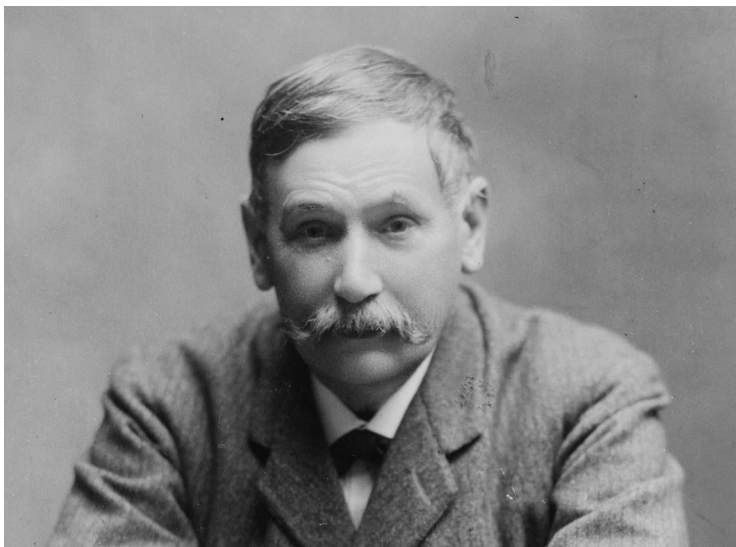


ROMANISTIK



Galdós dramaturgo

Frontiere e soglie nel suo percorso letterario

Assunta Polizzi

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Assunta Polizzi Galdós drammaturgo

Assunta Polizzi

Galdós drammaturgo

Frontiere e soglie nel suo percorso letterario

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: *Benito Pérez Galdós*, Fotograf unbekannt, Ausschnitt,
Originalfotografie im Besitz der Library of Congress (N° LC-USZ62-104648)

ISBN 978-3-7329-0168-5

ISSN 1860-1995

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2015. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Ad Alessia, che ha i miei occhi
e il sorriso della primavera

Indice

Introduzione – Frontiere e soglie nella scrittura di Galdós.....	9
Il teatro di Galdós nella riflessione e nella prassi drammatica dell'epoca	19
Rappresentare gli spazi intimi: riflessioni intorno a <i>Realidad</i>	41
Dalla 'parola parlata' alla 'parola rappresentata'. L'esempio di <i>Casandra</i>	57
<i>Los duendes de la camarilla</i> , lo spazio narrato come spazio rappresentato	69
<i>Gerona</i> , dalla narrazione alla drammatizzazione della Storia.....	85
Effetti intertestuali ne <i>Los condenados</i>	95
<i>Celia en los infiernos</i> e l'avventura esistenziale dell'individuo	117
La dimensione poetica del mito in <i>Bárbara</i>	129
Riferimenti bibliografici	139
Cronologia galdosiana	149

Introduzione

Frontiere e soglie nella scrittura di Galdós

.....
.....
...teatro libre, sin trabas, sin cómicos, sin estrenos y sin abonados, pensado y escrito con amplitud, dando a los caracteres su desarrollo lógico y presentando los hechos con la extensión y fases que tienen en la vida. Este creo yo que es el verdadero teatro. El que ahora tenemos, reducido a moldes cada día más estrechos, no es más que una engañifa, un arte secundario y de bazar.
.....
.....

...conviene hacer teatro libre, es decir, teatro leído. No hay otro recurso

(Pérez Galdós 1899: 638)¹

Il concetto di ‘frontiera’ nasce, in epoca contemporanea, in relazione essenzialmente con l’ambito storiografico e territoriale, e, ancor più emblematicamente, con la cultura tradizionale statunitense, nella quale assume una connotazione antropologica nell’indicare il *limen* tra la civiltà euroamericana e quella ‘selvaggia’ delle popolazioni indigene, ovvero quel luogo labile della configurazione di una identità. La mobilità e la trasformazione sono gli ele-

-
- 1 Il 25 giugno del 1899, *Revista Nueva* pubblica in una pagina questo testo di Galdós che, qui riprodotto così come appare nella rivista, si presenta alla stregua di un appunto riflessivo dell’autore, con un titolo enigmatico – ovvero quattro asterischi – e con una nota dell’editore: «Esta página del admirable autor de tantas maravillas, no ha sido escrita para el público. Es de muy elevado interés, porque revela francamente una opinión importantísima».

menti che definiscono il concetto come costruzione virtuale, non identificabile, pertanto, con una linea come il ‘confine’, ma piuttosto con l’idea di una fascia instabile, determinata dal variare delle complesse relazioni tra il ‘fuori’ e il ‘dentro’, il centro e la periferia. «Proprio in questo ambito allora – sostiene Zilberberg (2001: 137) – la problematica delle soglie e dei limiti trova un proprio compimento, dato che la tensione fra i due ordini è canonica: le soglie congiungono tanto quanto i limiti *disgiungono*». In questo interstizio del concetto, dunque, si innesta la sua possibilità di convertirsi in ‘soglia’, passaggio e inizio di una ricerca dell’altro, luogo dell’incontro.

Se ciò che conta – riflette Drumbl (1991: 144-145) – è la dinamica del nesso tra mondo e io, vale a dire un momento, un’azione, un gesto [...] il confine perde molto del suo peso minaccioso. Il gesto, il passo è comunque destinato a scavalcare il confine e [...] gli accenti si spostano dal concetto di confine verso quello di soglia, la *soglia* è, infatti, il confine visto nella prospettiva del suo superamento. La soglia è il luogo della creatività [...] “Soffermarsi ai margini permette di cogliere ancora le cose, la bellezza della soglia” invita alla prossimità con gli altri. In tal senso leggere, scrivere e tradurre sono espressioni diverse di un medesimo operare, esemplare per la vita.

Ogni soglia, dunque, si configura come prassi dinamica del proprio attraversamento. Infatti, anche da un punto di vista diacronico, è possibile osservare un costante spostamento della soglia verso il limite, «ciò vuol dire che un limite viene sostituito nella durata e occupato da un contenuto il quale, sino a quel momento, aveva assunto valore di soglia» (Zilberberg 2001: 124). A tali costanti e implicite caratteristiche di dinamicità e di rideterminazione può associarsi il versante quantitativo della teoria della soglia – conosciuta come la teoria delle catastrofi nella sua canonica teorizzazione di René Thom (1980) – secondo il quale si supera una soglia quando la variazione di un fattore produce all’improvviso un effetto globale nuovo e smisurato.

Ne deriva l’apertura a una dimensione filosofica del concetto, che Umberto Eco (2009) recupera in forma paradossale nel suo saggio para-antropologico, «Il problema della Soglia»,² nel quale narra l’origine della

.....

2 Testo consegnato al gruppo di ricerca del progetto “Margine, Soglia, Confine, Limite: istituzioni, pratiche, teorie” dell’Università di Siena, Santa Chiara-Scuola

filosofia nel paese dei Mastieni, oggi scomparsi, per opera dei medici, i quali, dediti alla dissezione dei cadaveri, tra una morte e l'altra, avevano abbastanza tempo per pensare. Il loro primo pensiero filosofico, quello di un tale Gado di Bastuli, attraverso un atto di astrazione, coincise proprio con la visione dell'idea di Soglia: «Noi siamo mastieni in quanto c'è la soglia» (3). In seguito, nel processo di sviluppo del concetto filosofico, Eburone di Altacete aveva affermato che «una Soglia in quanto Soglia non è necessariamente una realtà materiale percepibile, ma qualcosa che noi *pensiamo*, nel corso della nostra esperienza materiale» (5). L'estinzione dei Masteni sembra potersi attribuire, conclude Eco, proprio all'attività dubitativa riguardo alla Soglia e, pertanto, all'invenzione della filosofia.

Nello spazio indeterminato e neutro della soglia si producono i fenomeni di transizione, fenomeni-soglia, la cui caratteristica fondamentale è la sospensione delle categorie oppositive. Questo determina un interesse anche da parte della semiotica rispetto a tali fenomeni e, ovviamente, da parte delle discipline teorico-letterarie. La soglia tra 'semiosfere', definite queste da Lotman come spazi omogenei ed individuali – «[...] il confine semiotico è la somma dei "filtri" linguistici di traduzione» (1985: 58) – le separa, ma, allo stesso tempo, ne permette la comunicazione; in tali spazi è possibile lo scambio che altera i sistemi e produce, anche nella produzione letteraria, proficui effetti di contaminazione e ibridazione. Nuovamente, con le parole di Zilberberg (2001: 136):

Sarebbe facile mostrare come non vi possa essere alcuna semiotica locale che non debba prima o poi occuparsi della problematica delle soglie e dei limiti, nonché delle "tensioni profonde" che li agitano. Le varie forme di divenire estetico che oggi sconvolgono le arti sono cadenzate talvolta da superamenti di soglie – denominati "progressi" accettabili e ben presto accettati – talaltra da superamenti di limiti – giudicati scandalose "rivoluzioni" eppure a poco a poco anch'essi addomesticati, cioè trattati *a posteriori* come dei superamenti di soglie.

Superiore, in occasione della *lectio magistralis* tenuta da Eco dal 27 al 29 aprile 2009 dal titolo *Questioni semantiche nell'estetica medievale*. Reperibile presso la pagina web: <http://solima.media.unisi.it/documenti/eco%20testo.pdf>.

Tra i fenomeni-soglia in ambito letterario, la transizione tra i generi si configura in maniera ineludibile e complessa in tutti i tempi, con spostamenti e riformulazioni di soglie e limiti da parte dei testi, sia sul piano formale, sia su quello del contenuto; altresì, la riflessione teorica intorno a tali fenomeni informa la bibliografia critica in maniera sempre più intensa nel XX secolo. A partire, probabilmente, dalle teorie formaliste – che scompongono il testo letterario per sottolinearne la componente verbale, oltre che i suoi dispositivi tecnici – l'asse fondamentale nel processo di evoluzione storica dei generi sarà costituito dalla tensione costante tra l'innovazione e la tradizione, con un punto altamente produttivo nelle Avanguardie letterarie dei primi decenni del XX secolo, capaci di rendere patente lo sforzo eversivo della prima rispetto alla seconda. Il romanzo per Bachtin (1979), inoltre, si configura come un'enciclopedia di generi, giacché 'pluridiscorsivo'. Con le intuizioni di Maurice Blanchot, negli anni Cinquanta, si fa spazio, invece, ad una proposta dissolvente dei generi letterari. Infatti, nel suo *Le livre à venir* del 1959 – riflettendo intorno all'opera di Joyce o de Broch, tra gli altri autori – più di una volta giunge a formulare la rottura della forma romanzesca, tradizionalmente concepita, fino a quel momento, attraverso continue azioni di alterazione dei limiti segnati. Azioni necessarie all'interno del processo evolutivo della produzione letteraria, giacché, oltrepassando il limite, confermano l'esistenza del centro normativo proprio mentre lo distruggono e – si potrebbe aggiungere – si collocano proprio nella fascia produttiva della soglia. Tuttavia, alla domanda che si pone Blanchot, «Dove va la letteratura?», lo studioso risponde con la previsione della dissoluzione dei generi:

Il libro solo importa, così com'è, fuori dai generi, dalle rubriche, prosa, poesia, romanzo, testimonianza, in cui rifiuta d'incasellarsi, negandogli il potere di fissare quale sia il suo posto e di determinare la sua forma. Un libro non appartiene più a un genere, ciascun libro dipende dalla sola letteratura, come se in essa giacessero anticipati nella loro generalità i segreti e le formule che permettono di dare realtà di libro a quanto si scrive. Tutto perciò avverrebbe come se, dissolti i generi, la letteratura sola si affermasse, splendesse nel misterioso chiarore che ne emana, e che ogni creazione letteraria le rimanda moltiplicato, come se dunque ci fosse una «essenza» della letteratura. (202)

La posteriore riflessione sul tema da parte di Todorov (*Les genres du discours*, 1978) prende le mosse proprio da tale considerazione, recupera il presupposto circa la duplicità, distruttiva e asseverativa, dell'alterazione del *limen* tra i generi, e si proietta verso una nuova formulazione della questione. Il piano della riflessione si sposta verso la componente discorsiva del testo letterario, il quale si configura come qualsiasi atto linguistico nella prassi di codificazione di proprietà discorsive.³ I generi non si dissolvono, bensì si trasformano «per inversione, per spostamento, per combinazione» (Todorov 2002: 47). Molto più recentemente, segnalando un riferimento nella ricerca italiana riguardo al tema, risultano molto interessanti i contributi del gruppo diretto da Alberto Destri e da Anna Maria Sportelli intorno all'ibridazione e alla contaminazione tra i generi come carattere connotativo e proficuo proprio delle letterature europee del XX secolo (Destri, Sportelli 1999; Destri 2001).

Tuttavia, ricordando che, sia nella prassi che nella riflessione, è lo sviluppo tra Neoclassicismo e Romanticismo a produrre la necessità di un radicale dibattito intorno al *limen* tra i generi, risulta ineludibile qui fissare la fase naturalista della *querelle*, con il fine di imbastire le relazioni intellettuali di continuità e di opposizione tra il XIX e il XX secolo, oltre ad illuminare le necessarie coordinate che informano la prassi letteraria di Galdós.

In maniera emblematica, il testo che raccoglie il corso di Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* del 1890, applica all'ambito letterario le teorie positiviste dell'evoluzionismo scientifico e filosofico. Di conseguenza, l'autore concepisce i generi come determinate forze vitali che si alimentano in un continuo divenire, mentre, allo stesso tempo, si

3 «Il fatto che i generi esistano come istituzioni fa sì che essi funzionino come “orizzonti di attesa” per i lettori e come “modelli di scrittura” per gli autori. Ecco i due versanti dell'esistenza storica dei generi (o, se si preferisce, di quel discorso meta discorsivo che prende i generi come proprio oggetto). Da un lato, gli autori scrivono in funzione del (il che non significa in accordo col) sistema di generi esistenti, e possono testimoniare all'interno come all'esterno del testo, o persino, in un certo senso, fra i due: sulla copertina del libro; tale testimonianza non è ovviamente l'unico mezzo per dimostrare l'esistenza dei modelli di scrittura. D'altro lato, i lettori leggono in funzione del sistema di generi, che conoscono grazie alla critica, alla scuola, alla rete di diffusione del libro o semplicemente per sentito dire; non è tuttavia necessario che siano consapevoli di tale sistema» (Todorov 2002: 51).

esauriscono, in una naturale dimensione di costante scontro tra modelli dominanti e nuove formulazioni. Coerentemente con la matrice biologica, in tale prospettiva evolutiva si intravede, comunque, una tendenza della storia letteraria verso la perfezione, che tenderebbe alla conservazione delle forme ‘pure’, a danno di quelle ‘bastarde’. Tuttavia, è proprio nei processi di evoluzione dei generi, secondo complesse fasi di ‘esistenza’, ‘differenziazione’, ‘fissazione’, ‘modificazione’ e ‘trasformazione’, che si producono i cinque punti in cui il pensatore articola il suo corso nella lezione inaugurale (Brunetière 1980: 15-16), dove risiede l’elemento più rilevante delle sue ipotesi per l’interpretazione dei complessi sistemi letterari a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Nelle parole di Paolo Bagni (2001:7):

Brunetière ha tentato di accordare l’idea normativa di genere con la prospettiva evolutiva mediante una netta calibratura del concetto di evoluzione: che non significa un movimento *ad infinitum*, bensì un movimento esplicitamente *teleologico*, mirato a un «fine», così da assicurare l’identità a sé del genere nella dinamica della variazione.

Nella linea dello sviluppo che va tessendosi nell’attività poetica della lunga pratica di scrittura di Benito Pérez Galdós (Las Palmas de G.C. 1843 – Madrid 1920), accanto ad una costante ricerca intorno alle possibilità di esplorazione introspettiva della parola narrata, va imbastendosi un processo di disarticolazione del romanzo, che va orientandosi verso il testo teatrale. A ciò si accompagna la conseguenza riguardo al fatto che la parola gradualmente smette di essere in potere di un narratore, extra o intradiegetico, passando ai personaggi e tracciando scenari più autenticamente poliedrici e che si offrono a molteplici prospettive. Il romanzo di Galdós, difatti, evolve, nel suo insieme, dalla tradizionale quanto inverosimile onniscienza – pensiamo alle *Novelas de la primera época*, degli anni Settanta – passando dalla palese contaminazione tra romanzo e teatro che caratterizza *La desheredada* del 1881 – primo tra i romanzi del progetto di scrittura delle *Novelas españolas contemporáneas* – in seguito alla autodiegesi (Prima Serie degli *Episodios Nacionales*, *El amigo Manso*, 1882) e all’esperienza del modo epistolare (*La incógnita*, 1889), fino alla fase ‘transitoria’ delle *novelas dialogadas*, preludio dell’appropriazione – da parte dello scrittore – dei canoni del discorso teatra-

le, che lo porterà a dedicarsi completamente al genere drammatico nell'ultima parte della sua attività letteraria. Di rilevante interesse appare qui proprio il fenomeno-soglia dei romanzi dialogati, insieme alla riflessione teorica che Galdós consegna ai prologhi di questi testi, tutti riformulati per il teatro: *Realidad* (1889, 1892), *El abuelo* (1897, 1904) e *Casandra* (1905, 1910).⁴

Realidad, *novela en cinco jornadas*, era nata tra le pagine dell'anteriore romanzo epistolare, *La incógnita* (1889). Nell'ultima lettera, infatti, l'unica che scrive il destinatario enigmatico – Equis X – nell'intero carteggio tenuto dal narratore-scrittore Manuel Infante, si rivela la metamorfosi di quei testi in un nuovo tessuto narrativo, un romanzo dialogato appunto, in cui prenderanno la parola unicamente i protagonisti del dramma – precedentemente narrato dalla prospettiva parziale e soggettiva del narratore-testimone. Inoltre, *Realidad* conciderà con il primo approccio – da parte di Galdós – alla forma drammatica, con un testo che, senza alcuna mediazione narrante, poggia sull'asse strutturale del sistema dialogale dei personaggi, come pure sul monologare delle loro coscienze. *Realidad*, «*drama en cinco actos*» sarà, nel 1892, il primo dramma che Galdós porterà sulla scena. Anni più tardi, nel 1916, lo scrittore pubblicherà a puntate sulla rivista *La Esfera* le sue *Memorias de un desmemoriado*, che già dal titolo denunciano ironicamente lo spiazzamento dal canone, la destrutturazione del genere, e che introducono l'io dell'autore – che ricorda la propria esperienza – nella dimensione metanarrativa, condivisa con i propri personaggi e con figure archetipiche come la ninfa Memoria. In questo scritto, Galdós dedica alcune colonne alla messa in scena di alcuni drammi come *Realidad*, *La loca de la casa*, *La de San Quintín* e *Los condenados*, oltre a riservare un delizioso passaggio ai suoi esordi teatrali. Nel tono ironico pare riecheggiare proprio il complesso rapporto che il drammaturgo ebbe con la critica coeva, tra ovazioni e stroncature:

Andando días, díjome la ninfa que bien podríamos salir del círculo estrecho de la literatura novelesca para probar fortuna en el arte teatral... Ya sé lo que

.....

4 Per completare il quadro, occorre ricordare che, inoltre, adatta al teatro una delle *Novelas de la primera época*, *Doña Perfecta* (1876, 1896), e due *Episodios nacionales* della *Primera Serie*, *Gerona* (1874, 1893) e *Zaragoza* (1874, 1907).

vas a contestarme: que en mi juventud me entusiasmaba la forma dramática, y que esta afición la exterioricé en diferentes tentativas de comedias y dramas, pero desengañado de que Dios no me llamaba por aquel áspero camino, rompí todo mis papeles y no volví a cuidarme de que había escenarios en el mundo. Quedó mi ninfa meditabunda al oír esto, y después de corto silencio, habló así: «Soy tu memoria, y, como tal, téngome por el mejor testigo de tu labor literaria en la edad juvenil. En el presente no ceso de oír que debieras escribir alguna obra de teatro o, por lo menos, dar estructura teatral a ciertas novelas tuyas, que ya llevan la ventaja de estar dialogadas, como *Realidad*». Respondí yo que era distinto el dialogismo novelesco del teatral, pero ello fué que, oyendo a mi ninfa, quedé meditabundo. [...] El 15 de Marzo de 1891 se estrenó *Realidad*. Fué una noche solemne, inolvidable para mí. Entre bastidores asistí á la representación en completa tranquilidad de espíritu, pues en aquellos tiempos yo ignoraba los peligros del teatro. (Pérez Galdós 1916, N° 134: s/p)

Nel caso dei romanzi dialogati, si tratta, pertanto, di una struttura narrativa che più tardi, nei prologhi ad altri due testi che ricalcheranno la forma di *Realidad* – *El abuelo* (1897) e *Cassandra* (1905) – lo scrittore definirà come «novela hablada» o «drama extenso», in ogni caso, come una forma ibrida – un «cruzamiento incestuoso» – tra romanzo e teatro. Tale ibridismo testuale è, comunque, necessario, secondo lo scrittore spagnolo, posto che «los tiempos piden al teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela, que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico» (Pérez Galdós 1990: 906).⁵

Alcuni anni dopo, nel 1897, ne *El abuelo* (romanzo dialogato), Galdós vertebrava la narrazione in maniera più drammatica, come dislocando il testo in uno spazio ‘soglia’ verso un ulteriore limite: il nucleo dell’azione si concentra nell’interiorità dei personaggi, la descrizione e la narrazione – come costruzione dello spazio esterno e sociale – si presentano sfumate fino a diventare nebbiose. Nel prologo al romanzo, Galdós torna a professare la propria convinzione circa l’adozione del modo della rappresentazione scenica nel romanzo e, soprattutto, circa l’abbandono di qualsiasi mediazione narra-

5 Cfr. Bonet (1972), Round (1984).