



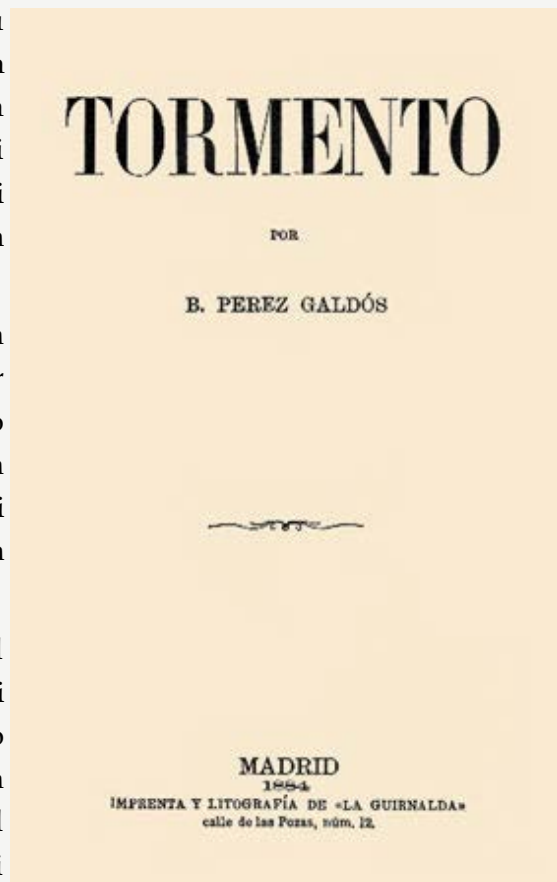
Narratori e strategie narrative in *Tormento* di Galdós

Katia Cicuto

Tormento è sicuramente uno dei romanzi di Galdós più frequentati sia dai lettori in generale, sia dai critici letterari in particolare. Tuttavia, bisogna sottolineare il fatto che si tratta di un testo le cui numerose sfaccettature nonché i suoi mille silenzi permettono al lettore di cogliere i significati più profondi e nascosti del testo solo attraverso una lettura fra le righe e una minuziosa interpretazione.

Il mio lavoro di analisi parte dalla struttura esterna dell'opera e la colloca nel seno di un'ipotetica trilogia completata da *El doctor Centeno* e *La de Bringas*, per le numerose affinità che il romanzo presenta con gli altri due testi. *Tormento* infatti è un testo che dialoga all'esterno non solo con altre opere del suo autore ma anche con vari generi letterari, fra i quali spicca il *folletín* per la sua importanza intertestuale.

L'ultima parte dell'analisi riguarda la struttura interna del romanzo. La storia si sviluppa in quarantuno capitoli, ciascuno dei quali ha una propria caratteristica e una propria specificità all'interno del testo. Ho analizzato pertanto la struttura narrativa, caratterizzata sia dalla presenza di tre narratori – il narratore «*folletinista*», il narratore-personaggio e il narratore onnisciente – ognuno dei quali interviene all'interno del testo con il proprio linguaggio e il proprio stile, sia dalla presenza di un lettore che deve ricostruire la storia, a partire dall'interpretazione di tutti quei silenzi e quelle ripetizioni che appartengono alla struttura più profonda del testo.



Benito Pérez Galdós, *Tormento*, edición de 1884

La trilogia: El doctor Centeno-Tormento-La de Bringas

Quando Galdós portò a termine *El doctor Centeno* nel 1883, è probabile che avesse già in mente la stesura di *Tormento*, pubblicato nel gennaio del 1884; fra l'aprile e il maggio dello stesso anno, uscì anche *La de Bringas*. Germán Gullón, analizzando la struttura narrativa di *Tormento*, ritiene che i tre romanzi appartengano a una trilogia, essendo collegati fra loro non solo da una continuità tematica, ma anche da una successione temporale e dalla partecipazione di enti fittizi, come i personaggi e le loro storie. Malgrado ciò, non esclude la possibilità di leggerli indipendentemente l'uno dall'altro, poiché sono autonomi sia nella trama, sia negli elementi che compongono la struttura del testo [Gullón 1970; 75-79].

In ciascuna opera, l'autore ripropone alcuni personaggi già noti al lettore, presentandoli però sotto un

diverso punto prospettico. Felipe, che in *Tormento* ha un ruolo secondario, è il protagonista ne *El doctor Centeno*, la cui storia è presentata attraverso gli occhi del ragazzo. In questo romanzo, inizia ad essere descritta l'ambiguità del rapporto tra Pedro Polo e Amparo, rapporto che sfocerà in una relazione amorosa, anche se nel testo questo non verrà mai dichiarato esplicitamente; solo in *Tormento* sarà presente la lotta amorosa fra i due personaggi, che rischierà di distruggere l'interiorità dell'ex-sacerdote.

In *Tormento*, Pedro Polo ha un ruolo molto più importante rispetto al romanzo precedente: non solo diventa un'ossessione per Amparo, ma rappresenta il passato che torna minaccioso, con il quale la ragazza dovrà finalmente fare i conti, anche se questo volesse dire dover rinunciare all'amore dell'uomo che la vorrebbe sposare, ovvero Agustín Caballero. Ma c'è un'altra figura che comincia a delinearsi in tutta questa storia: Rosalía Bringas. In questo romanzo, la moglie dell'affabile Francisco Bringas vive in una casa modesta, esalta la sua fedeltà coniugale e accetta le ferree regole del marito, anche se adora partecipare alle feste mondane e agli spettacoli teatrali. In realtà, questo personaggio rivela qui solamente parte di un atteggiamento negativo che si manifesterà a pieno nel romanzo successivo, *La de Bringas*, che la vedrà come protagonista assoluta.

La continuità è un elemento che accomuna questi tre romanzi non solo a livello tematico, ma anche a livello strutturale [Montesinos 1980; 94]. Il primo capitolo di *Tormento* inizia con l'incontro fortuito fra Felipe Centeno e Ido del Sagrario, cioè gli stessi personaggi che comparivano nell'ultimo capitolo di *El doctor Centeno*. Dalla morte di Alejandro Miquis sono passati tre anni e ora Felipe e Ido si ritrovano in un caffè a parlare dei loro trascorsi. In *Tormento*, Ido viene presentato nuovamente come romanziere. Nel testo precedente, all'inizio era un maestro; poi, verso la fine del libro, decide di dedicarsi alla letteratura, spinto da Centeno che gli suggerisce di scrivere un romanzo basato sulla storia di Miquis e sulla sua, ovvero la storia narrata in *El doctor Centeno*. A distanza di qualche anno, Ido del Sagrario realizza questo proposito in *Tormento*: ora è un romanziere che trae spunto dalla realtà per scrivere le sue storie. Le sue eroine, infatti, sono la trasposizione letteraria di Amparo e Refugio Sánchez Emperador, le figlie di un portinaio della Facoltà di Farmacia – la cui storia viene raccontata in *El doctor Centeno* – che rimaste orfane cadono in miseria, anche se apparentemente sono protette dai Bringas, cugini alla lontana delle due ragazze.

Francisco e Rosalía Bringas, saranno i veri protagonisti del romanzo successivo, *La de Bringas*, ma anticipano il loro protagonismo nell'ultimo capitolo di *Tormento*, discutendo in un acceso dialogo sulla partenza alquanto imbarazzante di Amparo e Agustín da Madrid.

Alcuni riferimenti temporali possono aiutare a determinare la volontà da parte dell'autore di mantenere un rapporto consequenziale fra le due opere. Agustín e Amparo partono per la Francia tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1868, poiché il matrimonio era stato fissato in quel periodo. Alla fine del romanzo, i presentimenti di Bringas sull'avvento di una rivoluzione si fanno sempre più forti.

In *La de Bringas*, la storia si sviluppa in un arco di tempo che va da febbraio a settembre del 1868 e termina con il trionfo della rivoluzione annunciata in *Tormento*. Nonostante *La de Bringas* risulti perfettamente comprensibile anche per chi non abbia letto *Tormento*, il romanzo contiene numerosi riferimenti al testo precedente. All'inizio del capitolo II, il narratore parla del «*nuestro buen Thiers*», e dà per scontato che il lettore sappia che si sta parlando di Francisco Bringas, poiché già in *Tormento* era stato detto che Bringas assomigliava allo storico francese per il suo aspetto fisico. Sempre nello stesso capitolo, si parla di «*Paquito*», presupponendo che il lettore sappia che è il figlio maggiore dei Bringas; un'informazione che è recuperabile solamente dal testo di *Tormento*.

Galdós ha concepito *La de Bringas* come una sorta di approfondimento di *Tormento*, analizzando soprattutto il comportamento di Rosalía e il suo graduale processo di corruzione. La storia che viene raccontata, è quella di una donna che ha una passione sfrenata per gli indumenti – *los trapos*, come dice Montesinos – che diventano il simbolo del potere delle apparenze, poiché rappresentano il lusso e l'eleganza di una classe dominante alla quale Rosalía aspira ad appartenere.

Tormento: un'opera tra realtà e finzione

Alicia G. Andreu [1982], analizzando la struttura intertestuale di *Tormento*, ha constatato che quest'opera contiene due testi principali: il testo «*folletinesco*» e quello *realista*. I codici linguistici e ideologici di entrambi i testi, interagiscono all'interno del romanzo attraverso il dialogo. Nel capitolo I, Ido del Sagrario racconta a Felipe la trama del romanzo che sta scrivendo, i cui personaggi sono due fanciulle, un marchese, una duchessa e un banchiere. I personaggi del testo «*folletinesco*» sono stati inseriti all'interno del testo *realista*, perdendo quella condizione di anonimato che avevano mantenuto nel romanzo di Ido. Allo stesso tempo però, il capitolo iniziale è qualcosa di più che una satira contro la letteratura «*folletinesca*», poiché diventa un romanzo – quello di Ido del Sagrario – situato all'interno di un altro romanzo – *Tormento* – che sviluppa uno stesso argomento, ma con una prospettiva differente [Elizalde 1988; 176].

Nelle due fanciulle si possono riconoscere le sorelle Amparo e Refugio Emperador, le protagoniste di *Tormento* e su questo Ido non ne fa un mistero anzi, sarà proprio lui a dire a Felipe che per le eroine del suo romanzo si è ispirato a loro:

«Señoritas Amparo y Refugio.» Si son mis vecinas, si son las dos niñas huérfanas de Sánchez Emperador [...] Si en esa parejita me inspiro para lo que escribo!... (13)[1]

In *Tormento*, la vita delle due ragazze è raccontata in modo *realista*, mentre nel romanzo romantico e idealista di Ido, la loro vita miserabile e degradante viene trasformata in modello di virtù:

Como te decía, he puesto en tal obra dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres, y que viven con más apuro que el último día de mes... Pero son más honradas que el Cordero Pascual. Ahí está la moralidad, ahí está, porque esas pollas huérfanitas que, solicitadas de tanto goloso, resisten, valientes, y son tan ariscas con todo el que les habla de pecar, sirven de ejemplo a las mozas del día. (11-12)

La visione idealista di Ido trasforma la realtà, cercando di far emergere solamente il lato poetico e rifiutando le prose nefande. Le sue eroine, ad esempio, si dedicano alla costruzione di fiori artificiali e quando il servitore del marchese giunge a casa loro con una busta contenente del denaro, si offendono e lo rifiutano:

En esto tocan a la puerta. Es un lacayo con una carta llena de billetes de Banco. Las dos niñas bonitas se ponen furiosas; le escriben al marqués en perfumado pliego..., y me le ponen que no hay por dónde cogerlo. Total: que ellas quieren más la palma que el dinero. (12)

Nel testo *realista* invece, Amparo accetta il denaro che Felipe le ha portato per conto di Agustín e quest'ultimo non assomiglia per niente al marchese, nonostante Ido pensi il contrario quando viene a sapere che Felipe deve consegnare una lettera, per conto del suo padrone, a due ragazze che vivono da sole:

¡Felipe!... ¿A dos niñas guapas, solas, honradas! Sin duda, la carta va llena de dinero. Tu amo es banquero, un pillo que quiere deshonorarlas. [...] Fíjate en lo que te digo. ¿Qué apuestas a que te dan con la puerta en los hocicos? ¿Qué apuestas a que vas a ir rodando por la escalera? Capítulo: «De cómo el emisario del marqués le toma la medida a la escalera.» (13)

e insiste sul fatto che secondo lui, la realtà copi la sua immaginazione:

¿Ves, ves? La realidad nos persigue. Yo escribo maravillas; la realidad me las plagia.(14)

Fra i personaggi del romanzo di Ido, vi sono anche un marchese, un banchiere e una duchessa: nella duchessa è facile riconoscere la figura di Rosalía Bringas; nel marchese quella di Pedro Polo e nel banchiere quella di Agustín Caballero [Andreu 1982; 57]. A questo proposito, Ignacio Elizalde [1988; 177]afferma che nel romanzo di Ido, la figura di Pedro Polo non sia rintracciabile in nessun personaggio e che la figura di Agustín si sdoppi, a seconda dei casi, nella personalità del marchese e in quella del banchiere. Per quanto mi riguarda, credo che Alicia G. Andreu abbia visto giusto, perché il proposito da parte del marchese di dare del denaro alle ragazze, potrebbe essere visto come l'aiuto economico che Polo, dopo la morte di Sánchez Emperador, ha dato ad Amparo e Refugio.

Nel testo realista, c'è un riferimento esplicito alle protagoniste del romanzo di Ido, quando Refugio racconta ad Amparo di essere stata a casa dei vicini:

[...] Antes te diré que ayer por la tarde estuve más de una hora en casa de Ido. El buen señor, muy entusiasmado y con los pelos tiesos, se empeño en leerme un poco de las novelas que está escribiendo. [...] Dice que sus heroínas somos nosotras, dos huérfanas pobres, pobres y honradas, se entiende... Resulta que somos hijas de un señor muy empingorotado... y cosemos, cosemos para ganar la vida..., ¡ah!, y hacemos flores. (68)

Refugio accenna all'abitudine da parte di una delle due protagoniste di scrivere memorie:

Tú, que eres la más romántica y hablas por lo fino, diciendo unas cosas muy superfiorolíticas, te entretienes por la noche en escribir tus memorias... ¡Qué risa! Y vas poniendo en tu diario lo que te pasa y todo lo que piensas y se te ocurre. El figura que copia párrafos, párrafos de tu diario... (68)

Il ritrovamento di un documento scritto era uno degli espedienti più comuni in passato per accrescere la verosimiglianza di quanto veniva scritto nel romanzo. Ido non si sottrae certo a questa tradizione e nel dialogo con Felipe, dice di aver immaginato di trovare un piccolo forziere che conteneva un manoscritto:

Figuro que, rebuscando en unas ruinas, me encuentro una arqueta. Ábr ola con cuidado, ¿y qué crearás que hallo? Un manuscrito. Leo. ¿Y qué es? Una historia ternísima, un libro de memorias, un diario. (11)

Un altro riferimento al *folletín*, compare nel capitolo XXXVIII: Felipe e Ido discutono sul futuro della povera Amparo e Ido, dopo aver definito il convento come l'unica soluzione per la ragazza, parla a Felipe del suo prossimo romanzo, intitolato *Del lupanar al claustro*.

Se Galdós aveva definito il romanzo realista come l'immagine della vita, il *folletín* non può che rappresentarne l'immagine grossolanamente distorta poiché, nonostante l'opinione di Ido, la realtà non copia i suoi romanzi per poetizzarsi, ma prende spunto da questi per beffarsene e screditarli. Tutti i temi che appartengono al mondo del *folletín*, sono affrontati nel testo realista in modo grottesco, sviluppando una parodia che va a colpire principalmente l'aspetto morale. In altre parole, il bersaglio della parodia diventa quel codice morale che stava alla base dell'istituzione tradizionale e di cui era portatrice la letteratura «*folletinesca*» [Andreu 1982; 57-59]. È facile mettere in rilievo i meccanismi di questa parodia individuando una serie di aspetti sui quali agisce in maniera più evidente.

Uno di essi potrebbe essere la povertà. Infatti, nel testo di Ido, le due fanciulle lavorano molto, sono povere, ma almeno sono felici e virtuose; all'interno del contesto realista, la povertà non solo è portatrice di miseria, ma anche di disonore e infelicità. Refugio, in un discorso con Amparo si lamenta della loro misera condizione:

¿Por qué es mala una mujer? Por la pobreza... Tu has dicho: «Si trabajas...» ¿Pues no he trabajado bastante? ¿De qué son mis dedos? Se han vuelto de palo de tanto coser. ¿Y qué he ganado? Miseria y más miseria... Asegúrame la comida, la ropa, y nada tendrás que decir de mí. (81)



Benito Pérez Galdós

L'aspetto su cui agisce con più forza la parodia, è il concetto di "onestà". Le protagoniste del romanzo di Ido, pur essendo povere, avevano saputo mantenere intatto il loro onore, rifiutando i corteggiamenti di alcuni pretendenti; Amparo e Refugio invece risultano di dubbia moralità poiché hanno rinunciato a questa virtù proprio per cercare di uscire dalla povertà, ciascuno a modo proprio. Amparo possiede tutte le caratteristiche del personaggio «*folletinesco*»: è bella, buona e lei stessa riconosce che se aveva qualche merito, era la

propensione al lavoro; ma le manca la virtù morale più importante, la castità. Dopo la morte del padre, Amparo ha una relazione con Pedro Polo – anche se il testo non ne darà mai una conferma esplicita – e quest'ultimo l'aiuta a pagare i debiti e a uscire dalla miseria.

Non c'è alcuna ricompensa per questa eroina: la partenza da Madrid di Amparo e Agustín, come amanti e non come marito e moglie, rinnega il lieto fine del testo «*folletinesco*» [Gold 1985; 41]. La traiettoria che segue Refugio, non è poi tanto migliore di quella di Amparo. Durante un battibecco con quest'ultima, Refugio spiega alla sorella che per vivere fa la modella per alcuni pittori. Il motivo che spinge la ragazza a cercare di avere qualcosa in più di quel che ha, è che:

¿Qué ha de hacer una mujer sola, huérfana, sin socorro ninguno, sin parientes y criada con cierta delicadeza? ¿Se va uno a casar con un mozo de cuerda? ¿Qué muchacho decente se acerca a nosotras viéndonos pobres?... Y ya sabes: desde que la ven a una tronada y sola, ya no vienen a cosa buena... (81)

In terzo luogo, non è meno evidente il carico parodistico che grava sui nomi: nemmeno essi sfuggono al confronto con il *folletín*[2]. Amparo e Refugio assumono la parodia dello spirito di purezza che caratterizzava le protagoniste di questo sottogenere narrativo. Amparo è il prototipo della donna debole che cerca continuamente un riparo, una protezione negli altri; Refugio, per sopperire alla povertà in cui si trova, cerca un rifugio nel commercio del suo corpo [Andreu 1982; 56]. Ido, a sua volta, è la parodia di tutti gli scrittori di *folletines*, simboleggiata proprio nel suo nome. In *El doctor Centeno*, Pedro Polo era stato definito come un uomo forte e vigoroso, degno titolare di un cognome tanto illustre come quello di Polo y Cortés; in *Tormento*, non è che il ricordo sbiadito della forza e della personalità dei due storici personaggi [Jourdan 1982; 140].

La struttura di Tormento

Quella di *Tormento* è una struttura eterogenea, in quanto è formata da un nucleo centrale narrativo (capp. II-XL), compreso fra due capitoli in forma teatrale e dialogata (capp. I-XLI) e caratterizzato da diversi capitoli sottoforma di monologo (capp. XXXVII-XXXIX) e un capitolo in cui la narrazione tradizionale si mescola con il dialogo immediato (cap. XXXVIII). Il primo capitolo può essere definito come una sorta di prologo o preambolo del romanzo – caratteristica già evidenziata da Ignacio Elizalde [1988; 173] – ma soprattutto svolge una triplice funzione per il suo contenuto e per la sua forma dialogata. In primo luogo vengono presentati due personaggi, Ido e Felipe, che nel romanzo avranno un ruolo secondario, ma la cui presenza permette a Galdós di creare una linea di continuità con il romanzo precedente, *El doctor Centeno*.

Durante la conversazione, Ido informa Felipe sul contenuto del romanzo che sta scrivendo e questo consente a Galdós di preparare il terreno su cui sviluppare successivamente la critica del *folletín*. La terza funzione di questo capitolo iniziale risiede proprio nella sua struttura: *Tormento* è un romanzo che racchiude in sé i concetti di *teatro* e di *teatralità* [Gold 1985; 37].

Il capitolo I ci viene presentato in forma dialogata, come se facesse parte di un copione per la rappresentazione teatrale, con la descrizione del luogo in cui avverrà la scena in forma di didascalia e con i dialoghi dei personaggi scritti come se dovessero essere recitati. Per la sua insolita costruzione, quest'opera è il frutto della combinazione fra teatro e romanzo: un procedimento che permette a Galdós di specificare il contrasto fra l'uso che i personaggi fanno della *teatralità* e l'uso che l'autore fa del *teatro*, avvalendosi delle tecniche e degli espedienti tipici dell'arte drammatica, per arricchire le diverse parti del testo.

I personaggi di *Tormento* conoscono bene il teatro come fenomeno storico-culturale. In questo primo capitolo, i biglietti che Felipe deve portare alle signorine Amparo e Refugio sono per uno spettacolo teatrale; due interi capitoli (VI-VII), sono dedicati ai preparativi dei Bringas per assistere a una rappresentazione, che si terrà al celebre teatro *Príncipe* di Madrid.

Il racconto che il narratore fornisce al lettore in merito alla serata, è a tutti gli effetti un trattato galdosiano sulla stratificazione sociale del pubblico che nel XIX secolo partecipava alle serate mondane nei teatri di Madrid:

Cuando algún extranjero desconocedor de nuestras costumbres públicas y privadas admira en los teatros a tantas personas que revelan en su cara desdenosa una gran posición, a tantas damas lujosamente adornadas; cuando oye decir que a la mayor parte de estas familias no se les conoce más renta que un triste y deslucido sueldo, queda sentado un principio económico de nuestra exclusiva pertenencia, al cual se ha de aplicar pronto una voz puramente española, como el vocablo *pronunciamento*, que está dando la vuelta al mundo y anda ya por los antípodas. (49)

Il romanzo propriamente detto inizia nel capitolo II e termina nel capitolo XL, poiché è in questo nucleo centrale che la storia ha inizio, si sviluppa e termina. Amparo è sempre presente nell'opera, direttamente o indirettamente, e costituisce il centro dell'azione. Attorno a lei, ruotano i coniugi Bringas e gli altri due personaggi di rilievo, Agustín Caballero e Pedro Polo; questi ultimi non si incontreranno mai faccia a faccia, ma compariranno al fianco di Amparo alternandosi. In questo nucleo centrale viene descritto l'inizio della relazione tra Amparo e Caballero e i primi tentativi che Agustín fa per cercare di conquistare la ragazza, dichiarandole i propri sentimenti e proponendole una nuova vita. Il passato però irrompe brutalmente nella vita di Amparo con la ricomparsa di Pedro Polo, minacciando quella serenità che la ragazza aveva ritrovato. L'intervento di padre Nones e la partenza di Polo per *El Castañar*, sembrano risollevarne l'animo della poverina. Qui, per la prima volta compare il nome «*Tormento*»; quando Amparo fa visita a Polo, il lettore comprende che Amparo e Tormento sono la stessa persona:

– Alabado sea Dios... ¡Tantos meses sin parecer por aquí! Me hubiera muerto..., quería morirme. ¡Ah Tormento, Tormento!... ¡Abandonarme así, como a un perro; dejarme perecer en esta soledad...! (88)

Al termine della visita, Amparo pronuncia queste parole significative:

Ya no me llamo Tormento, ya recobro mi nombre – decía para sí, andando muy aprisa –. (107)

La relazione tra Amparo e Agustín viene ufficializzata, dapprima con la dichiarazione di Agustín ad Amparo, poi con l'annuncio del fidanzamento alla famiglia Bringas. Da qui ha inizio il dramma di Amparo che, un po' per paura e un po' per debolezza, accetta la proposta di matrimonio di Agustín, senza però rivelare il suo passato. Il ritorno improvviso di Polo sviluppa una reazione a catena di eventi che trascineranno Amparo alla disperazione. Il suo segreto è sempre più minacciato dalla presenza dell'uomo. Nel frattempo Agustín scopre il segreto di Amparo, ma quando chiede a Marcelina Polo le prove del fatto – nella fattispecie, due lettere che in passato Amparo aveva scritto a Polo – non ottiene nulla. Amparo, ormai disperata, medita di suicidarsi bevendo un veleno in casa di Agustín.

Gli ultimi capitoli possono essere considerati come una sorta di epilogo: Agustín capisce che non può più sposarsi con Amparo, ma questo non significa che non possa vivere al suo fianco: le propone quindi di seguirlo a Bordeaux. Il penultimo capitolo designa la vera fine del romanzo, con la partenza dei due protagonisti per la Francia. Lo stesso Galdós chiude il romanzo con un'immagine che rivela l'intenzione, da parte dell'autore, di scrivere probabilmente una continuazione:

Un tren que parte es la cosa del mundo más semejante a un libro que se acaba. Cuando los trenes vuelvan, abríos, páginas nuevas. (251)

L'ultimo capitolo è nuovamente in forma dialogata e così come era avvenuto per il primo, anche in questo caso si costruisce un ponte d'unione con il prossimo romanzo: *La de Bringas*. I personaggi che dialogano sono infatti Rosalía e Francisco Bringas, che saranno i veri protagonisti del romanzo successivo. Le ultime parole di Rosalía lasciano presagire, così come era avvenuto nel capitolo precedente, una probabile continuazione del romanzo:

ROSALÍA (*Aparte, perdiendo sus miradas en el retrato de don Juan de Pipaón, que está representado con un rollo de papeles en la mano*): Volverán... ¡Aquí la quiero tener, aquí...! Sanguijuela de aquel bendito, nos veremos las caras. (253)

All'interno della struttura di *Tormento*, si sviluppano tre romanzi, ciascuno dei quali viene introdotto da un diverso narratore [Gullón 1970; 75-79]. Il primo romanzo è scritto dal narratore onnisciente, che narra un racconto in cui uno dei personaggi è Ido; nel secondo, lo stesso Ido diventa il narratore di una storia ispirata alla realtà, anticipando quello che sarà il terzo romanzo, descritto da un narratore che si identifica come personaggio, in quanto amico dei protagonisti.

Questo tipo di struttura serve a conferire maggior oggettività al romanzo, usufruendo dei diversi punti di vista della narrazione. Il lettore infatti, viene messo al corrente dei fatti attraverso una prospettiva interna, quella del narratore-personaggio; una prospettiva esterna, quella del narratore onnisciente, e una prospettiva che sta a metà fra quella esterna e quella interna, che è data dal racconto di Ido (76).

Con il termine *narratore onnisciente*, German Gullón ha definito colui che, all'interno del racconto, riporta tutti i dialoghi dei personaggi, sottolineando nelle espressioni degli interlocutori, il modo, il tono e l'intenzione con cui si esprimono. Il narratore onnisciente viene ad essere una specie di supervisore, che è a conoscenza non solo di tutti gli eventi che lui stesso narra, ma anche di quello che raccontano gli altri due narratori. Spesso affianca il *narratore-personaggio* nel suo racconto, soprattutto nei suoi momenti di maggior distrazione; a volte interviene sulla narrazione, riportando i dialoghi dei personaggi, laddove ritiene che la semplice narrazione del narratore-personaggio non sia sufficiente. Nel capitolo XXXVIII, ad esempio, quando Ido e Felipe sono nell'ufficio di Agustín, il narratore-personaggio afferma:

En el cuarto que precedía al despacho, Ido y Centeno se comunicaban sus impresiones sobre los sucesos. (244)

A questo punto, interviene il narratore onnisciente, che riporta direttamente le parole dei personaggi, dando al lettore l'impressione che l'azione si stia realizzando in quel preciso momento.

Il narratore-personaggio inizia il suo racconto a partire dal capitolo II, con la presentazione della famiglia Bringas e lo termina nel capitolo XL. Nel descrivere Francisco Bringas, il narratore diventa un personaggio della storia che sta raccontando, poiché si definisce un suo amico:

Los que le tratamos entonces, apenas le reconocemos hoy cuando en la calle se nos aparece [...] (15)

Con *Tormento* viene offerta al lettore una lettura di tipo ironico. L'ironia nasce dal contrasto fra quello che normalmente dovrebbe accadere seguendo gli stereotipi di ciascun romanzo e quello che realmente si verifica [Gullón 1970; 78-79]. Nel romanzo di Ido, Amparo e Refugio sono presentate come due modelli di virtù, mentre alla fine del romanzo «*folletinesco*», l'opinione di Ido non è più la stessa. Amparo ha commesso un grave errore: alla virtù si è sostituito il peccato e la casa delle due fanciulle, «*la tacita de plata*», è diventata un «*lupanar*».

Anche per il narratore-personaggio è previsto un finale differente da quello progettato. Amparo, disperata, decide di togliersi la vita bevendo un veleno. Il narratore-personaggio descrive, passo per passo, i momenti che precedono la morte della ragazza:

La demente vertió el agua que estaba en el vaso, y, echando en él la mitad del contenido del frasco, se lo bebió [...] Empieza el malestar, pero es un malestar ligero. [...] De pronto se le nubla la vista. Abre los ojos y lo ve todo negro. Tampoco oye [...] Después se siente desvanecer..., se le van las ideas, se le va el pensamiento, se le va el latir de la sangre, la vida entera, el dolor y el conocimiento, la sensación y el miedo; se desmaya, se duerme, se muere...

«¡Virgen del Carmen – piensa con el último pensamiento que se escapa –, acógeme...!» (225)

Tanto il lettore, quanto il narratore-personaggio, credono che Amparo sia morta e il racconto continua. Solo dopo si scopre l'inganno di Felipe, che ha sostituito il veleno con un tranquillante, sorprendendo non solo il lettore, ma anche il narratore-personaggio, perché l'inganno viene rivelato dal narratore onnisciente, che riporta le parole di Felipe:

[...] Acercóse con la horrible sospecha de que no había en el cuerpo señales de vida: tan inmóvil estaba... Miró de cerca... La tocó, la llamó... Sí, vivía [...]

– Señor... – balbució llorando Felipe – la medicina, la hice yo...

– ¿Con qué..., perro... asesino?

– No tenga cuidado... El boticario me dijo que era veneno, y entonces yo..., ¡ay, no me pegue!..., me vine a casa, cogí un frasco vacío, lo llené de agua del grifo... y en el agua eché...

– ¿Qué echaste, verdugo?

– Le eché un poco de tintura de guayaco..., de la que trajo doña Marta cuando le dolieron las muelas.

Il narratore-personaggio è costretto dal narratore onnisciente a realizzare un finale non tragico, facendo partire Amparo insieme ad Agustín:

Un tren que parte es la cosa del mundo más semejante a un libro que se acaba. Cuando los trenes vuelvan, abríos, páginas nuevas. (151)



Benito Pérez Galdós

Il narratore-personaggio ha terminato la sua storia con l'immagine dei treni che partono, ma al lettore resta ancora un ultimo capitolo da leggere. Il narratore onnisciente conclude il suo romanzo con un finale doppio: la scena finale, che vede la conversazione fra i coniugi Bringas, sviluppa due epiloghi differenti [Gullón 1970; 79]. Il primo si realizza quando Francisco, giunto a casa, dice a Rosalía di essersi indignato con Agustín per la sua partenza da Madrid con Amparo – il lettore sa che non è vero – e teme per l'avvento della rivoluzione; il secondo epilogo, quello più ironico, nasce alla fine di questo romanzo e si sviluppa del tutto nel romanzo successivo, *La de Bringas*. Rosalía, che in quest'ultimo capitolo è indignata per la partenza di Amparo con Agustín, promette vendetta, ma nel romanzo successivo, sarà lei stessa a macchiarsi del peggiore dei peccati: l'adulterio per denaro.

L'ironia si sviluppa quindi a partire dal rimaneggiamento dei finali convenzionali dei tre romanzi: la virtù trionfante, per il romanzo di Ido; il suicidio di Amparo, per il romanzo del narratore-personaggio e l'indignazione dei Bringas, per il romanzo del narratore onnisciente. I tre narratori, con i loro finali convenzionali, presentano al lettore un'opera, *Tormento*, che nasce dall'unione dei tre romanzi.

Il ruolo del lettore: ripetizioni e silenzi in Tormento

Il lettore che si accinge a leggere un testo come *Tormento*, non può fare a meno di scontrarsi con la presenza di tre narratori che, in diversa misura, collaborano per mantenere nascosto il segreto di Amparo [Rodríguez 1989; 69-77]. Il più accanito dei tre, in questa impresa, è il narratore-personaggio che simpatizza per Amparo e la protegge, facendo prevalere l'aspetto virtuoso della ragazza e attribuendo al suo carattere troppo debole la responsabilità dei suoi errori. Anche Ido ostacola il lettore nella piena comprensione del testo, proteggendo la reputazione di Amparo e rifiutandosi di dichiarare apertamente a Felipe il segreto della ragazza.

Tormento diventa quindi un testo discontinuo, per cui il lettore deve creare la continuità riempiendo gli spazi vuoti del testo e cercando sempre di indovinare cosa possa essere successo. Uno dei silenzi più significativi è quello che si addensa tra i personaggi attorno alle incisioni della Bibbia. Una sera i coniugi Bringas vanno a teatro e Agustín si reca nella loro casa a fare visita ad Amparo. Quando entra nella sala da pranzo, nota che la ragazza ha in mano la Bibbia e insieme guardano le incisioni che vi sono raffigurate. Le allusioni al testo biblico possono aiutare in parte il lettore a riempire gli spazi vuoti della narrazione [Urey 1985; 52-53]. La prima raffigurazione è quella di un angelo fra due colonne, circondato dalla luce:

[...] ¿A ver esa lámina?... Un ángel entre dos columnas rodeado de luz... ¿Qué dice? «Y he aquí un varón cuyo aspecto era como el de un bronce.» (52)

Questo sottotitolo che appare nella Bibbia, fa riferimento al testo di Ezechiele (Ez. 40.3), che dice:

Ed ecco un individuo dall'apparenza bronzea, con in mano una cordicella di lino ed una canna da misura; costui stava in piedi sulla porta.

Nella Bibbia, Ezechiele è considerato il messaggero di Dio e in questo passo, intitolato "*Visione del nuovo tempio*", viene descritta dettagliatamente la costruzione del tempio di Salomone.

La salvezza e la resurrezione che Israele può sperare di ottenere nelle parole proclamate in questo passo da Ezechiele, sono la prefigurazione della salvezza sociale, economica e psicologica che Amparo spera di ottenere in una vita futura accanto ad Agustín. Più volte infatti, Amparo guarda ad Agustín come «la Provvidenza fattasi uomo».

Per quanto riguarda la figura «dell'individuo dall'aspetto bronzeo», il riferimento a Polo è evidente. Quando Amparo, dopo tanto tempo, torna a far visita a Polo, la descrizione che il narratore fa dell'uomo è simile a quella di una figura bronzea:

Su cara era cual mascarilla fundida en verdoso bronce, y lo blanco de sus ojos amarilleaba al modo del envejecido marfil.(88)

Guardando una seconda raffigurazione, Agustín legge:

– ¿A ver esa lamina?... Dice: «¿Quién es éste que viene de Edón?...» Pues, señor... (52)

Il sottotitolo in questione, fa parte del testo di Isaia (Is. 63.1), intitolato *“Il pigiatore”*, in cui viene descritto il ritorno di una persona che ha trionfato in una battaglia sanguinosa contro i nemici di Dio:

Chi è costui che arriva da Edom,
da Bozra con gli abiti di vivo colore?
Magnifico nel suo ammanto,
Che procede pieno di forza?
«Sono io che parlo con giustizia
e sono grande nel salvare».

Agustín è appena tornato dalle terre selvagge e dovrà combattere una battaglia personale fra l'amore per Amparo e quello che la società – rappresentata dai coniugi Bringas, dai suoi amici e da Felipe e Ido – pensa in merito al comportamento falloso della ragazza.

Questo poema sulla vendetta divina offre un parallelismo anche con la vita di Polo che, come Agustín, dovrà affrontare la sua natura selvaggia e ingaggiare una dolorosa battaglia contro se stesso per guarire da questa sua ossessione nei confronti di Amparo. Né Agustín, né Polo, hanno una prefigurazione biblica completamente angelica o vendicativa; l'ambiguità che deriva dal relazionare i due testi biblici con i due personaggi maschili, rende questi ultimi sorprendentemente simili nei loro desideri e nelle loro angosce [Urey 1985; 52].

Un'ultima immagine, probabilmente quella più esaustiva, riguarda direttamente la vita di Amparo. Durante una pausa riflessiva fra Amparo e Agustín, la ragazza osserva la Bibbia e dopo aver letto poche righe, chiude bruscamente il libro, quasi terrorizzata:

Amparo dejaba caer perezosamente sus ojos sobre los renglones del libro y leía frases como ésta de los Salmos: «Estoy hundido en cieno profundo donde no hay pie; he venido a abismos de agua, y la corriente me ha anegado.» Cerró bruscamente el libro [...] (61)

Il frammento appartiene al Salmo 69, intitolato *“Preghiera di un sofferente”* (Sm. 69.3), che recita il pianto e la richiesta di aiuto fatti da coloro che ammettono il loro peccato e provando vergogna, chiedono misericordia, salvezza e protezione dai nemici vendicativi:

Salvami o Dio,
poiché mi è giunta l'acqua fino alla gola.
Sono immerso in un pantano profondo
e non trovo alcun punto d'appoggio.
Sono sprofondata in una voragine marina
e la corrente mi stravolge.

Amparo chiude bruscamente la Bibbia perché vuole zittire quella fonte veritiera, che in modo così emblematico, sta raffigurando quello che sarà il suo destino.

Le ripetizioni presenti all'interno del romanzo, conferiscono al lettore quella familiarità con il testo che gli permette di ricostruire quei significati che l'autore ha celato dietro ad una struttura tutt'altro che semplice. Non è difficile individuare alcuni di questi elementi nella struttura interna del testo.

Uno di essi è l'acqua come elemento purificatore. L'idea di annegare nella vergogna, suggerita dal testo biblico nel Salmo 69, evoca l'immagine dell'acqua come elemento purificatore che compare spesso volte all'interno del testo [Urey 1985; 50-51].

Quando Amparo e Prudencia aiutano Rosalía a pulire la nuova casa, il narratore descrive la lotta che le tre donne, a colpi di scopa e a secchiate d'acqua, intraprendono con la polvere. Il passaggio che meglio esprime l'azione purificatrice dell'acqua, è rappresentato dalla descrizione della lotta tra la polvere e l'acqua, che si trasforma in emblema della lotta tra il bene e il male. Questa relazione è definita maggiormente dal passaggio dal tempo imperfetto a quello presente, come se si volesse sottolineare l'immortalità di questa lotta:

El agua negra del cubo arrastraba todo a lo profundo. Así el polvo envuelve a la tierra después de haber usurpado en los aires el imperio de la luz; pero, ¡ay!, la tierra lo envía de nuevo, desafiando las energías poderosas que lo persiguen, y esta alternativa de infección y purificación es emblema del combate humano contra el mal y de los avances invasores de la materia sobre el hombre, eterna y elemental batalla en que el espíritu sucumbe sin morir o triunfa sin rematar a su enemigo.(21)

In uno dei suoi tanti propositi di confessare la verità ad Agustín, Amparo sente la necessità di pulire freneticamente la casa:

Levantóse de prisa. [...] Vistióse, y el agua fresca aclaró sus ideas... Estremecida de frío, y después confortada por la reacción, decía: «Me perdonará..., lo estoy viendo.»

Púsose al arreglo de la casa con nerviosa actividad. Se habían duplicado sus aptitudes domésticas, y sentía verdadero frenesí de limpieza, de poner todo en orden.(145)

Questo gesto va letto come un bisogno di purezza, che in questo caso è esterna, ma che riflette la sua condizione interna, dal momento che Amparo ha deciso di confessare tutto, "*de poner todo en orden*", quindi, nei suoi rapporti con Agustín, anche se poi non lo farà.

A partire dal capitolo XXXIII, il segreto di Amparo sarà svelato per gradi e poco alla volta, i personaggi scopriranno la verità; a questa loro presa di coscienza, viene affiancato nel testo l'elemento dell'acqua che sarà sempre più insistente, quanto più il momento della verità si avvicina. In questi ultimi capitoli, gli stati d'animo di Amparo e di Agustín, provati dalla sofferenza, trovano corrispondenza nell'ambiente esterno, soprattutto nelle condizioni atmosferiche. La vicinanza al momento della verità esige un processo di purificazione più intenso che non può essere attuato dalla semplice pulizia casalinga. E' necessaria una purificazione generale, che interessi non solo gli ambienti interni e gli animi dei personaggi, ma tutto l'ambiente esterno: un'impresa simile, può essere portata a termine solamente dalla pioggia:

Al día siguiente, martes, día de lluvia y tristeza, Agustín pasó toda la mañana dando vueltas en su despacho. Esperaba alguna visita de interés, sin duda [...] (228)

All'inizio del capitolo XXXVI, la pioggia è ancora la protagonista assoluta; Agustín si reca a casa di Marcelina Polo per farsi consegnare le lettere incriminate. Il momento della verità è sempre più vicino e ben presto l'acqua terminerà la sua funzione purificatrice:

¡Miércoles!... Digno sucesor del día precedente, fue todo humedad y penumbra, el cielo llorando, la tierra convertida en lago sucio y espeso. (229)

L'acqua scende così intensamente, da modificare l'aspetto delle cose e delle persone:

Veíase sombreros parecidos a manantiales, y caras semejantes a las de los tritones y náyades de mármol que desempeñan el más húmedo de los papeles en las fuentes públicas. (229-230)

Nel capitolo XXXIX, Agustín va a far visita ad Amparo, in convalescenza dopo il tentato suicidio. Il segreto è stato svelato; oramai l'acqua ha terminato la sua funzione purificatrice e torna il sereno:

El día era espléndido, y mirando aquel cielo no se comprendía que existiera el fenómeno de la lluvia.
(247)

Un altro elemento che compare diverse volte all'interno del testo è il numero tre: basti pensare al triangolo amoroso Polo-Amparo-Caballero [Urey 1985; 56-57]. Nel romanzo sono presenti due tipi di trilogie di personaggi: una femminile e una maschile. La trilogia femminile, composta da Refugio, Marcelina e Rosalía, rappresenta una minaccia per Amparo, perché le tre donne conoscono il suo segreto e potrebbero rivelarlo in qualsiasi momento. La trilogia maschile, rappresentata da Nones, Ido e Francisco, cerca di stabilire il tipo di relazione che lega Amparo a Polo e ad Agustín. L'elemento che accomuna queste due trilogie è che entrambi cercano di scoprire la verità: le donne nella loro malevolenza; Nones nella sua missione di salvatore delle anime; Ido nella sua curiosità di «*folletinista*» e Francisco nella sua benevolenza e nel suo amore per Amparo e Agustín.

Il numero tre, non è solamente un elemento interno al testo di *Tormento*, ma è anche esterno: è rintracciabile tanto nella struttura narrativa, con la presenza dei tre narratori, quanto nel legame che unisce quest'opera con le altre due, dando luogo alla trilogia *El doctor Centeno-Tormento-La de Bringas*.

Amparo/Tormento

Molti dei critici che hanno lavorato su *Tormento*, si sono trovati in disaccordo nel definire il ruolo di Amparo. Alcuni, come Casaldüero, hanno sostenuto che in questo romanzo manca un vero e proprio protagonista, dal momento che Amparo non è direttamente responsabile delle sue azioni, ma si lascia condizionare dagli altri [Casaldüero 1961; 77]. Pierre Jourdan [1982; 140-141], in uno studio sul personaggio di Tormento, ha identificato in Amparo la protagonista, anche se ha sottolineato il suo stato di dipendenza dagli altri personaggi. Un'attenta lettura permette di notare che Amparo viene presentata sempre sotto una prospettiva, che può essere quella di un personaggio o quella del narratore. La prima volta che appare, è definita dal narratore «un'amica premurosa» di Rosalía; anche il suo nome varia, a seconda dell'interlocutore:

Difícil es fijar el escalón social que en la casa de Bringas ocupaba Amparo, la Amparo, Amparito, la señorita Amparo, pues de estas cuatro maneras era nombrada. (27)

Amparo appartiene al tipo di donna vittima dell'amore; la sua indole debole e facilmente suggestionabile la rende succube delle angherie di Rosalía e Marcelina e della passione brutale di Polo. Marie-Claire Petit ha stabilito all'interno del testo quattro tappe che definiscono il processo evolutivo del sentimento di colpevolezza di Amparo nei confronti della relazione avuta in passato con Polo e che aiutano il lettore a fondere in un unico personaggio le due personalità di Amparo e di Tormento [Petit 1972; 130-131]. Nella prima tappa, Refugio ricorda alla sorella che il suo disonore non è stato dimenticato:

Paso a la señorita honrada, al serafín de la casa... ¡Ah!, no quiero hablar, no quiero avergonzarte; pero conste que yo no soy hipócrita, señora hermana. Aunque estamos solas, no quiero decir más..., no quiero que se te ponga la cara del color del terciopelo de ese sillón... Abur. (70)

Nella seconda tappa, Amparo teme che Rosalía sappia qualcosa, quando quest'ultima le dice di aver incontrato Marcelina Polo in chiesa:

– Hoy estuve en San Marcos – le dijo ésta –, y me encontré a doña Marcelina Polo [...] Me preguntó por ti, y le dije que estabas buena, que quizá entrarías en un convento. ¿Sabes cómo me contestó?

Amparo aguardaba más muerta que viva.

– Pues no me dijo nada; no hizo más que persignarse. (84)

Nella terza tappa, Amparo strappa la lettera che Polo le aveva inviato. Il terrore di essere scoperta, la spinge ad andare a casa dell'uomo, come atto caritatevole, per evitare mali peggiori:

Suspiros lanzaba que harían estremecer de compasión al que presente estuviera. Después lloraba. ¿Era de rabia, de piedad, de qué...? [...] Medio dormida, medio despierta, oyéronse en la angosta alcoba ayes de dolor, quejidos lastimeros, cual si la infeliz estuviese en una máquina de tormento y le quebrantaran los huesos y le atenazaran las carnes [...] «Debo ir; mi conciencia me dice que vaya, y mi conveniencia también, para evitar mayores males. Voy como si fuera al cadalso.» (85-86)

Nella quarta tappa, Rosalía dice ad Amparo di essere a conoscenza del suo segreto. A questo punto Amparo entra in uno stato patologico di confusione totale, che la condurrà ad optare per il suicidio. Amparo è consapevole della fragilità del suo carattere; lei stessa lo ammette quando esce dalla casa di Pedro Polo, determinata a non tornarvi mai più:

No volveré más, aunque se hunda el firmamento. Procuraré no volver a ser débil; sí, débil, porque ésa es mi culpa mayor: ser buena y tener mucho miedo... (107)

Il narratore caratterizza Amparo più volte con l'aggettivo «*medrosa*»; in effetti, la paura la trasforma in una persona timorosa e poco loquace, facendola tacere laddove dovrebbe invece parlare [Andreu 1989; 227-232]. Questo suo azzittirsi, si manifesta in diversi modi: attraverso il silenzio, gli svenimenti e attraverso il suicidio, l'ultima delle sue risorse per chiudere definitivamente con il passato. Comunque è possibile osservare nella protagonista due personalità: una più timorosa e fragile, che caratterizza Amparo in tutto il testo; l'altra più forte e sicura di sé, che il lettore attribuisce a Tormento, ma che nel testo non viene rilevata, per cui è piuttosto da considerare come una caratteristica della Tormento del passato.

Il titolo dell'opera, *Tormento*, mette in risalto quell'aspetto della protagonista che in tutto il testo si era cercato di nascondere. La stessa Amparo cerca disperatamente di scindersi da Tormento, rifiutando quel nomignolo che le aveva dato Polo:

«Ya no me llamo Tormento, ya recobro mi nombre[...]» (107)

La firma di Tormento, che Agustín riesce a malapena a intravedere nelle lettere bruciate da Marcelina, è uguale alla firma di Amparo che lo stesso Agustín legge nella lettera scritta dalla ragazza prima di avvelenarsi. In entrambe, la "o" finale termina con un piccolo uncino e questo sarà l'elemento che incriminerà Amparo, perché testimonia che Amparo e Tormento sono la stessa persona:

[...] Nada pudo leer sino un nombre que era la firma y decía: *Tormento*. Con la o final se enlazaba un garabatito [...]

[...] «Todo es verdad. No merezco perdón, sino lástima.» Después seguía el nombre de *Amparo*, y tras de la o, el garabatito [...] (234)

La lettera "o", nella sua forma di cerchio, simbolizza una continuità: non c'è un inizio e non c'è una fine. Lo stesso vale per Amparo, che è inscindibile da Tormento: non si riesce a capire dove finisca Amparo e dove cominci Tormento [Urey 1985; 60]. La doppia personalità diventa evidente anche nella firma: nonostante ci siano due firme con due nomi differenti, *Tormento* e *Amparo*, il tratto di unione che raggruppa in un'unica persona queste due caratteristiche individuali, è quel piccolo uncino sulla "o" finale.

*Un tren que parte es la cosa del mundo
más semejante a un libro que se acaba.
Cuando los trenes vuelvan,
abríos, páginas nuevas.*

(151)

Tormento è stato un libro che ha suscitato, da parte della critica, tanti pareri discordi: molti hanno apprezzato lo stile utilizzato da Galdós, ma ne hanno criticato il contenuto e la mancanza di protagonismo da parte di

Amparo; altri hanno sostenuto che il significato più profondo di *Tormento* risiede proprio nella mancata rigenerazione da parte della protagonista, che avrebbe voluto rompere con il passato e crearsi una nuova vita accanto ad Agustín.

La mia opinione è che Amparo sia l'indiscussa protagonista del romanzo, anche se si rivela, in tutti i sensi, una mancata Cenerentola: nonostante abbia avuto la fortuna di incontrare il suo principe azzurro, non è riuscita a realizzare il suo sogno, questo perché non ha avuto il coraggio di affrontare la realtà e confessare l'errore commesso in passato, ovvero la relazione con Pedro Polo. C'è un termine che ritorna spesso in *Tormento* e che Galdós utilizza soprattutto quando parla della protagonista o di alcuni dei personaggi secondari come Rosalía: è la parola «*falsificación*». La falsità di Amparo, è stata proprio quella di aver nascosto la sua relazione illecita con Pedro Polo e aver vissuto nell'apparenza più ingannevole.

La trama di *Tormento* è costruita sulle vicissitudini del triangolo amoroso Caballero-Amparo-Polo, ma sarebbe sbagliato limitare questo conflitto a una sfera individuale; lo scopo che in realtà Galdós sembrerebbe essersi prefisso con questo romanzo è quello di costruire una sottile e geniale critica della «*sociedad contemporánea del quiero y no puedo*», rappresentata degnamente in *Tormento* dal personaggio di Rosalía Bringas. Nel ruolo del narratore-spettatore, Galdós alterna alla narrazione delle riflessioni morali, che non solo caratterizzano il suo stile, ma che, insieme ai personaggi e alle loro storie, delineano un tipo di società che considera fondamentale il saper apparire e non essere mai secondi a nessuno. Questa contrapposizione fra *l'essere*, *il voler essere* e *l'apparire*, permette a Galdós di dar vita a una serie di personaggi, come Rosalía, Amparo, Pedro Polo che avendo scelto di condurre la propria esistenza nella superficialità, nella mediocrità e nell'immoralità, hanno segnato, fin dal principio, le sorti avverse del loro destino.

Pedro Polo, non avendo avuto una vera e propria vocazione religiosa, si ritrova a dover combattere una dura battaglia contro se stesso, per guarire da questa sua ossessione nei confronti di Amparo.

La vanità che caratterizza Rosalía all'inizio del romanzo, si trasformerà alla fine in una passione sfrenata per tutto quello che può conferire lusso e prestigio alla sua persona e per il vestiario, che diventa il simbolo del potere delle apparenze, poiché rappresenta il lusso e l'eleganza della classe dominante alla quale Rosalía aspira ad appartenere.

Agustín è l'unico personaggio su cui Galdós riflette le proprie idee politiche, sociali ed economiche e le proprie speranze. Un uomo come lui può servire da esempio per la formazione di un nuovo ordine sociale in Spagna, poiché ha trascorso la maggior parte della propria vita a contatto con la natura, nella completa anarchia morale e lontano dalla corruzione della civiltà, consentendogli di diventare una persona integra, autentica e sincera.

Attraverso un sottile gioco di prospettive, alcuni dei cui delicati meccanismi ho cercato di evidenziare, Galdós mette a confronto le caratteristiche della società contemporanea madrilenica, che, dedita alle apparenze e alla mondanità, ritiene fondamentale avere delle buone conoscenze, con quelle individuali di Agustín, un uomo che si è creato un'ottima posizione economica e sociale senza l'aiuto di nessuno e con il duro lavoro svolto nelle selvagge terre d'America. Agustín, di fronte a una società che non gli permette di stare accanto alla donna che ama, per un errore che lei ha commesso in passato, non può far altro che ribellarsi, rifiutando tutte le regole e le convenzioni sociali, prima fra tutte il matrimonio e decidendo di partire con lei per un altro paese.

Con questo lavoro, nel quale ho cercato di evidenziare certe strategie disposte da Galdós per stimolare una partecipazione attiva del lettore, spero di aver offerto un'altra tessera musiva utile per l'interpretazione di tutti quei silenzi che costituiscono un cardine fondamentale della struttura più profonda di questo romanzo.

Andreu, Alicia G., (1982)	<i>El folletín como intertexto en Tormento</i> , in <i>Anales galdosianos</i> , XVII, pp. 55-61.
(1989)	<i>Tormento: un discurso de amantes</i> , in <i>Hispania</i> 72:2, pp. 226-232
Casalduero, Joaquín, (1961)	<i>Vida y obra de Galdós</i> , Madrid, Gredos.
Elizalde, Ignacio, (1988)	<i>Pérez Galdós y su novelística</i> , Deusto, Universidad de Deusto.
Gold, Hazel, (1985)	<i>Tormento: vivir un dramón, dramatizar una novela</i> , in <i>Anales galdosianos</i> , XX, , pp. 35-45
Gullón, Germán, (1970)	<i>Tres narradores en busca de un lector</i> , in <i>Anales galdosianos</i> , V, pp. 75-79.
Jourdan, Pierre, (1982)	<i>Le personnage de Tormento dans le roman de Pérez Galdós</i> , in <i>Iris</i> , 3, pp.137-158
Montesinos, José F., (1980)	<i>Galdós II</i> , Madrid, Castalia.
Petit, Marie-Claire, (1972)	<i>Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós</i> , Paris, Les Belles Lettres
Rodríguez, Rodney T., (1989)	<i>The reader's role in Tormento: a reconstruction of the Amparo-Pedro Polo affair</i> , in <i>Anales galdosianos</i> , XXIV, 1989, pp. 69-77.
Diane F. Urey, (1985)	<i>Repetition, discontinuity and silence in Galdós' Tormento</i> , in <i>Anales galdosianos</i> , XX, pp.47-63

Note

[1] Tutte le citazioni del testo si riferiscono all'edizione di Benito Pérez Galdós, *Tormento*, Madrid, Alianza, 1995 della quale si indica solo il numero della pagina tra parentesi.

[2] Naturalmente, nella lingua italiana la parodia dei nomi non è comprensibile perché non c'è una corrispondenza con il loro significato. In spagnolo, la parola "amparo" vuol dire *protezione, aiuto, riparo*; la parola "refugio" significa *rifugio*; mentre il termine "ido" esprime sia il participio passato del verbo *andar*, sia il concetto di *distratto, svanito*.

— per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Scholastica, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/cicuto.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

