UN 'HOMBRE DE BIEN'

Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi

I

Presentazione di Maurizio Fabbri

a cura di
Patrizia Garelli e Giovanni Marchetti

e con la collaborazione di
Livia Brunori, Luigi Contadini, Cristina Fiallega,
Marco Presotto, Patrizio Rigobon, Roberto Vecchi

Edizioni dell'Orso

The Picture of don Anselmo: una proposta di lettura di *La sombra* di Benito Pérez Galdós

AUGUSTO GUARINO

La sombra di Benito Pérez Galdós è oggetto da alcuni decenni di una certa attenzione critica, sia per l'estrema precocità di composizione che per il carattere apparentemente anomalo di questa narrazione fantastica all'interno della produzione del grande maestro del realismo spagnolo ottocentesco[1]. Una linea di tendenza, nella rivalutazione di quest'opera, è stata quella di sottolineare come Galdós vi anticipasse alcuni presupposti della psicoanalisi[2], o al contrario, come avesse avuto il paradossale merito di *non* cedere alle lusinghe di una psicologia pre-freudiana, a vantaggio di una spiegazione delle psicopatologie in chiave squisitamente *organicistica*[3]. È stato anche scritto che *La sombra* si pre-

[1] Il romanzo apparve in tre puntate sulla "Revista de España", nel periodo 28 gennaio-28 febbraio del 1871. Venne raccolto in volume, insieme ad alcuni racconti, solo nel 1890: *La sombra*, *Celín*, *Tropiquillos*, *Theros*, Madrid, Librería Sucesores de Hernando, 1890. Nel prologo a quest'edizione Galdós sottolinea l'estrema precocità di composizione: "*La sombra* data de una época que se pierde en la noche de los tiempos [...], aunque, relacionándola con otros hechos de la vida del autor, puedo referirla vagamente a los años 66 o 67". Cfr. J.F. Montesinos, *Galdós*, Madrid, Castalia, 1968, v. I, in particolare il cap. III *Las primeras novelas*, pp. 45-51. Per il testo del romanzo ci si riferirà all'edizione più recente, da cui trarremo anche tutte le citazioni: B. Pérez Galdós, *La sombra*, in *Novelas* (D. Yundárin ed.), Madrid, Turner, 1994, v. I, pp. 1-78. Alcune ipotesi di lettura proposte nel presente studio erano state anticipate nell'*Introduzione* a B. Pérez Galdós, *L'ombra*, a cura di A. Guarino, Lecce, Argo, 1994.

[2] Cfr. R. Cardona, *Introduction* a B. Pérez Galdós, *La sombra*, New York, W.W Norton, 1964. Galdós, secondo Cardona, realizza "a remarkably 'Freudian' novel long before Freud han even begun his investigations" (p. XXV).

[3] Cfr. R. Bosch, *"La sombra" y la psicopatología de Galdós*", in "Anales Galdosianos", 6 (1971), pp. 21-42: "Galdós ha adoptado una posición científica opuesta a lo que sería después el desprecio por la ciencia que es característico de Freud y de su escuela" (p. 21); "el mérito literario de Galdós en esta novela *La sombra*, se encuentra primero que nada en la exactitud de sus concepciones sobre la realidad, y sobre la realidad de los trastornos mentales que constituyen el tema

senta come l'esposizione di un caso clinico, il che al di là delle analogie nel soggetto e nella dinamica (dalla manifestazione alle "fonti" della patologia) non è del tutto esatto, perché nei casi clinici è l'analista ad assumersi il ruolo di organizzatore e di narratore delle vicende che interessano il paziente. *La sombra*, semmai, somiglierebbe alla trascrizione di alcune sedute psicoterapeutiche, in cui gli eventi vengono presentati direttamente dalla voce del paziente e nell'ordine, talvolta caotico, che egli riesce a dar loro[4]. Una certa parte della critica ha dunque sottolineato come Galdós abbia intuito gli sviluppi della scienza psichiatrica, invece di rilevare come egli si sia servito delle prime formulazioni della psichiatria per strutturare un testo che è evidentemente di natura letteraria. Piuttosto che "psicoanalizzare" i protagonisti della vicenda, tenteremo una lettura di *La sombra* alla luce di quanto la psicologia del profondo ha saputo dire in merito alla comunicazione letteraria e in particolare proprio sul genere fantastico.

Un altro aspetto spesso enfatizzato dalla critica, e non certo staccato da quello appena esposto, è quello della valenza didascalica e finanche allegorica della singolare *nouvelle* galdosiana, anche se non sempre si è data una spiegazione chiara e convincente della presunta morale che l'opera veicolerebbe[5]. Joaquín Casalduero, ad esempio, ha ritenuto di individuarvi una metafora della decadenza della Spagna, nella quale ad ogni singolo elemento corrisponderebbe

central del relato, determinación de las causas y mecanismos de la psicología de los personajes y principalmente del protagonista" (p. 35).

[4] In questo senso è probabile che il modello che Galdós ha tenuto presente sia quello della doppia novella cervantina del *Casasmiento engañoso y coloquio de los perros*, in cui, come in *La sombra* un narratario ascolta con un certo scetticismo e con una continua incertezza interrpretativa un racconto inverosimile fattogli da un narratore omodiegetico. Più in generale, il testo mostra numerosi punti di contatto con altre opere cervantine, opportunamente rilevati dalla critica: "Cardona ha hecho muy bien en enlazar *La sombra* con *El curioso impertinente* (idea fija); la relación con Cervantes me parece evidente ; *Quijote* de 1605, incluso el *Celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera* hay alguna frase que recuerda *La fuerza de la sangre*"; J. Casalduero, "*La sombra*", in "Anales Galdosianos", 1 (1966), p. 35. È significativo che anche E.T.A. Hoffmann fosse stato impressionato dalla novella cervantina, tanto da scriverne una sorta di continuazione, *Le nuove avventure del cane Berganza*. È noto, tra l'altro, come *El casamiento engañoso* avesse colpito la fantasia di Freud, che ne fa cenno nella sua corrispondenza giovanile con Silberstein. Cfr. S. Freud, *Querido amigo. Corrispondenza con Silberstein*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

[5] Il fatto è comprensibile, se si tiene conto della scarsa presenza nel testo di indici espliciti orientati ad una sua comprensione figurata. Cfr., sul problema dell'esemplarità dei testi narrativi, Karlheinz Stierle, *L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire (contribution à la pragmatique et à la poétique des textes narratifs)*, in "Poétique", 10 (1972), pp. 176-198. S. Suleiman, *Le récit exemplaire, parabole, fables, roman à thèse*, in "Poétique", 32 (1977), pp. 468-469.

una lettura a chiave[6], mentre Harriet S. Turner l'ha considerata come una costruzione retorica orientata alla trasmissione di un messaggio di ampia portata sociale[7], messaggio che nella sua analisi resta peraltro vago[8]. Va ancora sottolineato come nell'interpretazione de *La sombra* la critica, nonostante una certa attenzione per le possibili fonti di Galdós (Hoffmann, Balzac, Poe), abbia in complesso trascurato il confronto con il *corpus* della narrativa fantastica del secolo XIX[9].

Si tratterà dunque di rileggere *La sombra* seguendone l'articolazione del racconto e inserendola nel contesto della produzione narrativa fantastica coeva. È fondamentale la delimitazione di alcune procedure di discorso che vengono ad interagire nel romanzo. In primo piano vi è la componente strettamente narrativa, che fa capo ai due narratori infradiegetici. Anselmo (il narratore autodiegetico) e quello *esterno* e non nominato, responsabile di una sorta di racconto-cornice che si esaurisce nella narrazione delle circostanze e dell'ambiente in cui si colloca la narrazione della storia vera e propria[10]. In questo senso egli è soprattutto il *narratario* della storia raccontata da Anselmo, la quale è fatta di pochi nuclei episodici[11]. Una parte cospicua del racconto è infatti costituita da

[6] Ad esempio, gli oggetti disseminati nell'improbabile gabinetto alchemico di Anselmo: "Estos objetos que se destacan no tienen una función pintoresca, sino alegórico-moral, además en la obra galdosiana adquirirán un valor de símbolos", J. Casalduero, *op. cit.*, p. 33. E ancora: "Elena será el pueblo español, feliz y satisfecha con Paris Alejandro, desgraciada al casarse con Anselmo" (p. 34); "Anselmo no nos lleva al siglo XVI, en él se han personificado los avatares de la historia de España" (p. 35).

[7] H. S. Turner, *Rethoric in "La sombra": The Autor and his story*, in "Anales Galdosianos", 6 (1971), pp. 5-19: "Implicity stated in the facts of the case history is a social message, a view of the man and his society" (p. 17).

[8] "Wath has Galdós, throug his story's rethoric, wished to teach us? In the first place, te facts of the story force the reader to recognise the ambiguous natura of sickness and sanity [...] secondly this reversal wich establishes sic sickness and sanity as ambiguous, is dramatized on another level in the relationship between author and character [...] Lastly, in *La sombra* the ambiguous nature of sickness and sanity poses the question of moral responsability indicting society, as we have shown. Society first creates an unhappy marriage and then willfully sets out to destroy that marriage and the lives of the two partners, engendering, in the process, insanity in others, while at the same time hypocritally condemn what it has caused" (*idem*, pp. 18-19).

[9] Per la ricerca delle fonti cfr. R. Cardona, *op. cit.*; J. Montesinos, *Galdós*, cit., e S. de la Nuez, *"La sombra", primera novela de Galdós*, in "Letras de Deusto", 4 (1974), pp. 135-159.

[10] G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972; id., *Figure III. Il discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976; id., *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche Editrice, 1981; id. *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1883. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981.

[11] La *fabula* del romanzo è in effetti scandita da pochi eventi. il matrimonio d'Anselmo, i suoi sospetti sulla fedeltà della moglie Elena, l'apparizione in casa di Anselmo di un'*ombra* in

elementi non propriamente narrativi, riconducibili alle *descrizioni* (di Anselmo e della sua attuale abitazione, per il narratore "esterno"; degli ambienti e dei personaggi della sua storia, per Anselmo) e ai *commenti* sulla storia narrata e sulla logica della sua narrazione (interpretazioni, spiegazioni, giudizi, riferimenti intertestuali, ecc.). La diversa natura dei due narratori rende naturalmente diverso anche il loro grado di informazione sugli eventi e quindi la loro attendibilità. Il lettore non ha motivo di dubitare del narratore "esterno", dal quale riceve tutte le informazioni certe e le valutazioni attendibili sulla figura di Anselmo e sulle circostanze in cui è inserito, pur considerando che egli possiede solo qualche nebulosa informazione sugli eventi narrati dal protagonista. Una serie di indici testuali dovrebbe invece indurre il lettore a valutare criticamente tutto l'insieme del racconto di Anselmo: a) il personaggio-narratore ha la fama di matto; b) la descrizione che ne fa il narratore confermerebbe quest'opinione; c) egli stesso è incerto sulla natura reale degli eventi che racconta; d) i fenomeni che narra non possono essere ritenuti reali né dal narratario intradiegetico né dal lettore implicito. Si tratta di indici di diversa consistenza, ed è infatti la loro compresenza a generare una certa confusione nel lettore.

Sia per la storia narrata che per gli artifici narrativi messi in atto *La sombra* è un'opera pienamente collocabile nell'ambito della narrativa fantastica, nel senso che Todorov ha dato a questa categoria[12], sulla scorta peraltro di indicazioni sia tematiche che formali già individuabili in alcuni scritti freudiani[13].

concomitanza con la "sparizione" della figura di Paride da un quadro mitologico, il tentativo di Anselmo di seppellire l'ombra, la successiva apparizione dell'ombra nelle sembianze di Paride, il duello tra Paride e Anselmo, il conseguente ferimento del giovane e la sua segreta accoglienza in casa di Anselmo, il dialogo di Anselmo con suo suocero, sua suocera e un "amigo" a proposito dei maltrattamenti a cui Anselmo sottopone la moglie e dei suoi sospetti circa un amico di famiglia (Alejandro), la malattia di Elena a causa di questi maltrattamenti, la "passeggiata" pomeridiana di Anselmo in compagnia di Paride, il ritorno a casa e la notizia della morte di Elena, l'abbandono di Paride della casa di Anselmo.

[12] Tz. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1975. Cfr. anche R. Jackson, *Fantasy. The literature of subversion*, London, Metheuen, 1981.

[13] Cfr. in particolare *Il perturbante* (in S. Freud, *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989², IX), in cui Freud è tra l'altro molto atento a tracciare un confine tra la vita reale e la finzione letteraria, delinenando anche alcune dinamiche specifiche della narrazione fantastica: "molte cose che sarebbero perturbanti se accadessero nella vita, non sono perturbanti nella poesia, e che d'altra parte nella poesia, per ottenere effetti perturbanti, esistono una quantità di mezzi di cui la vita non può disporre [...] al fine della nascita del sentimento perturbante è necessario, come abbiamo visto, un dilemma relativo alla possibilità che le convinzioni superate e ormai ritenute indegne di fede si rivelino, nonostante tutto, rispondenti alla realtà" (p. 111). Vedi anche O. Rank, *Il doppio*, Milano, SugarCo, 1987 e A. Pagnini, *Das Unheimliche, la ripetizione, la morte*, in F. Rella (ed.) *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp.165-178.

Tipico, in questo senso, è l'atteggiamento incerto che i due narratori hanno verso l'evento fantastico che viene raccontato, in quanto entrambi incapaci di adottare una delle varie spiegazioni proposte di volta in volta per la vicenda, che tra l'altro la collocherebbero definitivamente in un genere letterario diverso da quello fantastico: la storia raccontata è "reale" ed ammissibile (letteratura meravigliosa); è un'allucinazione di Anselmo, spiegabile razionalmente (genere "strano"); è una sorta di parabola dotata di un significato figurato (genere allegorico).

La sombra è dunque un racconto fantastico in quanto narrazione "realistica" di una serie di eventi che né il protagonista né il narratario possono considerare come reali, ma ai quali non riescono ad attribuire definitivamente un senso e un ordine alternativi a quello apparente. In esso appaiono inoltre alcuni dei temi classici del *perturbante* che sembrano essere specifici della letteratura fantastica dell'Ottocento: la follia (di Anselmo), la morte (di Elena), l'animazione di oggetti (il quadro mitologico), il Doppio (Paride/Alessandro). E tuttavia, la caratteristica saliente di *La sombra* che ai fini dell'effetto estetico costituisce anche uno dei suoi punti deboli, è la tendenza complessiva a presentare come *non alternative* le varie ipotesi interpretative. Il giovane Galdós, in altri termini, vuole proporre un "cuento inverosímil" che sia nel contempo il ritratto di un folle, un'evocazione di mitologie antiche e recenti (Paride/Alessandro, Don Giovanni/Don Chisciotte), un discorso su una delle istituzioni della società contemporanea (il matrimonio). Il fatto è che per accedere a ciascuno di questi livelli di lettura, che tra l'altro tendono a sfumare l'uno nell'altro, occorre ripercorrere il testo con una certa attenzione.

Si è già notato come il racconto abbia origine da due narratori, di cui solo quello "esterno" appare pienamente attendibile, anche se scarsamente informato sugli eventi che vengono narrati. Vi è poi una serie di narratori minori (il conte di Torbellino, la suocera di Anselmo, "un amigo" e lo stesso Paride) che apportano alcuni tasselli della vicenda e soprattutto ne propongono delle interpretazioni. Va però ricordato che tutti loro esistono solo all'interno della narrazione di Anselmo (sulla dubbia esistenza di Paride è addirittura imperniata la vicenda) e quindi godono del suo stesso statuto incerto. In apparenza, il racconto di Anselmo è complessivamente realistico, nel suo riferirsi ad ambienti e consuetudini dell'epoca contemporanea, ad eccezione delle apparizioni che ossessionano il protagonista, che peraltro anche lui non accetta in modo pacifico. Si tratterebbe quindi di spiegare in modo razionale soltanto la natura di queste visioni, che alla fine della vicenda sembrano trovare una serie di cause naturali: la predisposizione nevrotica di Anselmo, manifestatasi attraverso la gelosia osses-

siva verso Elena, partendo dall'immagine di Alejandro avrebbe prodotto la visione allucinatoria prima dell'ombra e poi di Paride. Saremmo insomma di fronte ad un caso di delirio schizoide, non permanente tuttavia, perché alla morte di Elena corrisponderebbe la scomparsa di Paride e l'accettazione di Alejandro come persona reale. Soltanto il malizioso interrogativo finale del narratore – "si la figura de Paris había vuelto a presentarse en el lienzo" – sembra insinuare un lieve dubbio sulla certezza di questa ricostruzione. Alcuni elementi testuali, nondimeno, pongono ulteriori dubbi sulla natura e sulla logica degli eventi e conseguentemente sul loro eventuale significato figurato.

La fitta tessitura del racconto galdosiano, intervallato da lunghe descrizioni e spesso interrotto da interventi interpretativi (del narratario, dello stesso Anselmo, di alcuni dei personaggi) tende a far dimenticare al lettore che non può fidarsi di quello che il narratore autodiegetico gli racconta. Facendo affidamento sul ruolo critico del narratario, è disposto ad accettare come reali tutti gli eventi e gli enti della storia che questo non contesta, anche se questa sorta di criterio del silenzio-assenso viene smentito esplicitamente[14] ed anche quando ciò che è riferito da Anselmo appare in contraddizione con quanto è già stato rivelato dal narratore "esterno". È alle conoscenze di quest'ultimo, peraltro vaghe e talvolta di seconda mano, che il lettore deve gli unici dati attendibili con cui poter ricostruire la vicenda di Anselmo: il protagonista fin da giovane ha manifestato disturbi psichici, accentuatisi con la morte del padre; i pochi mesi di matrimonio sono stati caratterizzati da un'ulteriore intensificazione delle crisi di Anselmo, che si sono tramutate in uno stato patologico cronico dopo la morte della moglie[15].

[14] Cfr. p. 54: "no me atreví a hacerle las mil observaciones que sobre el caso se me ocurrían; reflexiones que hubieran entibiado mucho el entusiasmo y fe con que refería tales locuras".

[15] Cfr. p. 11 "Lo que pasó en este matrimonio nadie lo sabe [...] cuentan personas autorizadas que, en los meses que estuvo casado, la enajenación, la extravagancia de nuestro personaje llegaron a su último extremo: se le veía entonces apartado de todo trato humano, buscando sitios solitarios, a veces dominado por cólera, a veces sumergido en profunda melancolía, epecie de somnolencia que le daba todo el aspecto de un hombre sin sentido". Abbiamo volutamente evitato di qualificare in senso clinico il comportamento di Anselmo ("maniaco-depressivo", "schizoide", ecc.) perché è ovvio che la coerenza di un personaggio letterario non può risiedere in un inquadramento patografico costruito a posteriori. Anche il riferimento a una prospettiva di lettura psicoanalitica ha avuto solo l'obbiettivo di mettere in risalto solo ciò che il testo dichiara, talvolta in maniera perfino ridondante. Cfr. S. Freud, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989², pp. 102-118; Pao Ping-Nie, *Gelosia patologica*, in AA. VV., *Gelosia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 29-56. Per un orientamento non psicanalitico si veda anche P. Van Sommers, *La gelosia*, Bari, Laterza, 1993.

Tutto il resto del racconto – spazi, cronologia, personaggi e meccanismi dell'azione – viene enunciato da Anselmo, e infatti anche a una verifica superficiale appare poco attendibile, oggetto piuttosto di una costante deformazione, che il narratario coglie a più riprese (anche se con una buona dose di reticenza) e che tuttavia sfugge alla prima impressione del lettore. La ricostruzione della storia proposta dal protagonista è infatti inverosimile e contraddittoria sia nei dettagli sia nella sua articolazione complessiva. Ad esempio, nel richiamare le motivazioni del suo matrimonio, Anselmo dichiara di essersi sposato "muy a gusto [...] satisfecho, lleno de entusiasmo, enamorado como un mozalbete" (p. 18), ma successivamente ammette che "aquello fue más bien cosa concertada por los padres, guiados por la conveniencia" (p. 26). C'è da chiedersi di quali genitori si tratti, visto che non si fa cenno alla madre del protagonista e che suo padre era morto in precedenza. Il lettore tende inoltre a considerare come reale lo spazio in cui si svolge la vicenda, quel palazzo paterno che Anselmo propone come la "realización de un sueño de artista" un compendio della "historia y proceso del Arte en todos los tiempos" (p. 19), nonostante i dubbi che il narratario pone esplicitamente[16].

Anche la scansione temporale e il rapporto di causa-effetto degli eventi narrati mostrano la loro inverosimiglianza. Dalla prima manifestazione dell'ombra alla sua scomparsa, subito dopo la morte di Elena, passano in tutto non più di quattro giorni. Tra questi due estremi si collocano una serie di eventi e di conseguenti comportamenti del protagonista non spiegabili in termini razionali: la prima brutale irruzione di Anselmo in camera della moglie[17]., il tentativo di seppellire l'*ombra* nel pozzo del cortile, il duello con Paride e la sua successiva accoglienza nella casa del protagonista.

Il racconto, inoltre, istituisce un nesso indiscutibile (sia esso di natura reale o simbolica) tra l'apparizione e la malattia mortale di Elena, un nesso individuabile in una sorta di violenza psicologica su di lei esercitata da Anselmo, quella che viene definita – a dispetto dei quattro giorni in cui si esaurisce la vicenda – una "lenta inquisición" (p. 75). Va anche rilevato che gli interventi in-

16 "Yo sabía [...] que el tal palacio no tenía de particular más que algunos cuadrejos, algunos vasos y dos o tres estanterías vetustas que el padre de don Anselmo había comprado en una almoneda." (p. 21). Cfr. anche a p. 11: "no era posible creerlo, ni dejar de pensar que la imaginación del narrador era el principal arquitecto de tan hermosa vivienda."

17 Anche in questo caso, il narratario non manca di esprimere riserve sul racconto del protagonista: "me cegué, corrí, me abalancé a la puerta, la empujé fuertemente, la abrí de un golpe con tanto estrépito que las paredes se estremecieron con esa convulsión intensa de los edificios cuando los combate la tempestad, o tiembla la tierra en que están cimentados. – Terribles fuerzas tiene usted – dije irónicamente". (p. 30).

terpretativi che tentano di dare coerenza e verosimiglianza alla storia narrata, appartengono allo stesso Anselmo, oppure a discorsi di personaggi (i due suoceri, l'"amigo") che vengono riportati dallo stesso protagonista e che non hanno alcun altro riscontro, o addirittura allo stesso Paride/Alessandro, il quale filosofeggia sull'accaduto in un esteso discorso tanto frivolo quanto forbito, con tanto di citazione da Goethe, più appropriato a un uomo dell'Ottocento che a una figura mitica[18]. È poi significativo che in tutto il racconto non sia riservata a Elena neanche una singola battuta di dialogo, che in altri termini non venga mai presentato, se non in forma indiretta attraverso Anselmo, il suo punto di vista. Insomma, al lettore, così come a una certa parte della critica, assorto nell'incertezza sulla natura reale delle apparizioni e distratto da una serie di procedimenti narrativi, sfugge quella verità che – come la lettera rubata del racconto di Poe – è invece insistentemente posta davanti ai suoi occhi, tanto evidente da potere infine apparire banale, ossia che non solo l'apparizione di Paride/Alessandro ma l'intera vicenda va letta con una logica diversa da quella dei naturali rapporti di causa-effetto e della naturale successione temporale.

La critica è stata nel complesso attenta a recepire un elemento che lo stesso testo pone esplicitamente, ossia che Paride e Alessandro rappresentano lo sdoppiamento di una stessa figura. Il primo è l'immagine mitica di un *eros* realizzato in un non-tempo e in un non-spazio, mentre il secondo rappresenta l'ideale contemporaneo dell'uomo che sfugge alle inibizioni della società nella realizzazione del piacere. Ciò che invece non è stato colto dalla critica, nonostante una certa insistenza del racconto su quest'aspetto, è il fatto che queste figure sono entrambe una proiezione dei desideri dello stesso Anselmo, e che inoltre l'intera vicenda è attraversata da sdoppiamenti e rifrazioni della sua personalità. Quello manifestato in *La sombra* è dunque un caso particolare del tema del *doppio* tanto frequente nella narrativa del XIX secolo, in cui è proprio l'incontro con un'immagine di se stesso a condurre il protagonista alla distruzione[19].

[18] Cfr. pp. 57-58: "comprendo la inmensa verdad que encierra el dicho de Goethe: "El que no está preparado a la desesperación no está preparado a la vida". In realtà tutto il discorso di Paride sull'ineluttabilità dell'adulterio appare più "galdosiano" e ottocentesco che *mitico*, simile ad esempio alle elocubrazioni che Galdós attribuisce al protagonista de *Lo prohibido*, con il quale Anselmo ha in comune più di un tratto patologico, o il don Lope di *Tristana*: cfr. B. Pérez Galdós, *Lo prohibido*, J.F. Montesinos (ed.), Madrid, Castalia, 1971; id., *Tristana*, Madrid, Alianza, 1973.

[19] Cfr., oltre ai testi già citati di Todorov e Jackson, l'ormai classico studio di O. Rank, *Il doppio*, Milano, SugarCo, 1987.

Cominciamo ad analizzare i tratti di questa identificazione partendo, a ritroso, da Alessandro, il *doppio* più "vicino" alla personalità di Anselmo. Alessandro è la proiezione narcisistica dello stesso Anselmo, l'immagine di sé che egli vorrebbe vedere riflessa nello specchio della società. Basta raffrontare la descrizione di Alessandro (in questo caso quella che ne dà la madre di Elena) con quella che Anselmo dà di se stesso da giovane:

> Alejando X, que tanto frecuenta tu casa, la persona más amable que he tratado en mi vida [...] tan amable, tan listo, de una travesura jovial, discreta y elegante [...] Ese hombre ha viajado mucho, y aunque joven, conoce el mundo como si hubiera vivido siglos. (p. 66)

> Yo también he sido joven, he sido cortesano, artista, pintor, músico; he viajado mucho; he sido galanteador, me han perseguido, he tenido desafíos, conozco el mundo, he amado la vida y la he despreciado, he amado y aborrecido con mucha violencia. (p. 7)

Alessandro rappresenta dunque l'ideale giovanile di Anselmo, ciò che egli non è riuscito ad essere. A conferma di ciò, Anselmo si prende una sorta di rivincita su questo suo fantasma-rivale, descrivendo, alla fine della vicenda, la decadenza di Alessandro:

> le he visto muchas veces después, aunque jamás he querido saludarle. Siempre que le encuentro me estremezco. Hoy es un viejo verde, lleno de lamparones y algo cojo. (pp. 77-78)

In realtà sta richiamando una serie di tratti che appartengono alla descrizione dello stesso Anselmo proposta dal narratore "esterno" all'esordio del romanzo:

> Era un viejo mal conservado, flaco y enfermizo [...] cojeaba de un pie, no sabemos por qué causa, y la mano izquierda no era del todo expedita [...] fue su levita objeto de curiosidad, a causa de la exorbitante altura de la solapa charolada por la grasa y el roce de quince años. (p. 9)

Anselmo cerca insomma di chiudere il cerchio, di superare il suo fantasmatico "rivale" collocandosi in un *oggi* in cui la distanza con il suo ideale si sia definitivamente colmata. Ma l'evocazione di Alessandro deriva da un insuccesso di Anselmo collocabile ad un livello ancora più profondo, quello della realizzazione assoluta dell'*eros*, o meglio della sua assoluta *non*

alizzazione assoluta dell'*eros*, o meglio della sua assoluta non realizzazione. Quello da cui fugge Paride è appunto il "quadro idilliaco" di una realizzazione assoluta dell'unione amorosa, miticamente racchiusa per sempre nella "fresca gruta de la isla de Cranaé" (p. 25), in cui restare eternamente con l'immagine mitica di Elena (in cui si riconciliano, a partire dallo stesso nome, la moglie reale e l'amante ideale). Per Anselmo il fantastico palazzo paterno, in cui egli immagina raffigurato una sorta di destino storico dell'umanità, intende dunque materializzare questo spazio protettivo ed isolato[20]. E anche nell'immagine del padre, sia pure nei pochi tratti che Anselmo fornisce, non è difficile scorgere uno sdoppiamento della sua personalità, nella delirante persecuzione di un "sueño de artista" (p. 18), ma anche nelle visioni paranoidi[21] e nell'angoscia per l'instabilità economica[22]. D'altronde Paride, nel rivolgersi ad Anselmo, gli attribuisce più volte la responsabilità della sua apparizione: "tú tienes la culpa, tú que me has llamado, que me has traído, que me evocaste con la fuerza de tu entendimiento y de tu fantasía" (p. 51)[23].

Ce n'è abbastanza per concludere che *La sombra*, attraverso il tema del matrimonio e della gelosia ossessiva, pone il problema dell'identità dell'individuo. Non a caso la prima apparizione che sconvolge la vita di Anselmo, e che dà appunto il titolo all'opera, è l'*ombra*, simbolo universale – nel folklore, nella mentalità infantile, nella tradizione letteraria – dell'anima[24]. L'unica condizione posta da Anselmo per liberarsi della presenza di Paride/Alessandro è infatti quella di dubitare della propria stessa esistenza, "creyendo que yo no era persona real" (pp. 30-31), oppure rinunciare a pensare, riducendosi ad essere un "animal de los más torpes y groseros" (p. 57)[25]. Anche

[20] "Había grupos representando los hechos más famosos de la fábula helénica y figuras típicas de incomparable hermosura, significadas con los nombres de las divinidades que tienen atributos y representaciones más generales" (p. 21). Si veda comunque tutta l'estesa descrizione del palazzo alle pp. 18-24.

[21] Cfr. p. 73: "mi padre fue perseguido también por una sombra, si bien aquélla no era un perturbador del matrimonio, sino un acreedor fantástico que venía a pedirle gruesas sumas, hablándole de un litigio que no terminaba nunca".

[22] In realtà, la mania persecutoria attribuita al padre è una proiezione dei travagli economici vissuti dallo stesso Anselmo: "Perdió su fortuna, no sólo por abandono, sino porque suscitado un pleito insignificante por un pariente suyo, supo la curia aprovecharse tan bien, que en poco tiempo quedaron todos los litigantes en la miseria" (p. 12).

[23] E ancora, a p. 77: "tú me has llamado, tú me has dado vida: yo soy tu obra [...] yo soy tu idea hecha hombre."

[24] Cfr., ad esempio, O. Rank, *op. cit.*, pp. 76-77.

[25] Cfr. anche p. 52, in cui è Paride che parla: "Mientras tú tengas ideas y sensaciones yo estaré aquí. Renuncia a todo eso y me iré. Resígnate a ser, en vez de hombre inteligente y sensible,

su quest'aspetto, tra l'altro, il testo – attraverso la stessa voce di Anselmo – è tutt'altro che reticente: "soy un ser doble: yo tengo otro dentro de mí" (p. 15).

Il caso narrato da Anselmo – con l'affannosa persecuzione dell'*ombra*, con l'improbabile duello con Paride, le ostinate discussioni con l'apparizione e con gli altri personaggi, la passeggiata al Paseo del Prado proprio alla vigilia della morte di Elena – non può aspirare alla coerenza *a posteriori* di una descrizione patografica. Esso, piuttosto, è conseguente alla volontà di Anselmo di costruirsi una realtà comunque eroica, che nel complesso si propone come "universal compendio de toda la vida humana" (p. 15) e che pretende di sfuggire alle determinazioni temporali e causali: "las falsas sensaciones que yo, aunque apartado del mundo, he experimentado en mi vida, suman las vidas de seis hombres; he vivido demasiado, porque la fantasía ha puesto en mi tiempo millones de días" (p. 14).

La storia narrata da Anselmo, tuttavia, non è un delirio sconnesso e gratuito. La vicenda nasce – "al revés" (p. 78) – da un fatto preciso e scatenante, che non è certo l'apparizione dell'ombra o la fuoriuscita di Paride dal quadro e il suo eventuale ritorno, a proposito del quale il narratore, nella frase che chiude l'opera, dichiara significativamente che: "a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco" (p. 78). A dare origine e senso alla vicenda è invece la morte di Elena, che è uno dei pochi eventi 'reali' della storia di Anselmo, una morte di cui egli si sente responsabile: "al ver cómo expiraba tan hermosa, en la flor de la edad, en lo más risueño de la vida, pensaba si yo, como había dicho mi suegra entre sollozos, era el único autor de tan triste fin que ella seguramente no merecía" (p. 75).

La morte di Elena è il simbolo del drammatico fallimento del matrimonio, sia nella dimensione sociale che come spazio di realizzazione dell'*eros*, così come dell'incapacità di amare di Anselmo. L'angoscia di Anselmo, fin dall'inizio del rapporto di coppia, nasce dalla paura di non essere all'altezza del ruolo affettivo: "asaltábame el sentimiento que mi vida sería corta y apenas podría disfrutar de tanta felicidad" (p. 25). È un'angoscia che gli deriva anche dalla sua concezione *possessiva* del rapporto amoroso, che egli pretenderebbe non solo esclusivo (segregato, appunto, nello spazio protettivo del palazzo), ma anche statico e atemporale (come nel quadro di Elena e Paride). In questo senso egli ha effettivamente *ucciso* Elena, nella 'realtà' del rapporto coniugale (eludendo del tutto il suo bisogno affettivo e rifugiandosi nella gelosia ossessiva) e nel racconto (non concedendole nemmeno la dignità della 'parola'), e l'intera

una máquina automática, sin ninguna vida espiritual; resígnate a ser un bulto vivo, y entonces me marcho."

narrazione appare un tentativo di proiettare all'esterno il senso di colpa, attribuendolo a un destino mitico (Paride) o alle determinazioni sociali (Alessandro)[26]. E tuttavia i fantasmi evocati da Anselmo, proprio nel loro presentarsi come immagini frammentarie ma contigue di una stessa realtà psichica, rimandando disperatamente a un'esigenza di ricomposizione (Paride/Alessandro), risultano riconoscibili al lettore contemporaneo, e non sono quindi confinabili nell'esperienza anomala di un folle. In questa prospettiva *La sombra*, non apparire più come l'isolato esperimento giovanile di un'irrisolta narrazione fantastica, ma piuttosto come la fondazione del *laboratorio* narrativo di Galdós, in cui egli continuerà insistentemente – si pensi ad esempio a *Fortunata y Jacinta*, a *La de Bringas*, a *Tristana* – ad evocare e interrogare gli spettri che agitano il matrimonio come luogo degli affetti e come nucleo sociale, con la coscienza che è a questo spazio 'familiare', con le sue tensioni interne e le pressioni che giungono dall'esterno, che va ascritto il malessere più profondo dell'uomo contemporaneo.

[26] A margine del discorso propriamente letterario, possiamo dire che nello studio citato di Pao Ping-Nie è esposto un caso clinico contemporaneo in cui compaiono alcune sorprendenti coincidenze con la storia di Anselmo: il timore di non essere all'altezza del ruolo affettivo, le conseguenze di questo sentimento sulla moglie (in questo caso un tentativo di suicidio), la gelosia patologica. Cfr. *Gelosia patologica*, cit.