

«*La sombra, el demonio, el semidiós,
la pintura o lo que fuera».*
*Forme della fantasmagoria
in Benito Pérez Galdós*

di Assunta Claudia Scotto di Carlo*

«*La sombra, el demonio, el semidiós, la pintura o lo que fuera».* Forms of Phantasmagoria in Benito Pérez Galdós

During the nineteenth century, thanks to the diffusion of new optical devices, the diffusion of a new visuality takes place. Phantasmagoria brings forth a form of imagination that allows to alter the relationship with reality through the introduction of another scene that escapes natural laws and that allows to manipulate the representation of reality. In this context, the present contribution, through an analysis of *Sombra* by Benito Pérez Galdós, tries to highlight the aspects of the story that refer to the new systems of vision (projections, animated images, mirroring and phantasmagorias) which, in different ways, contribute to the construction of the plot and of a modern mythology of the eye.

Keywords: phantasmagoria, imagination, shadow, mythology, Pérez Galdós.

You use a glass mirror to see your face: you use works
of art to see your soul.

J. Bernard Shaw, *Back to Methuselah*

Nel 1889 Benito Pérez Galdós, conosciuto come maestro del realismo, pubblica il romanzo intitolato *Torquemada en la hoguera*. L'opera è accompagnata da una serie di brevi racconti, scritti in momenti diversi a partire dal 1865, tutti accomunati dalla quasi totale assenza di «estudio de la realidad» (Shoemaker 1962: 66). Per questo motivo lo scrittore, che a partire dal 1870 aveva lavorato instancabilmente alla creazione

della «novela moderna de costumbre» (Pérez Galdós 2004a:17), di un romanzo realista spagnolo capace di dialogare con i grandi modelli europei offerti da Balzac, Dickens, Zola e Manzoni, sente il bisogno di scrivere un breve prologo che spieghi al lettore il motivo di tale stranezza:

Fue mi propósito durante mucho tiempo no sacar nuevamente a la luz estas primicias, anticuadas ya y fastidiosas; pero he tenido que hacerlo al fin, cediendo al ruego de cariñosos amigos míos. Al incluirlas en el presente tomo, declaro que no está mi conciencia tranquila, y que me acuso de no haber tenido suficiente energía de carácter para seguir rechazando las sugerencias de indulgencia en favor de estas obrillas (Shoemaker 1962: 66).

In un primo momento, come dimostra Alan Smith nei suoi studi, la scelta di non raccogliere questi testi in un volume unitario rispondeva alla volontà di «no mezclar el discurso fantástico con su voz en pleno desarrollo realista» (2005:80); ma nel 1889 la situazione cambia perché l'autore «cobra conciencia de una crisis en el discurso realista, compañera de una crisis en los valores y sentido histórico de la clase social a la que él y ese discurso pertenecían» (*ibid.*)¹. Figli negletti della penna di Galdós, questi racconti vengono riscattati grazie all'insistenza benevola di alcuni amici, gli stessi, forse, che l'anno successivo, il 1890, lo convincono a dare alle stampe un volume che riunisce altri quattro *cuentos inverosímiles*: *La Sombra*, *Celín*, *Tropiquillos* e *Theros*. Ancora una volta lo scrittore realista sceglie di rivolgersi al lettore per scusarsi e giustificare questi lavori in cui ha provato a distogliere lo sguardo dalla realtà:

El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en éstas acierta menos que en aquellas. [...] Son divertimientos, juguetes, ensayos de aficionado, y pueden compararse al estado de alegría, el más inocente, por ser el primero, en la gradual escala de la embriaguez. Nunca como en esta clase de trabajos he visto palpablemente la verdad del *chassez le natural &...* Se empeña uno a veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales, y no hay manera de remontar el vuelo, por grande que sea el esfuerzo de nuestras menguadas alas. El pícaro natural tira y sujetá desde abajo, y al no querer verle, más se le ve, y cuando uno cree que se ha empinado bastante y puede mirar de cerca las estrellas, éstas, siempre distantes, siempre inaccesibles, le gritan desde arriba: «zapatero a tus zapatos» (Shoemaker 1962: 67-68).

¹ Sull'argomento si veda anche Smith (1992). A questi studi, inoltre, si rimanda per la collocazione di questi racconti all'interno del panorama spagnolo ed europeo.

Nonostante gli sforzi, conclude allora Galdós, il «pícaro natural» si impone sul desiderio fantastico di volare e lo riporta con maggiore forza verso il basso, alla realtà: lo stesso volo che sembra avvicinarlo alle stelle, gli consente infatti di guardare dall'alto la realtà da cui è partito e, in un certo senso, di comprenderla meglio, di adottare una nuova prospettiva nella sua visione e rappresentazione del mondo. Le parole delle stelle possono allora avere una duplice lettura: da un lato costituiscono, in tono canzonatorio, un invito allo scrittore ad abbandonare questi *divertissement* e a dedicarsi a ciò che sa fare meglio, al suo mestiere, al romanzo realista; dall'altro sembrano suggerire al lettore che nei racconti che ha tra le mani gli elementi inverosimili, proprio come accade nei sogni, servano per ‘far vedere meglio’, per offrire uno sguardo altro sulla realtà e sugli individui.

L’insistenza sul lessico dello sguardo non è casuale, e ci conduce al cuore della questione. Sempre più la ricerca sta portando alla luce la dimensione epistemologica di un Ottocento in cui si assiste alla progressiva diffusione di una nuova visualità: l’invenzione di dispositivi come la fantasmagoria, scrive Marco Maggi in un recente libro dedicato al problema, «contribuisce, insieme ad altre radicali svolte sul piano dello statuto delle immagini e delle dinamiche dello sguardo, al passaggio epocale dal regime della prospettiva albertiana, [...] a quello “panoramico e precinematografico”» (2019: 2)² che si afferma dai primi decenni del secolo. Contemporaneamente, come ha mostrato Milner, si impone una nuova «modalità dell’attività immaginaria» diversa sia dall’«immaginazione riproduttiva» consacrata alla mimesi del reale, sia dall’«immaginazione creatrice» (1989: 36) volta alla costruzione di mondi altri:

[Essa] presuppone l’apertura di uno spazio interiore, di “un’altra scena” in cui le immagini che si proiettano, sono soggette a metamorfosi e si susseguono con l’illogicità del sogno, e costituisce a un tempo una via di accesso verso le profondità in cui l’essere interiore e l’essere esteriore, il desiderio e la realtà, stabiliscono rapporti diversi da quelli della vita di tutti i giorni, e un potere temibile, che pone l’uomo in balia di ciò che vi è in lui di meno controllato, soggiogandolo al regno dell’illusione, e privandolo a rischio della follia, delle sue capacità di adattamento al mondo (*ibid.*).

L’immaginazione fantasmagorica consente di alterare il rapporto con la realtà attraverso l’introduzione di un’«altra scena» che sfugge, come

² A questo studio si rimanda anche per una bibliografia aggiornata sul tema. Per il panorama spagnolo si veda inoltre (Fernández 2006).

il sogno, alle normali leggi naturali e che permette di manipolare la rappresentazione del reale. In continua tensione tra realtà e desiderio, verosimile e inverosimile, mondo interiore e mondo esteriore, questa nuova forma di immaginazione si rivela particolarmente utile per comprendere uno dei primi racconti di Galdós, che rimanda al campo semantico della visione fin dal titolo: *La Sombra*³.

La centralità dell'immaginazione mitologica nella più ampia produzione dello scrittore e nella *Sombra* è stata studiata da Smith che ha messo in evidenza le diverse modalità attraverso le quali Galdós riesce a riplasmare i miti (cfr. 2005). A partire dai suoi lavori, in questo breve contributo, vorrei provare a mettere in luce gli aspetti del racconto che rimandano ai nuovi «regimi della visione» (Maggi 2019: 2) (proiezioni, immagini animate, rispecchiamenti e fantasmagorie) che, in diversa misura, contribuiscono alla costruzione del racconto e di una moderna, rinnovata ‘mitologia dello sguardo’. Prima di procedere con l'analisi dell'opera, mi pare opportuno verificare, seppur rapidamente, la conoscenza di tali dispositivi da parte dello scrittore attraverso la loro esplicita presenza nei testi. In almeno quattro opere⁴ si trovano dei riferimenti alla *l'interna mágica* e alla sua capacità di produrre ombre, fantasmi e visioni. Anche il termine *fantasmagoría* compare in almeno quattro testi di Galdós⁵ e viene spesso utilizzato come sinonimo di illusione, di visione generata da un eccesso di immaginazione. Nella *Sombra* questi termini non compaiono in maniera diretta, ma è possibile trovare una serie di riferimenti ai fenomeni ottici a essi collegati.

Il racconto presenta una struttura narrativa fatta da «círculos concéntricos» (Smith 2005: 77) che contribuisce a creare il gioco di riprese e rispecchiamenti che caratterizza l'intera narrazione. Il primo capitolo dell'opera, in cui domina un impianto realista, è diviso in due parti: nella prima, il narratore sente il bisogno di «principiar por el principio», di presentare il protagonista della vicenda, il Doctor Anselmo, e di ricostruire le sue abitudini. Questo personaggio viene presentato immediatamente come un «*loco rematado*», dotato di una «prodigiosa facultad imaginativa» che viveva rinchiuso in un «endia-

³ L'opera è stata oggetto di numerosi studi; per ragioni di spazio, si rimanda ai lavori di Smith (1992, 2005) per la ricostruzione di una più ampia bibliografia.

⁴ Si tratta di *Napoleón en Charmantín* (cap. XXVI), *Fortunata y Jacinta* (I parte, cap. IX), *Ángel Guerra* (III parte, cap. VI), *Mendizábal* (cap. XXIX), *Narváez* (cap. XXVII).

⁵ Si tratta di *La desheredada* (II parte, cap. XII), *Ángel Guerra* (II parte, cap. III; III parte, cap. I), *El audaz* (cap. XX) ed *España sin rey* (cap. XII).

blado caserón» (Pérez Galdós 1993: 4). Nella seconda, invece, l'attenzione si sposta sulla descrizione della casa e soprattutto della stanza in cui Anselmo trascorreva la maggior parte del suo tempo:

[...] parecía laboratorio de esos que hemos visto en más de una novela, y que han servido para fondo de multitud de cuadros holandeses. Alumbrábala la misma lámpara melancólica con que en teatros y pinturas vemos iluminada la faz cadavérica del doctor Fausto [...]. No había papel, ni más tapicería que la de las arañas, tendiendo de rincón a rincón sus complicadas urdímbres. [...] No se libraba de cierta impresión de estupor el que entraba en aquella habitación, donde la escasa luz de la lámpara producía extrañísimos efectos; por que además de los cachivaches que hemos descrito, ocupaban la estancia sinnúmero de aparatos de complicadas y rarísimas formas. Alambiques que parecían culebras de vidrio proyectaban su espiral sobre enormes retortas, cuyo vientre calentaba un hornillo en perenne combustión. Reverberaba el disco de una máquina eléctrica, y todo el aparato nos amenazaba constantemente con sus ingratas manifestaciones (ivi, pp. 4-6).

L'importanza delle diverse modulazioni della luce è immediatamente visibile. Il «gabinete» di Anselmo, ad esempio, viene inserito all'interno di una precisa tradizione pittorica, quella olandese, che si distingue proprio per l'utilizzo di effetti luminosi: basti pensare alle tele di Vermeer e di Rembrandt (particolarmente amato dallo scrittore) in cui le figure e gli spazi sembrano animarsi grazie a un utilizzo teatrale e materico della luce, e ai «sueños» dipinti da Teniers, autore dell'opera *The Alchemist*, non a caso citati poco prima nel testo (ivi, p. 4). Ancora, la «lámpara melancólica», il cui debole luminismo riconduce il personaggio all'eroe reso celebre da Marlowe⁶ e da Goethe che era stato capace di evocare lo spirito di Mefistofele, sembra trasformarsi in una sorta di lampada magica che proietta mostruose creature sulle pareti della stanza: inerti alambicchi si tramutano in temibili serpenti e i riflessi di luce provenienti dai macchinari elettrici contribuiscono a creare l'illusione di presenze minacciose. Vittima di queste illusioni è proprio il narratore:

En aquellos momentos de silencio, interrumpido solo por la tenue vibración de la cuerda, el rumor de la llama y ese sonido incomprendible y solemne de todo lugar misterioso, era cuando más terror producían en mí los singulares objetos de la vivienda del sabio. Parecíame que todo aquello tenía vida y movimiento. El esqueleto me parecía que bostezaba, y el caldero le caía hasta los ojos, inclinándose a un lado para darle expresión chusca; me parecía verle

⁶ Mi pare interessante segnalare che nel testo di Marlowe, il cui titolo è proprio *Doctor Faustus*, viene evocato anche il fantasma di Elena di Troia.

adelantar el pie izquierdo como quien rompe a bailar; y cuadrarse ambas manos a la cintura, que le cabía en dos dedos.

Se me figuraba asimismo que andaba el reloj con la precipitación y diligencia de una máquina que quiere recorrer en minutos los años que se ha estado mano sobre mano, es decir, rueda sobre rueda; sentía el tic tac de las piezas, y creía ver oscilar el péndulo dando bofetones a un lado y a otro a todos los pájaros disecados, los cuales se empeñaban en volar moviendo con trabajo las escasas plumas de sus alas podridas; y por último, en medio de esta barahúnda, me pareció que el Cristo estiraba los brazos y el cuello, desperezándose con expresión de supremo fastidio (ivi, pp. 7-8).

Complici la poca luce e la suggestione, tutti gli oggetti, che nelle pagine precedenti erano stati descritti con occhio realista, sembrano riprendere vita; i sensi confermano la realtà della visione: non soltanto il narratore vede dei movimenti, ma li percepisce anche attraverso i rumori. L'orologio, che ci era stato presentato come il quartier generale dell'esercito di ragni che infaticabilmente tesseva un garbuglio di tele nella stanza, riprende la sua corsa e conferisce un ritmo vorticoso alla scena. Questa fantasmagoria raggiunge il culmine nell'immagine finale del Cristo che, disturbato dalla confusione, si risveglia dal suo essere statua. Il caos di questa visione offre una prospettiva sull'animo del narratore, sul suo senso di smarrimento difronte a ciò che non riesce a vedere e a comprendere con chiarezza.

Nel capitolo successivo prosegue la descrizione di Anselmo: un uomo ormai vecchio, trasandato e dai lineamenti banali, che si dedicava quasi esclusivamente allo studio. E tuttavia, precisa il narratore, non possedeva il fascino delle figure romantiche degli scienziati a cui poteva essere associato: il lettore scopre ben presto che l'appellativo «Doctor», proprio come accade a un altro celebre personaggio galiciano, Felipe Centeno, non è altro che un nomignolo utilizzato da chi voleva «satirizar sus hábitos de erudito» (ivi, p. 12):

Parecía, en resumen, uno de esos eremitas de la ciencia, que se aniquilan víctimas de su celo, y se espiritualizan, perdiendo poco a poco hasta la vulgar corteza de hombres corrientes, y haciéndose uno majaderos que sirven para pocas cosas útiles, y entre ellas para hacer reír a los desocupados. Su hábito, su temperamento, su personalidad era la narración (ivi, p. 10).

Ma, nonostante il suo ‘carattere narrativo’, Anselmo non era né un letterato, né uno scrittore, «era un hombre que tenía metida en la cabeza una idea insana», che aveva un cervello popolato da «tantas y tan locas imágenes» (*ibid.*) e che amava raccontare storie incredibili sulla sua vita:

Los que iban a oírle contar sus historias no carecían de gusto, porque éstas eran un tejido asombroso de hechos inverosímiles, pero de gran interés [...]. Referíanse por lo general a apariciones de alguna sombra que venía a pasearse por este mundo con el mayor desparpajo, y él la presentaba como representación simbólica de alguna idea; tenía afición a toda clase de símbolos, y en sus cuentos había siempre multitud de seres sobrenaturales que formaban como una mitología moderna (ivi, pp. 12-13).

Come Aracne che tesse la sua tela, come i ragni che tappezzano le pareti del suo laboratorio, Anselmo ordisce le trame della sua storia, con immagini, simboli e creature soprannaturali, trasforma le sue esperienze in miti e, così facendo, dà vita ad una mitologia moderna fatta di ombre ed esseri meravigliosi. La smisurata facoltà immaginativa di cui è dotato questo personaggio è al centro del terzo capitolo; spinto dalle domande del narratore che non comprende come mai l'uomo non si sia dedicato alle arti, Anselmo racconta il suo dramma:

¡Oh! Para el cultivo de las artes - dijo, volviendo la espalda al aparato, - se necesita una imaginación cuyo ardor y abundancia se contengan en los límites naturales; una imaginación que sea una facultad con sus atributos de tal, y no enfermedad como en mí, aberración, vicio orgánico. Esa preciosa facultad, aunque exuberante en algunos, no llega a dominar al individuo hasta el punto de imponerle una segunda vida; no es, como en mí, la mitad completa de la naturaleza. Yo no sé por qué vine al mundo con esta monstruosidad; yo no soy un hombre, o más bien dicho; soy como esos hombres repugnantes y deformes que andan por ahí mostrando miembros inverosímiles que escarnecen al Criador. Mi imaginación no es la potencia que crea, que da vida a seres intelectuales organizados y completos; es una potencia frenética en continuo ejercicio, que está produciendo sin cesar visiones y más visiones. Su trabajo semeja al del tornillo sin fin. Lo que de ella sale es como el hilo que sale del vellón y se tuerce en girar infinito sin concluir nunca (ivi, p. 14).

L'immaginazione di Anselmo è rappresentata come una deformità mostruosa, una potenza inarrestabile che condanna l'uomo a una vita solitaria, in cui non riesce a distinguere chiaramente il confine tra reale e illusorio. La forza di questa facoltà è tale da produrre uno sdoppiamento o, per riprendere il concetto di immaginazione fantasmagorica di Milner, l'apertura di uno spazio interiore in cui l'uomo è in balia di visioni che danno forma e vita a pulsioni profonde del suo io.

A partire dal quarto capitolo Anselmo inizia a raccontare la storia dell'infelice matrimonio con la bella Elena e della sua tragica morte. Proprio come aveva fatto il narratore nel primo capitolo, l'uomo dà inizio al suo racconto a partire dalla descrizione del luogo in cui viveva, un «palacio» che aveva ereditato dal padre, una costruzione misterio-

sa che possedeva le stesse caratteristiche di Anselmo: «al exterior no aparentaba nada de notable [...]. Interiormente estaban todas sus maravillas» (ivi, pp. 18-19)⁷. Il lettore comprende senza difficoltà che tutti gli oggetti meravigliosi e le opere d'arte descritte trovano un corrispettivo negli oggetti mostruosi e bizzarri introdotti nel primo capitolo. Il valore simbolico di questo luogo viene inoltre sottolineato dallo scetticismo dell'interlocutore che interviene per sottolineare la mancanza di verosimiglianza delle descrizioni. Lo sguardo di Anselmo si concentra poi su un salone che accoglie alcuni quadri «un tanto licenciosos» collezionati dal padre:

Entre estas pinturas había una que sobresalía y cautivaba la atención más que otras; representaba a Paris y Elena reposando en una fresca gruta de la isla de Cranaé. Hermoso era el rostro de la mujer de Menelao; pero el del joven troyano era más hermoso aún. Habiéale dado tal animación el pincel, que parecía que hablaba y que infundía a Elena sus pérvidos pensamientos. Siempre creí ver algo de viviente en aquella figura, que a veces por una ilusión inexplicable parecía moverse y reír (ivi, p. 24).

Dalla pittura olandese si passa, non a caso, a quella di tema mitologico. Tra tutti spicca un quadro che raffigura Paride ed Elena: il giovane eroe, infido e di una bellezza rara, attira l'attenzione dell'uomo. Tuttavia, al lettore non sfugge un dato importante: l'elemento che in maniera più evidente congiunge Anselmo con il mito rappresentato è la figura di Elena; Paride, con i suoi «pérvidos pensamientos», è stato capace di sottrarre la donna al suo legittimo marito e, in tal senso, incarna la più profonda ossessione di Anselmo-Menelao: il possibile tradimento di Elena. Come se questo gioco di riprese e rispecchiamenti non fosse già sufficiente a dare concretezza e vita al mito, il narratore sottolinea che Paride era stato dipinto con un'abilità tale da sembrare animato: si tratta di un dettaglio che potrebbe avere la semplice funzione di descrivere la tecnica pittorica con maggiore precisione e realismo, ma rappresenta uno dei tanti indizi che lo scrittore dissemina nel testo per far sì che il lettore familiarizzi a poco a poco con gli elementi inverosimili che si troverà a scoprire nelle pagine successive.

Una sera, rientrato a casa, l'uomo sente una voce maschile provenire dalla camera della donna, ma all'interno non trova altri se non la moglie, sola e spaventata dal suo folle comportamento. La sera successiva, Anselmo assiste a un fenomeno che va ben oltre i limiti del

⁷ Su questo passo si veda anche (Smith 2005: 84).

naturale e che, confessa all'amico, resta per lui motivo di «confusión de las confusiones»:

La figura de Paris no estaba en el lienzo. Creí equivocarme, me acerqué toqué la tela, encendí muchas luces, miré, remiré... La figura de Paris ¡ay! había desaparecido; estaba sola Elena, y la expresión de su cara había cambiado por completo, siendo triste y desconsolada lo que antes aparecía satisfecha y feliz (ivi, p. 31).

Nel buio del salotto l'uomo chiede aiuto al tatto («toqué la tela») per avere conferma di ciò che gli occhi gli suggerivano; poi, non contento, illumina la stanza per essere assolutamente sicuro («miré, remiré»): i sensi, come era accaduto nella fantasmagoria degli oggetti della casa, indicano che il giovane troiano è sparito e che senza di lui l'Elena del quadro, come sua moglie Elena nella stanza la sera prima, è sola e sconsolata. Confuso tra immagini e realtà e spinto dal desiderio di capire dove fosse quella figura, Anselmo torna dalla moglie e, nuovamente, l'udito gli suggerisce la presenza di una voce maschile:

Al entrar vi que la ventana que da al jardín estaba abierta, y que una sombra, un bulto, un hombre saltaba por ella. Esto fue tan rápido, que apenas lo vi [...] Me puse en acecho a ver si efectivamente era un hombre o una imagen de esas que crean, confabulándose, la noche y la imaginación. Era un hombre; le vi andar agachándose para no ser descubierto, y no sé por qué, me parecía que, a pesar de la oscuridad de la noche, distinguía en su rostro las facciones de aquella figura pintada, cuya desaparición su cuadro me daba tanta inquietud y confusión [...] (ivi, pp. 31-32).

La luce continua a svolgere un ruolo centrale: Anselmo non vuole lasciarsi ingannare da fantasmagorie create dal buio e dalla sua smisurata immaginazione e tuttavia, senza sapere perché, rivede il volto di Paride in quello dell'uomo che scappava da casa sua. Il sorgere del sole dissipa le ombre e porta «alguna luz» (reale e simbolica) nella confusa mente di Anselmo che si reca a «mirar de nuevo el cuadro de París»: l'eroe troiano era nuovamente al suo posto. Per un solo istante, il lettore ha la sensazione che Anselmo sia stato vittima di un delirio causato dalla sua gelosia e dalla sua fantasia, ma immediatamente l'uomo aggiunge un dettaglio: «el rostro pintado del troyano se volvió hacia mí, me miró, y se rió» (ivi, p. 33). In un vortice di sguardi che rompe con ogni concetto di verosimiglianza («parece un cuento inverosímil» commentano subito i due uomini), il rapporto tra Anselmo e Paride si inverte: l'immagine catturata nella tela si anima e si volge ad osservare l'incredulo spettatore che, al contrario, resta come una statua, paralizzato da un

«frío glacial». Come era successo nella prima fantasmagoria, in cui la statua di Cristo si era risvegliata dal lungo sonno, allo stesso modo l'immagine di Paride prende vita:

Figúrese usted, amigo, cuál sería mi estupor cuando vi entrar en mi aposento... ¿a quien cree usted? al mismo París, la misma figura del cuadro, pero animado, vivo; un hombre, en fin, un semidiós con levita, sombrero, guantes y bastón; un bello ideal convertido en caballero del día, como otros muchos que van por ahí. Era su rostro malicioso y agraviado, irónica su sonrisa, la mirada penetrante y viva, el mismo Paris, la misma persona del lienzo, hecha un ser real, un hombre del siglo XIX. Juzgad de mi turbación; creí soñar; retrocedí espantado, quise llamar, ocurrióme huir; pero él, descubriendose respetuosamente y haciéndome algunas cortesías, acabó de convencerme de que tenía ante la vista a un caballero real y positivo, a quien por de pronto debía tratar como tal, correspondiendo a su mucha urbanidad y finura (ivi, pp. 34-35).

Anselmo osserva incredulo la metamorfosi di Paride che esce dal quadro e da figura dipinta si trasforma in un «hombre del siglo XIX». La scelta di vestire l'uomo secondo le mode del tempo rientra nella volontà di riportare all'attualità il mito e conferisce un tocco di realismo all'incontro (e successivamente allo scontro) tra i due uomini; ancora una volta, inoltre, la scrittura rimanda alla pittura e alla tecnica di artisti come Rembrandt e Raffaello che «siempre pintaron lo que veían, y que cuando pintaban historia, es decir, Biblia o Mitología, la modernizaban trayéndola a la modernidad de su tiempo» (Pérez Galdós 2004c: 690).

La narrazione di Anselmo viene interrotta dal suo interlocutore che non si rassegna a credere a ciò che ascolta e suggerisce delle possibili spiegazioni del fenomeno:

- Sabe usted, amigo d. Anselmo, que eso ya pasa de maravilloso - le dije - ¿Pero es posible que la imaginación, por ardiente que sea, tenga fuerza bastante para dar cuerpo a una idea de este modo? [...] ¿pero usted no le tocó, no trató de cerciorarse si era sueño, aparición, uno de esos singulares e incomprensibles fenómenos ópticos, que, cuando hay fantasía preparada para recibirlos, produce la reflexión de la luz? (Pérez Galdós 1993: 35).

Ciò che l'uomo ha creduto di vedere avrebbe potuto essere una fantasmagoria, un fenomeno ottico, un'immagine generata da giochi di luce e animata da una fantasia smisurata che, forse non è capace di «dar cuerpo» a un'idea, ma che può trasformarla in una figura in movimento. In una delle sue *Leyendas*, Bécquer aveva raccontato un caso simile: il giovane Manrique, che avrebbe desiderato «no tener sombra» per rimanere solo con la sua immaginazione creatrice, si era innamorato

di una donna che altro non era se non un «rayo de luna que penetraba a intrevalos por entre la verde bóveda de los árboles» (Bécquer 1994: 159). Proprio in un articolo dedicato all'opera di Bécquer, punto di riferimento per il racconto fantastico spagnolo, Galdós riflette sul potere vivificante dell'immaginazione:

Y es que al contacto de su imaginación, como la vida orgánica al influjo del sol, todo se anima, todo vive y adquiere esa personalidad, que todos atribuimos a lo inerte; pero cuya difícil expresión encuentran solo los poetas, solo aquellos a quienes es dado prestar momentáneo soplo de vida a la quieta estúpida arcilla. Todo se anima, todo habla, lo mismo la naturaleza que las obras de arte, lo mismo la vegetación que la arquitectura; todo adquiere forma y resplandece cuando él derrama a un lado y otro los puñados de aquel impalpable polvo de luz que forma la eterna atmósfera de sus admirables escenas fantásticas (Pérez Galdós 2005b: 446).

Ma a differenza di Manrique, come abbiamo visto, Anselmo non è un poeta e dunque non riesce a ordinare e organizzare le visioni: il suo cervello funziona come una lanterna magica in continuo movimento che dà vita e forma a un'idea specifica che lo ossessiona. Questa lettura metaforica trova conferma in uno degli *Episodios nacionales*, Narváez, in cui è lo scrittore stesso a stabilire *l'identità tra il cervello e il dispositivo ottico*: «Toda la noche» scrive «me la pasé en este delirio... Mi cerebro era una linterna mágica» (Pérez Galdós 2011: 3588). Successivamente, l'ombra creta da Anselmo si sovrappone a un'immagine specifica, quella di Paride, che, a sua volta, rimanda ad un mito che dà voce alla stessa idea: la possibile infedeltà della moglie Elena. Non siamo molto distanti da quello che accadrà a Norbert Hanold, il protagonista della *Gradiva* di Jensen: l'archeologo, ossessionato da una fanciulla rappresentata su di un bassorilievo pompeiano, le dà vita in una sorta allucinazione onirica. L'opera, pubblicata nel 1903, attirò l'attenzione di Freud per la sua capacità di mostrare come letteratura e psicoanalisi si potessero muovere sul comune campo dell'inconscio (cfr Lavagetto 2011)⁸. Nel racconto di Galdós la fantasmagoria che, come abbiamo visto con Milner, apre una finestra sull'inconscio dell'individuo, e la mitologia che offre la stessa prospettiva sull'«inconsciente colectivo» (Smith 2005: 88) si sovrappongono e amplificano la loro «funzione disvelatrice e irrealizzante» (Starobinski 2008: 66). L'opera d'arte, illuminata dalla luce dell'immaginazione, si trasforma in uno

⁸ Una delle prime letture dell'opera di Galdós in chiave psicoanalitica si trova in Cardona (1964).

specchio magico che consente al protagonista e all'intera società di vedere e dialogare con le sue paure più profonde.

Alla fine della lunga confessione, infatti, si scopre che tutta la vicenda inverosimile è servita per arrivare alla reale spiegazione dell'accaduto: Anselmo aveva visto e conosciuto un tale Alejandro, un giovanotto di bella presenza che aveva provato a sedurre Elena:

[...] Los celos que me inspiró ese hombre tomaron en mi cabeza aquella forma de visión que he referido a usted. La cosa es rara: bien dije a usted que mi fantasía era una potencia frenética y salvaje, una enfermedad más bien que una facultad.

- El orden lógico del cuento – dije, - es el siguiente: usted conoció que ese joven galanteaba a su esposa; usted pensó mucho en aquello, se reconcentró, se aisló: la idea fija que fue dominando, y por último se volvió loco, porque otro nombre no merece tan horrendo delirio.

- Así es – contestó el doctor, - solo que yo, para dar a mí aventura más verdad, la cuento como me pasó, es decir, al revés. En mi cabeza se verificó una desorganización completa, así es que cuando ocurrió la primera de mis alucinaciones, yo no recordaba los antecedentes de aquella dolorosa enfermedad moral (Pérez Galdós 1993: 78)⁹.

Espressioni come «forma de visión» e «alucinaciones» segnano, nel finale dell'opera, il passaggio dalla fantasmagoria alla realtà. E tuttavia, nelle ultime righe, l'interlocutore di Anselmo, il narratore personaggio che ci ha raccontato l'intera vicenda, mostra la volontà di aprire nuovamente la porta dell'inverosimile per sapere «si la figura de Paris había vuelto a presentarse en el lienzo, como parecía natural» (*ibid.*). Ma è solo un attimo: la comprensione delle dinamiche reali della vicenda toglie forza al desiderio del meraviglioso e il richiamo del «pícaro natural», come Galdós aveva scritto nel *Prólogo* del 1890, si fa più forte: muovendosi verso il basso (in senso letterale e metaforico), mentre scende gli scalini della casa, dice al lettore che «el caso no merecía la pena, porque a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco» (*ibid.*). Il racconto inverosimile si chiude e si torna alla scrittura (e alla lettura) di romanzi realisti.

Riferimenti bibliografici

Bécquer G. A. (1994) [1862], *El rayo de Luna*, in G. A. Bécquer, *Leyendas*, Barcelona, Edizione di J. Estruch.

⁹ Sull'argomento si veda inoltre Ynduráin (1989).

- Cardona R. (1964), *Introducción*, in B. Pérez Galdós, *La Sombra*, New York, Norton & Compton, pp. IX-XXVI.
- Fernández L. M. (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Freud S. (2011), *Racconti Analitici*, a cura di M. Lavagetto, trad. it. a cura di G. Agabio, Torino, Einaudi.
- Maggi M. (2019), *Modernità visuale nei «Promessi Sposi». Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio*, Milano, Bruno Mondadori.
- Milner M. (1989) [1982], *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, trad. it. a cura di G. Guglielmi, Bologna, il Mulino.
- Pérez Galdós B. (1993) [1890], *La sombra*, in B. Pérez Galdós, *Novelas contemporáneas, I*, edizione a cura di D. Ynduráin, Madrid, Castro.
- Pérez Galdós B. (2004a) [1870], *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, in B. Pérez Galdós, *Prosa crítica*, edizione a cura di J. C. Mainer, Madrid, Espasa.
- Pérez Galdós B. (2004b) [1871], *Las obras de Bécquer*, in B. Pérez Galdós, *Prosa crítica*, edizione a cura di J. C. Mainer, Madrid, Espasa.
- Pérez Galdós B. (2004c) [1884], *Las Bellas Artes en España*, in B. Pérez Galdós, *Prosa crítica*, edizione a cura di J. C. Mainer, Madrid, Espasa.
- Pérez Galdós B. (2011) [1902], *Narváez*, in B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Cuarta Serie. La era isabelina*, edizione a cura di D. Troncoso con la collaborazione di M. Cuiñas e C. Luna, Barcelona, Destino (ebook).
- Shoemaker W. H. (1962), *Los prólogos de Galdós*, Urbana, University of Illinois Press.
- Smith A. (1992), *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos.
- Smith A. (2005), *Galdós y la imaginación mitológica*, Madrid, Cátedra.
- Starobinski J. (2008) [2006], *L'invenzione della libertà 1700-1789*, trad. it. a cura di M. Busino-Maschietto, Milano, Abscondita.
- Ynduráin F. (1989), *La sombra: una interpretación*, in J. Avila Arellano (a cura di), *Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 409-421.

