, *La historia de España en Galdós*, Universidad de Vigo, Vigo 2012, p. 31. Il discorso sulla storia viene ripreso anche nel prologo per l'edizione illustrata degli *Episodios nacionales*: “Lo que comúnmente se llama *Historia*, es decir, los abultados libros en que sólo se trata de casamientos de Reyes y Príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos, no bastaba para fundamento de estas relaciones, que o no son nada o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente. [...] Lo que llaman *vida pública* es una fastidiosa comedia representada por confabulación de todos, amigos y enemigos. La vida efectiva no aparece nunca, y nos apresuramos a hacer desaparecer los documentos de ella, arrebatando a la publicidad las cartas de personajes fenecidos, por ese ridículo miedo a la verdad que es propio de los que se habitúan a vivir en una atmósfera de artificios. De aquí la oscuridad que envuelve sucesos casi recientes”; W.H. Shoemaker, *Los prólogos de Galdós*, University of Illinois press, Urbana 1962, p. 57.

Lázaro avrebbe voluto essere una di quelle “personas célebres”, uno degli “uomini illustri”, le cui storie venivano raccolte nei libri e che egli stesso, come si ricorderà, aveva più volte letto, e invece la sua vita sarà quella di un uomo “sin historia”.

3. Pur non essendo un romanzo picaresco, *La Fontana de oro* sembra contenere al suo interno alcune piccole, ma nell’insieme non trascurabili tracce che rimandano a questa tradizione. A questo punto bisogna interrogarsi sul senso di una simile presenza.

Per farlo è necessario far riferimento in primo luogo alla storia del testo sulla base di alcune affermazioni dello stesso Galdós. Quando nel 1916 il riservatissimo scrittore pubblica gli articoli che formano le sue *Memorias de un desmemoriado* rievoca i suoi primi viaggi a Parigi, i giri per le strade del centro e soprattutto il folgorante incontro con Balzac:

Estaba escrito que yo completase rondando *los quais* mi colección de Balzac – *librairie nouvelle* – y que me echase al coletto obra tras obra hasta llegar al completo dominio de la inmensa labor que Balzac encerró dentro del título de la *Comedia Humana*.

Con las personas que me llevaron a París volví a Madrid sin incidente notable, y en el intervalo entre este primer viaje y el segundo – 1868 – saqué del cajón donde yacían mis comedias y dramas, y los encontré hechos polvo; quiero decir, me parecieron ridículos y dignos de perecer en el fuego. Pasados algunos meses, reanudé mi trabajo literario, y sin descuidar mis estudios en la Universidad, me lancé a escribir *La Fontana de oro*, novela histórica que me resultaba fácil y amena. Un impulso maquinal que brotaba de lo más hondo de mi ser, me movió a este trabajo que continué metódicamente hasta que llegaron personas de mi familia para llevarme a París por segunda vez⁴⁷.

L’incontro con il romanzo francese ha delle ripercussioni dirette sul lavoro letterario di Galdós: se da un lato tutta la sua produzione

⁴⁷ B. Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado*, in Id., *Obras completas*, VI voll, Aguilar, Madrid 1951, VI, p. 1656.

precedente, per lo più teatrale, gli sembra ridicola in paragone al grande progetto balzacchiano, dall'altro sente una spinta irrefrenabile ("un impulso maquinal") a scrivere qualcosa di diverso, un romanzo, che gli consenta di porsi sulla scia del grande esempio offertogli da Balzac. A partire da queste riflessioni, Marie Claire Petit⁴⁸ ha messo in evidenza la stretta relazione che esiste tra *Pierrette* di Balzac e *La Fontana de oro* di Galdós e Montesinos⁴⁹ ha mostrato il fascino esercitato dai romanzi balzacchiani nella costruzione di alcuni personaggi.

Se l'importanza del modello francese viene suggerita dallo scrittore stesso, fin dalle prime recensioni al testo è stata segnalata l'importanza del modello inglese, in particolare per quanto riguarda il forte descrittivismo dell'opera: "Entusiasta de Dickens", scrive Alcalá Galiano, "ha dado gran cabida al elemento descriptivo resultando cierta desproporción en las partes de su obra. [...] su pluma es un pincel impregnado de color y dibujando con la exactitud de la fotografía"⁵⁰. Non bisogna dimenticare che nel 1867 Galdós aveva tradotto *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* e, l'anno successivo, proprio mentre si dedicava alla scrittura della *Fontana de oro*, aveva pubblicato un breve articolo-saggio su *La Nación* intitolato *Carlos Dickens*. In pochi anni, come ha sottolineato recentemente Giovanna Fiordaliso, lo scrittore pubblica tre testi che mostrano "cómo y cuánto Galdós contribuyó a la difusión, la circulación y la creación de la novela europea en el siglo XIX"⁵¹. In particolare nell'articolo, la riflessione sullo scrittore inglese si converte in un più ampio ragionamento sul romanzo contemporaneo:

En *David Copperfield*, en *Hard Times* (*Los malos tiempos*), en *Oliver Twist*, en *Nicolás Nickleby*, en *Pickwick Club* resplandecen las dotes de este eminente escritor que con Manzoni, Victor Hugo, Walter Scott y Balzac

⁴⁸ M. C. Petit, *Galdós et La Fontana de oro. Genese de l'oeuvre d'un romancier*, Ediciones Hispanoamericanas, París 1972.

⁴⁹ J. F. Montesinos, *Galdós I*, cit., p. 59.

⁵⁰ J. Alcalá Galiano, *La Fontana de oro. Novela histórica original de D. Benito Pérez Galdós*, in "Revista de España", 20 (1871), p. 155.

⁵¹ G. Fiordaliso, *Benito Pérez Galdós traductor de Dickens: diálogo literario y estético*, in *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Peter Lang, Alemania 2015, p. 102.

representa el mayor grado de perfección a que ha llegado la novela en nuestro siglo⁵².

Il *corpus* di opere e scrittori offerto in questo breve passaggio, che in parte coincide con gli esempi di “buoni libri” proposti da Don Juan Lantigua alla figlia, mette in luce ancora una volta che Galdós sa bene che il romanzo rappresenta un genere che va oltre i confini nazionali. Inoltre, se si considerano i nomi degli scrittori selezionati, è evidente che il “romanzo perfetto”, il modello verso cui tendere, non è solo il romanzo realista, ma anche il romanzo storico⁵³. Nel breve prologo che introduce al testo, infatti, lo scrittore insiste sulle affinità tra il presente e “el memorable período de 1820-23” e sulla necessità di costruire un racconto che possa spiegare e far comprendere ai suoi contemporanei le ragioni e i pericoli dell’attuale situazione di crisi⁵⁴. Tuttavia, se non vogliono essere destinati a rimanere ignorati sugli scaffali di una libreria, i romanzi devono essere non solo istruttivi, ma anche accattivanti e attuali, come quelli di Balzac, di Manzoni, di Scott e di Dickens. Se la letteratura spagnola contemporanea non offriva altro che “basura”, non è azzardato ipotizzare che lo scrittore, nel confrontarsi per la prima volta con questo genere letterario, abbia voluto inserire qualche richiamo a una tradizione spagnola più antica che, in un certo senso, poteva dialogare con il grande romanzo dell’Ottocento perché

⁵² B. Pérez Galdós, *Cárlos Dickens*, in “La Nación”, 9 de marzo 1968. L’articolo è stato raccolto in B. Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, cit., pp. 217-223.

⁵³ Questa consapevolezza nasce molto presto nello scrittore, basti pensare alle sue parole in un articolo del 1866: “¡La novela!, dennos novelas históricas y sociales, novelas intencionadas...; novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas... Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir...; queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, a la Celestina, a la bruja, al asesino, al baratero, al gitano; si hay hospital, mejor; si hay tisis regeneradora, ¡magnífico! Si hay patíbulo, ¡soberbio!... Realidad, realidad... Queremos ver el mundo tal cual es; la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa...” cit. in J. F. Montesinos, *Galdós en busca de la novela*, in AA. VV., *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*, a cura di D. M. Rogers, Taurus, Madrid 1979, pp. 113-119, a p. 115.

⁵⁴ B. Pérez Galdós, *La Fontana de oro*, cit., p. 81. Sul rapporto con il romanzo storico si veda anche Juan López-Morillas, *Historia y novela en el Galdós primerizo: En torno a “La Fontana de oro”*, “Revista Hispánica Moderna”, 31 (1965), pp. 273-285.

aveva contribuito a formarlo: la picaresca. Questa idea emerge anche nel discorso del 1870⁵⁵, in cui Cervantes, la picaresca e Velázquez sono indicati come punti di riferimento per la loro capacità di osservare la realtà. Per Galdós, inoltre, il genere picaresco, di cui fanno parte allo stesso modo “el *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *Rinconete y Cortadillo*”, è il genere più autentico, “más castizo de la novela española”⁵⁶. I richiami al *Lazarillo*, allora, potrebbero non essere solo un gioco letterario, ma rientrerebbero in una riflessione più ampia intorno al romanzo come genere europeo che lo scrittore inizia ad elaborare fin dagli esordi della sua attività.

Questa ipotesi sembra assumere una forma chiara molti anni dopo nel prologo a *La Regenta* di Clarín scritto da Galdós nel 1901:

Fuera de esto el llamado Naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la Novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. Nuestros contemporáneos ciertamente no lo habían olvidado cuando vieron traspasar la frontera el estandarte naturalista, que no significaba más que la repatriación de una vieja idea [...]. Pero fuerza es reconocer del Naturalismo que acá volvía como una corriente circular parecida al *gulf stream*, traía más calor y menos delicadeza y gracia. El nuestro, la corriente inicial, encarnaba la realidad en el cuerpo y rostro de un humorismo que era quizá la forma más genial de nuestra raza. Al volver a casa la onda, venía radicalmente desfigurada: en el paso por Albión habíanle arrebatado la socarronería española, que fácilmente convirtieron en *humour* inglés las manos hábiles de Fielding, Dickens y Thackeray, y despojado de aquella característica elemental, el naturalismo cambió de fisonomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca. Recibimos, pues, con mermas y adiciones (y no nos asustemos del símil comercial) la mercancía que habíamos exportado, y casi desconocíamos la sangre nuestra y el aliento

⁵⁵ Sulla questione si veda anche F. Caudet, *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, Universidad de Alicante, Alicante 2011, pp. 13-14.

⁵⁶ B. Pérez Galdós, *Correspondencia*, Cátedra, Madrid 2016, p. 757.

del alma española que aquel ser literario conservaba después de las alteraciones ocasionadas por sus viajes. En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptémosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando este en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca⁵⁷.

Galdós, quasi mosso “por un prurito nacionalista”⁵⁸, rivendica la paternità spagnola del realismo/naturalismo che, come la “calda corrente del golfo”, si era allontanato fino ad arrivare in Inghilterra e in Francia. Al ritorno in patria il realismo si presentava diverso, privato della “socarronería”, dell’umorismo che era l’elemento più caratteristico e geniale della tradizione spagnola, ma anche più profondo perché arricchito dalle analisi psicologiche dei personaggi che “no encajan fácilmente en la forma picaresca”. Tenendo in conto questa trasformazione, lo scrittore invita se stesso e gli altri a non accettare passivamente i modelli imposti dalle letterature più forti, ma a riconoscere al loro interno l’eco della propria voce e a darle nuova forma. La creazione della *novela de costumbre* in Spagna, allora, non si fonda esclusivamente sull’imitazione del romanzo europeo, ma è un’operazione di arricchimento che richiede il recupero dell’umorismo della tradizione picaresca e cervantina. Nel prosieguo del testo Galdós sottolinea che l’unione “entre lo serio y lo cómico”, che costituisce il tratto distintivo dell’“arte de la naturalidad” spagnola, “responde mejor que el francés a la verdad humana”, e ancora “que las crudezas descriptivas pierden toda repugnancia bajo la máscara burlesca empleada por Quevedo, y que los profundos estudios psicológicos pueden llegar a la mayor perfección con los granos de sal española”⁵⁹. In queste riflessioni, che marcano l’importanza dell’elemento umoristico all’interno del romanzo realista e naturalista, Galdós

⁵⁷ B. Pérez Galdós, *Prólogo*, in Leopoldo Alas, Clarín, *La Regenta*, in Id., *Obras completas*, Fundación Castro, Madrid 1995, pp. 6-7.

⁵⁸ F. Caudet, Zola, Galdós, Clarín. *El naturalismo en Francia y España*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 1995, p. 278.

⁵⁹ B. Pérez Galdós, *Prólogo*, cit., p. 8.

sembra coincidere con Henry James il quale, nella sua recensione a *Nana*, rimproverava a Zolá “the extraordinary absence of humor” che, nel suo romanzo, sarebbe stato come un benefico “disinfettante”⁶⁰. La ricerca del realismo e della verità, sottolineano allora questi due grandi scrittori, non è in contrasto con l'umorismo che, al contrario, diventa una chiave di accesso privilegiata e necessaria per cogliere il reale in tutti i suoi aspetti. In tal senso, diventa esemplare l'operazione compiuta da Clarín:

Picaresca es en cierto modo *La Regenta*, lo que no excluye en ella la seriedad, en el fondo y en la forma, ni la descripción acertada de los más graves estados del alma humana. Y al propio tiempo, ¡qué feliz aleación de las bromas y las veras, fundidas juntas en el crisol de una lengua que no tiene semejante en la expresión equívoca ni en la gravedad socarrona⁶¹!

La Regenta è picaresca perché attraverso un'accurata ricerca sul linguaggio Clarín ha restituito al romanzo realista-naturalista l'elemento umoristico e ha così dato forma a uno dei romanzi più importanti nel panorama letterario dell'Ottocento e non solo. I due tratti distintivi della tradizione francese e spagnola, l'elemento serio e quello comico, che in egual misura contribuiscono all'analisi del reale, si fondono nella fulminea espressione “gravedad socarrona” che, assieme all’“expresión equívoca”, ben racchiude la concezione del romanzo di Galdós. Il lavoro sulla perfetta fusione tra questi elementi sarà costante in tutta la sua produzione e porterà alla creazione di alcuni personaggi indimenticabili come Alejandro Miquis, Ido del Sagrario, Rosalía Bringas, Fortunata, ma soprattutto consentirà allo scrittore di cogliere e di raccontare lo spirito borghese in tutti i suoi aspetti e le sue contraddizioni, criticando i vizi ed esaltando le virtù.

Quando lo scrittore pubblica la *Fontana de oro* è consapevole di essere solo all'inizio di questo percorso fatto di tentativi, dubbi e ripensamenti

⁶⁰ Si veda P. Tortonesi, *Platitudes: Zola sous le regard de Henry James*, in AA. VV., *Mélanges en l'honneur de Patrizia Lombardo*, Université de Genève, Genève 2015.

⁶¹ B. Pérez Galdós, *Prólogo*, cit., p. 8.

causati dai “tanteos de una vocación que no se reconoce a sí misma por completo y con exactitud”⁶². Subito dopo la pubblicazione del romanzo, nel 1871, in una lettera ad Augustín Millares, scrive:

Yo, admirado por el éxito de *La Fontana*, voy a seguir publicando novelas, y ahora estoy haciendo la tercera. Yo creo que si he tenido el favor del público, no es por el mérito de lo que escribo, que es bien escaso, sino porque al hacer novelas he levantado la bandera de la realidad enfrente de un idealismo estragado y lleno de afeites. Por este camino seguiré hasta ver adónde llego⁶³.

Percorrendo questo cammino fatto di “realtà”, d’inchiostro e di migliaia di pagine Galdós arriverà a essere uno degli esponenti più importanti del romanzo realista spagnolo ed europeo⁶⁴; ma nei primi anni la riflessione sulla necessità di recuperare l’umorismo cervantino e picaresco non è ancora pienamente sviluppata e la ricerca della perfetta unione tra l’elemento serio e quello comico, che diventerà centrale soprattutto nella sua produzione successiva, è soltanto agli inizi. L’elemento comico, che pure è possibile ritrovare in certi punti del testo, si lega soprattutto alle descrizioni. Particolarmente significativo è il capitolo intitolato *Las tres ruinas* in cui lo scrittore dipinge la rispettabile casa delle conservatrici sorelle Porreño. Galdós non descrive minuziosamente ogni angolo della casa, ma sceglie alcuni elementi che gli consentono di caratterizzare la scena e i personaggi; si pensi, solo per fare qualche rapido esempio, al vecchio orologio, un tempo orgoglio della famiglia, che aveva smesso di funzionare la notte del 31 dicembre del 1800, “Desde dicha noche se detuvo, y no hubo medio de hacerle andar un segundo más. El reloj, como sus amas, no quiso entrar en este

⁶² L. Alas, *Benito Pérez Galdós*, in Id., *Ensayos sobre Galdós*, Fundamentos, Madrid 2001, p. 29. Si veda inoltre la lettera inviata da Galdós a Clarín il 29 agosto 1888 in B. Pérez Galdós, *Correspondencia*, cit., pp. 153-155.

⁶³ B. Pérez Galdós, *Correspondencia*, cit., p. 35.

⁶⁴ Sul ruolo di Galdós nel romanzo europeo si veda F. Jameson, *The Antinomies of Realism*, Londra, Verso, 2013 oltre al fondamentale studio di S. Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, cit.

siglo", o ancora la falsa cautela con cui il narratore presenta la camera della "santa": "(lo describimos de oídas, porque ningún mortal masculino pudo jamás entrar en él)".

Forse, anche la scelta di inserire dei richiami al *Lazarillo* può rispondere a un tentativo di suscitare il riso nel lettore attraverso il rovesciamento sistematico del modello di partenza. Galdós, come si è visto, costruisce un Lázaro che, contrariamente al suo predecessore, non è un picaro e non agisce picarescamente, ma è un giovane "de recto y noble corazón". Non cerca di soddisfare le proprie necessità materiali, ma insegue quelle immateriali, come la gloria e, per ottenerle, si rifiuta di rinunciare ai suoi ideali e quindi esercita la virtù. Anche il finale della vicenda appare rovesciato, il torbido "caso" lascia il posto ad un matrimonio rispettabile e ad una "vida oscura", tranquilla e onorevole. Francisco Caudet ha inoltre sottolineato che il Lázaro della *Fontana de oro* è un idealista, caratterizzato da una "falta de realismo"⁶⁵, inimmaginabile nel suo picaro predecessore. Proprio l'assenza di realismo è alla base di un doppio fallimento: quello del suo progetto personale (il desiderio di gloria) e, contemporaneamente, quello dei moti liberali del 1820.

Siamo ancora molto distanti dai grandi capolavori che Galdós riuscirà a creare negli anni successivi, ma la strada da percorrere è già tracciata. La "falta de realismo", che contraddistingueva la Spagna del XIX secolo, doveva essere combattuta non soltanto per comprendere i movimenti della storia e della politica ed evitare che i moti del 1868 avessero lo stesso destino di quelli del 1820, ma anche nella pratica letteraria per far sì che anche in Spagna il romanzo moderno trovasse finalmente una giusta rappresentazione.

⁶⁵ F. Caudet, *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, cit., p. 33.