

# Un cieco profeta e una vedente bugiarda. Frontiere urbane nella Madrid di fine secolo (*Misericordia*, Benito Pérez Galdós, 1897)

Giovanni Cara

Due reietti in pellegrinaggio per le vie di una città *fin-de-siècle* come Madrid, dove rimbalza sonora l'eco della fabbrica, anche se diroccata in Spagna e camuffata con il primo Liberty d'ordinanza, sono un buon soggetto per il romanzo tardo-naturalista; se poi questi reietti sono proiezioni di altri emarginati letterari che convogliano esplicitamente la maggiore tradizione ispanica del romanzo aureo (la picaresca e Cervantes) e la letteratura biblica, è più che legittimo il sospetto di trovarsi dinanzi a un romanzo modernista che riflette su se stesso e addirittura proietta – per mano di uno scrittore laico, se non ateo – il mistero dell'atto creativo sul fondale dell'immaginario evangelico e inspiegabilmente miracoloso. I due personaggi, Benina e Almudena, sono una picara generosa, sola, bugiarda e in odore di santità e un arabo cieco, profeta, veggente e finanche lebbroso; i loro gesti e un vocabolario spurio costituiscono un sottocodice nella città verticale che, con tutte le sue frontiere, si sta configurando in epoca industriale, per quanto in Spagna tardivamente industriale e – ma questo lo possiamo valutare solo a posteriori – presto destinata a un nuovo sanguinoso soffocamento<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> L'evidenza di una decisa apertura modernista da parte di Galdós, con una certa presa di distanza rispetto al Naturalismo, continua a essere oggetto di perplessità. Il presente lavoro costituisce una seconda tappa dopo Cara 2012a a proposito di *Tristana*; una terza su *La incógnita* è in corso di stampa per la rivista



In apertura si possono fare due considerazioni a proposito di una doppia 'emarginazione' che Galdós e i suoi personaggi subirono, per la curiosità dell'autore pure teorica oltre che attiva verso la scrittura, nell'epoca in cui essa ancora – non solo in Spagna – cercava di farsi osservazione scientifica della realtà mentre emergevano istanze diverse e diffrazioni teoriche. Da una parte, nonostante i riconoscimenti ricevuti persino ai funerali nel 1920, pubblici e così sentiti, una strisciante emarginazione venata dello sprezzo col quale l'intelligenza modernista spagnola aveva guardato al lavoro dell'intellettuale canario; dall'altra, l'emarginazione dovuta al fraintendimento con cui, fino a Novecento inoltrato, la critica ha continuato a insistere sulla sua monolitica adesione al Realismo, peraltro dalla medesima critica confuso col Naturalismo, fino a misconoscere tutta la fase del decennio tra anni '80 e '90, quando Galdós rivisitò, discutendole senza rinnegarle, molte tra le sue precedenti convinzioni teoriche e sperimentò a fondo le variabili delle nuove ricerche che gli giungevano specialmente dal simbolismo e dalle correnti musicali, figurative e teatrali europee.

Pur se reinterpreto radicalmente, fu Luis Buñuel, dall'esilio francese e con la macchia del dissidente antifranchista, a riproporre all'attenzione generale Galdós, prima con *Nazarín* (1958) e poi con *Tristana* (1970). Il primo film – in pieno clima censorio della dittatura – non a caso fu traslocato in Messico anche nell'ambientazione, in fondo cogliendo il cristianesimo dolente e laico dell'originale, tanto da fare appaiare Buñuel al Bresson del *Diario di un curato di campagna* da parte di qualche critico (Abruzzese, Masi 1990: 99). Nel caso di *Tristana*, Buñuel «era fermamente intenzionato a girare il film in Spagna o a non girarlo affatto» e dovette momentaneamente accantonare il progetto perché la censura franchista, «memore dello scandalo provocato appena qualche anno prima da *Viridiana*», osteggiò il rilascio dei visti (*ivi*: 139).

---

“Portales”, 14. Rilevo, qui solo brevemente, che nella tradizione critica ispanica si riscontra spesso un'incongrua oscillazione sinonimica tra Realismo e Naturalismo, quasi che si trattasse di fenomeni in tutto e per tutto sovrapponibili.

Questi riferimenti galdosiani *ex post* non sono fini a sé stessi; la sua fortuna ottocentesca misconosciuta a distanza di pochi anni dalla sua morte e negata da una frangia intellettuale dei contemporanei pare una testimonianza clamorosa di un’assenza in certo senso volontaria della voce spagnola nell’Europa di fine secolo; ma il mio convincimento è che vi siano anche ragioni di storiografia letteraria novecentesca, in Italia dovute moltissimo a Benedetto Croce e al crocianesimo, che spennellò la letteratura spagnola relegandola al barocchismo, e in Spagna dovute anche a un proclama, “España es diferente”, che non tardò a rimbalzare e tornare indietro sotto epiforma, tanto da consegnare al mondo la Spagna come un’immensa distesa “pagana” di “sangue e arena” e di “morte nel pomeriggio”, preferibilmente alle cinque della sera. Insomma, parlare dei silenzi di Galdós offre l’occasione anche per parlare del silenzio su Galdós, e sulla tradizione che lo sorreggeva, molto diversa e più problematica rispetto a quella che Blasco Ibáñez rappresenta appunto in *Sangre y arena* (1908), e che poi tantissima iconografia hollywoodiana e alcuna letteratura nordamericana ha inesorabilmente consacrato o reso ipostatica<sup>2</sup>.

Provinciale insulare, sradicato fin da giovane dalle origini dei confini coloniali (di cui mai parla nelle sue opere, se non indirettamente), con la macchia d’appartenere – come quasi tutti gli intellettuali dell’epoca “grande borghese” – alla medesima classe che intendeva criticare, Galdós è al contempo apocalittico e integrato, scomodissimo interprete autocritico di un mondo in cui – forse avrebbe detto Sciascia, pensando a un altro *affaire* simile a quelli cui,

---

<sup>2</sup> I riferimenti sono all’ampia immagine sfocata che per lunghissimo tempo l’arte straniera ebbe della Spagna e la Spagna restituì di sé stessa, come di fronte a uno specchio deformante. «España es una deformación grotesca de la civilización europea», fa dire a Max Estrella Ramón del Valle Inclán in *Luces de bohemia* (1920-24). In particolare l’allusione alla “Spagna pagana” viene dal libro di Richard Wright, *Pagain Spain* (1957) dove, incredibilmente, l’autore di *Black boy* (1945) faceva sua la cultura *liberal* a stelle e strisce e opponeva i propri valori magnifici (*wasp?*) a quelli arretrati e oscuri della Spagna.

dall'avvento del giornalismo popolare fra cronaca nera e vergogna di Stato, lo stesso Galdós si era interessato – erano tutti implicati<sup>3</sup>.

*Misericordia* (1897) appartiene a questo periodo, quando Galdós guarda al proprio trascorso letterario, osserva la sua scrittura e s'incuriosisce – caso più unico che raro in Spagna nella sua generazione, per la pletora di realismi ramificati – dinanzi all'ondata modernista europea. In particolare, secondo la mia lettura, *Misericordia*, con *Tristana* (1892) e la trilogia romanzesca e teatrale di *La incógnita e Realidad* (1889-1892), rappresentano un vero e proprio *tour de force* per indagare, in pieno positivismo, lombrosianesimo, razionalismo letterario, le pieghe dell'inganno compositivo e dell'artificio artistico; sempre più inquieto, tale artificio, di fronte alle rutilanti prospettive tecniche che la fabbrica offriva mettendo in evidenza anche l'artefatto. Significativamente luogo di tutt'e tre le vicende è Madrid, città che va assumendo le prerogative della città tentacolare e alienante, già evocata nell'*Uomo della folla* di Poe (1840) o nel *Cigno* di Baudelaire (1860) e che prelude a tutta la vasta esperienza culminante nell'Espressionismo, tra Europa e America, nella metafora della *Metropolis* dantesca di Fritz Lang (1927) o della *Giungla della città* di Bertolt Brecht (1927). Certamente Madrid non è Barcellona, a fine Ottocento: però Galdós, intellettuale cosmopolita, giornalista tra le due Americhe, frequentatore assiduo delle periodiche Esposizioni Universali in giro per l'Europa, ha tutta la sensibilità che scaturisce dall'intertempo fra i gangli dell'anatomia occidentale.

*Misericordia* è un romanzo atipico: all'apparenza realista – secondo la vulgata tutt'ora spesso vigente – si organizza come un paradosso che travolge la medesima esperienza realista per restituire l'idea e il rovello della fine del romanzo naturalista, almeno 'fino al prossimo', a

---

<sup>3</sup> Sull'ambiguità dell'espressione "grande borghese" che in particolare Asor Rosa 2001 adoperava per riferirsi alla cultura di fine secolo mi sono soffermato in Cara 2007. Sull'importanza che, a fine Ottocento, ebbero clamorose vicende di cronaca e fatti scandalistici nell'artificio letterario e in particolare in Galdós, mi riferisco in particolare al caso de *La incógnita*, in cui l'autore gioca palesemente con gli "effetti di realtà" di un assassinio clamoroso per il quale, pur essendovi coinvolta la Madrid bene, viene cercato un capro espiatorio nel ventre molle degli emarginati.

pensarla con Galdós; ossia appartiene a un’epoca in cui Galdós, attraversata una fase – quella francese, in particolare – guarda alla deriva schiettamente naturalista del realismo europeo e osserva le ferite che si aprono nel tessuto disomogeneo di arte e scienza. Si può dire che egli osserva lo scientismo razionalista conseguente alla frangia naturalista del Realismo mentre esso s’innesta nel culto progressista della fabbrica, della modernità che intende abbellirsi e coprirsi col fogliame intricato della nuova arte Liberty. Spazio privilegiato di tali contraddizioni, la città – spazio verticale del potere che glorifica le sue “magnifiche sorti e progressive” e contemporaneamente spazio orizzontale e infimo abitato dagli ultimi, dove si riversano i liquami e si nascondono gli scheletri – è un corpo malato da auscultare.

La vicenda, in breve, considerando che il romanzo è anche costruito ironicamente sulla tradizione letteraria spagnola: Benina è una picara che viene dai suburbi di Madrid e circola per i gironi infernali degli ultimi. Ciechi, paralitici, lebbrosi, menomati, rifiuti a elemosinare sulle scalinate di chiese ipocrite, intenti a conteggiare i lasciti delle generose famiglie di una borghesia tardiva come quella madrilenica di fine Ottocento. E appunto la narrazione si apre con la descrizione della chiesa di San Sebastián, ‘ouverture’ presto smentita dalla storia di una povera donna che s’inventa un santo mentore che alla fine appare ed è *un deus ex machina* inconsapevole che, in un finale ‘in crescendo’ mistico, risulta la materializzazione di un sogno, anche di un sogno letterario, quando le figure – utilizzo il termine in maniera poco innocente – divengono Mosè, Cristo o Maddalena e il luogo, sopra una discarica di Madrid, finisce per essere il monte Sinai o il pozzo di Sicar. Benina, sagomata sul terzo trattato del *Lazarillo de Tormes* – prototipo del romanzo picaresco – è benefattrice della sua padrona, doña Paca, caduta in disgrazia, per proteggere la quale si fa elemosinante e ladruncola, artista della menzogna, paziente ragioniera di conti che non tornano mai.

Benina è e si fa picara per aiutare doña Paca, vedova di un ricco militare appartenente, quindi, a una branca del più tradizionale e inquieto potentato spagnolo; la vicenda è esemplare e romanzescamente consueta: il marito potente muore e la vedova brucia

il patrimonio, con la collaborazione di due figli ignavi e – forse – più europei della madre, nel loro modo di dissipare la fortuna di una piccola aristocrazia di potere quanto attardata. Mentre la casa si svuota del benessere che fu e la padrona si riduce a una cittadina costretta a chiacchierare con la sua domestica come con una sua pari, i figli affondano nel destino ineluttabile: una sposa l'epigono della piccina borghesia madrilenà, l'altro una sartina avveduta e carrierista, che presto si appropria dei beni familiari, li moltiplica senza averne alcun merito, caccia Benina e diventa padrona della casata.

Intanto Benina vagola per Madrid con Almudena, un cieco di colore d'incerta religione – musulmano, ebreo? – più giovane di lei e di lei innamorato.

Sulla figura di Almudena la critica si è concentrata solo di recente, pur essendo essa fondamentale e altamente simbolica, oltre che avere una funzione narrativa direi pari a quella di Cide Hamete nel *Chisciotte* di Cervantes, col quale condivide etnia, emarginazione, sottigliezza di vedute e misteriose capacità divinatorie, avendo pure dimensioni cristologiche che – tra storia e finzione – finiscono per influenzare l'una e l'altra<sup>4</sup>.

La storia di Almudena (Mordejai) ha in effetti una fonte storica: si tratta del libro di Rodrigo Soriano, *Moros y cristianos. Notas de viaje (1893-1894). La embajada de Martínez Campos*, che l'autore spedì in copia autografata a Galdós. Soriano era stato eletto con Galdós nelle

---

<sup>4</sup> Cervantes, nel tratteggiare le origini del falso 'vero' autore della storia – autore in realtà filtrato da un traduttore bilingue e infine reinterpretato dal narratore – inserisce una significativa distinzione tra le due lingue semitiche condannate, coi parlanti, dai decreti razziali dei centocinquanta'anni compresi tra il tardo Quattrocento e il primo Seicento. Il brano (*Quijote*, I, 9) si inserisce fra l'altro nella cesura narratologica che la critica individua come cambio d'intenzione da parte dell'autore: da novella a romanzo, e da suggestione mutuata dalla tradizione del *romancero* (sp.) e del racconto popolare a quella propria del *romance* (ingl.) che va facendosi romanzo moderno. Il riferimento è ovviamente all'esordio di una composizione poetica anonima che fa il paio con l'interrogativo di fronte al quale è posto il lettore del *Chisciotte* («En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme», interrogativo così pieno di istanze metaletterarie e confronti tra generi narrativi (il romanzo cavalleresco con le sue certezze biografiche degli eroi).

Corti e della loro successiva amicizia possediamo documentazione<sup>5</sup>; e mentre Soriano, come delegato per la negoziazione di un nuovo trattato col Marocco, nel '93 seguì in Africa il generale Martínez Campos alla fine della guerra africana, Galdós era stato il corrispondente dei medesimi avvenimenti per “La prensa” di Buenos Aires. Il libro di Soriano è un accurato resoconto della missione diplomatica, da Casablanca a Marrakesh e proprio alla capitale l'autore dedica ampio spazio nella descrizione di usi e costumi. Pur essendo, almeno in principio, rigidamente antisemita, Soriano rimane affascinato dal *melange* etnico della città e dalla ricchezza umana profondamente radicata nelle complesse origini semitiche. Un aneddoto in particolare ci riguarda, a proposito di *Misericordia*. Si tratta della storia di un ebreo di Marrakesh che sfruttava la moglie per farla prostituire con mori, cristiani e «lo stesso Lucifero se non disprezzasse gli ebrei». La storia di questa donna, che si chiama Rimna come la madre di Almudena, e del suo atipico marito, ha molti punti in comune con quella del loro *alter ego* letterario: tra gli altri, anche Almudena ha la prerogativa di potere mettersi in contatto con Samdai, re dell'oltretomba nel folclore ebraico; anche Almudena ha avuto la possibilità di chiedere a Samdai un dono: o un'immensa ricchezza o l'amore della propria vita; eppure, se il marito di Rimna ha chiesto la prima – in coerenza con lo stereotipo antisemita dell'avidità –, suo figlio letterario ha scelto l'amore ma, rimasto deluso e tradito, ha deciso di abbandonare l'Africa ed emigrare a Madrid. Tra l'altro, sia Almudena sia questo bizzarro marito scientemente cornuto, parlano una lingua franca che mescola pezzi di idiomi differenti.

Anche in questo caso emerge in controluce la sagoma di un antico fantasma, con cui la Spagna dovette fare i conti fin dalle proprie origini: l'alterità e la diversità, così profondamente radicate e persino incarnate in centinaia di famiglie i cui destini semitici – cristiani, arabi o ebraici – erano già scritti e intrecciati grazie a secoli di convivenza. Il fantasma con cui fare i conti, Almudena, con il suo idioletto meticcio, è

---

<sup>5</sup> Cfr. Chamberlin 1978 e Smith 1982. Sulle conoscenze e le curiosità di Galdós intorno alla cultura semitica, cfr. almeno Cohen 1973.

l'ennesima rappresentazione del viaggio di perenne andata e ritorno che si dette tra le sponde europea e africana, tra fughe, esili, pirateria e prigionia. E Galdós, ancora una volta attraverso una strategia cervantina, fa emergere dentro la finzione la consistenza di un dettaglio storico – il diario di Soriano – o, per meglio dire, piega "l'effetto di realtà" in funzione della menzogna letteraria, filtrata dall'esperienza autobiografica. E, come per Cervantes, è proprio insieme la limitazione della lingua e la capacità di colmare i silenzi e l'incomprensione che determina la differenza e fa sì che il viaggio tra le due sponde possa risultare meno burrascoso di quanto gli interdetti del sentire comune prevedesse. Cervantes

a la mérite de porter le premier à la scène le monde turco-barbaresque avec un tel luxe de détails et de mise en scène qu'il a attiré l'attention sur un source d'inspiration que les *romances nuevos* laissaient mal deviner et enfermaient, de toute façon, dans les limites de la fiction morisque (Mas 1967: 296).

Pur senza giungere all'estremo delle seguenti parole di Panizza, certamente Cervantes, contro ogni aristotelismo d'epoca, precorre nel tempo la strategia narratologica della manifesta interpolazione di individuale storico e universale poetico:

No resultará atrevido afirmar que todo lo 'turquesco' en la obra cervantina puede considerarse auténticamente autobiográfico y constituye un mundo complejo de creación artística que hace del ilustre escritor, entre otras cosas, un 'maestro de la novela histórica contemporánea' (Panizza 2000: 8)<sup>6</sup>.

Dietro Almudena, Galdós, laico e al contempo sostenitore della libertà di scelta religiosa, alla luce della centenaria storia spagnola di scontri e integrazione fra le tre storiche religioni semitiche, alza una quinta intertestuale ulteriore: Almudena si chiama infatti anche Mordechai (o Mardocheo), nome biblico dall'etimologia tanto

---

<sup>6</sup> L'autrice cita espressamente González López 1972.

complessa quanto significativa ("deposito di grano"; "cittadella"; "servitore di Dio"), evocato nel Vecchio Testamento (*Ester*, 2, 5-6; *Sara*) e considerato profeta nella tradizione talmudica.

Completando e riassumendo: Mordechai Almudena è cieco, veggente, spiritista, pieno di effetti di realtà, letteratura e scrittura biblica, elemosinante, compagno di sortite e sventure di Benina, abitante della Madrid emarginata e orizzontale di fine Ottocento; è in grado di entrare in contatto con gl'inferi, non senza avere fumato una buona dose di hascisc e, più giovane di lei, s'innamora di Benina. Per Benina s'impegna a chiedere a Samdai il tesoro in grado di rimettere in asse le fortune dissestate della famiglia di doña Paca, finendo per ottenerle a discapito della stessa Benina a causa dell'egoismo della padrona. Almudena fa tutto da sé: cucina, lava, stira, è dotato di bontà e insieme è collerico; cita il *Deuteronomio* (6, 4-9: «Ascolta Israele, il Signore è il nostro Dio, il Signore è uno solo») ma anche riformula il lamento di Maometto («C'è un solo Dio e Allah è il suo nome»).

Sul finale, che pare un piano sequenza pasoliniano, quando Benina sceglie di restare con Almudena che, afflitto dalla lebbra, vive nei suburbi di Madrid, il cieco profeta è oramai solo un testimone – proprio in senso biblico – e un apostolo della grandezza messianica di questa piccola donna che assume su di sé le necessità di tutta Madrid: della piccola aristocrazia fallita di doña Paca, di quella già sepolta in fondo a una scala di Frasquito da Ponte, della piccineria piccolo borghese in Spagna appena nascente e piena dei vizi che Galdós vedeva oramai in tutte le classi e cercava di vedere emendate attraverso proprio le frange emarginate.

L'immagine a cui faccio riferimento – nel viavai di poveracci e sciancati intorno alla discarica dove vive Almudena e che pare la quinta di un viaggio dantesco che Benina fa per trovare l'amico lebbroso – è oramai liminale in termini narrativi e metapoetici: Benina ritrova il compagno di elemosina che – come straniato, oramai fuori di sé – sta sopra un cumulo d'immondezza come di fronte al monte Sinai. Ma prima di arrivare presso la catapecchia dove vive il suo amico, Benina deve compiere – significativamente – tre tentativi e dunque fare tre 'uscite', che corrispondono al triplice viaggio di don Chisciotte

prima di tornare definitivamente a casa e, ovviamente, rimandano alla pervasiva presenza della triade nella numerologia sacra, in particolare evangelica.

Quando Almudena vede Benina avvicinarsi e risalire il monte di discarica, il suo immaginario è ancora biblico ed ebraico: come dire, prima della rivelazione. La sua liturgia è fondata su quella del benvenuto al *Shabbat*, che inizia col *Cantico dei cantici* e si completa con una selezione dai *Salmi*<sup>7</sup>. Almudena è Mosè e Benina Cristo che salva Lazzaro, il lebbroso, dalla morte della periferia urbana per vivere con lui nella capannaccia, tra i rifiuti, come dentro la grotta da dove risorgere.

Tutta la sequenza finale è profetica e del tutto antinaturalistica, detto in termini di dichiarazione di poetica. Juliana, preoccupata per i figli a causa di una malattia di sua totale invenzione, si rivolge a Benina e la cerca – dopo averla cacciata dalla Madrid bene – presso la discarica dove vive con Almudena:

- ...usted, usted sola, me puede curar.
- ¿Cómo?
- Diciéndome que no debo creer que se mueren los niños..., mandándome que no lo crea.
- ¿Yo?
- Si usted me lo afirma, lo crearé, y me curaré de esta maldita idea... Porque... lo digo claro: yo he pecado, yo soy muy mala...
- Pues hija, bien fácil es curarte. Yo te digo que tus niños no se mueren, que tus hijos están sanos y robustos.
- ¿Ve usted?... La alegría que me da es señal de que usted sabe lo que dice... Nina, Nina, es usted una santa.
- Yo no soy santa. Pero tus niños están buenos y no padecen ningún mal... No llores..., y ahora vete a tu casa, y no vuelves a pecar.

---

<sup>7</sup> Tra tutti cfr. *Isaia*, 52, 2 - 60, 21, in cui il popolo d'Israele vive presso una città in rovina, in attesa della redenzione di Dio.

Parole, queste, con cui la vicenda si conclude; straordinario finale profetico che allude all’episodio di Cristo con la prostituta presso il pozzo di Sicar ed eheggia tutti i finali galdosiani per i romanzi in questa sua fase: la sospensione di verità in *Tristana* (1892) o la verità preclusa nell’*Incógnita* (1888), romanzo satanico che rinasce dai vapori dell’aglio per diventare un ossimoro e ribaltarsi in un altro romanzo (*Realidad*, 1889) e in un’opera omonima di teatro, arte mimetica per eccellenza.

Ma Almudena e Benina condividono un dono che, dal punto di vista della narrazione, è strettamente speculativo e consiste nel rovello galdosiano di questi anni, quando l’autore va riflettendo sulla scrittura realista mettendola in discussione. Entrambi, Benina e Almudena, finiscono per evocare due entità risolutive per il romanzo: un’eredità e un benefattore. Tutt’e due le entità nascono da una specie di patto con la menzogna – un patto letterario – che finisce per rivelarsi più onesto e ‘vero’ dell’accordo iniziale tra scrittore e lettore strettamente naturalista di fine Ottocento. Benina, pur di proteggere la sua padrona, s’inventa un benefattore – don Romualdo – che non esiste; Almudena, per amore di Benina, è disposto a stringere un nuovo patto con Samdai per chiedergli un tesoro, questa volta, invece che l’amore. Entrambi ottengono una inspiegabile materializzazione: davvero don Romualdo compare come essere, come vera e propria creatura, e davvero il tesoro di Samdai si materializza come eredità da consegnarsi a doña Paca per intercessione di Benina. Don Romualdo in carne che consegna l’eredità (il tesoro) di Samdai alla famiglia fallimentare di doña Paca oramai governata dalla piccola borghesia perfettamente significata in Juliana è immagine contratta (e simbolista, non naturalista) di un’intera società sotto scacco. I desideri di due reietti si uniscono per salvare il destino di una famiglia piena di storia e di contraddizioni, ma non servono per salvarli e anzi li condannano a una nuova emarginazione, un esilio moderno dalla città verticale, tra i rifiuti, nelle discariche. L’incontro salvifico – per tutti meno che per loro – fra Benina e Almudena avviene verso fine romanzo (capp. XVII ss.), quando Almudena, oramai segnato dalla lebbra, si è rifugiato in una capanna presso un mucchio di spazzatura; Benina, durante il triplice viaggio lungo le traiettorie

della Madrid orizzontale – quella reietta – lo raggiunge scalando l'immondezzaio e scivolando mentre le scorie cadono dietro di lei; ha incontrato monchi, zoppi, menomati, deformati, tutta la corte dei miracoli della Madrid nascosta e ora guarda dal basso Almudena che l'accoglie come sopra il Sinai. In questa visionaria ricostruzione, il lebbroso e la santa, il Vecchio e il Nuovo Testamento si ricongiungono nel nome solo dell'amore, mentre le leggi, o la Legge, per il laico Galdós di fine secolo, si riattano a costo di riaprire ogni ferita della Spagna cattolica e coloniale.

Si evidenzia anche una ulteriore congruenza di segni che, in maniera centripeta, paiono confluire nel finale per sciogliere i misteri di questa inconsueta narrazione: tutto ruota intorno ai due macrosistemi che sono confusi nel titolo del romanzo. Da una parte si allude alla misericordia che è più evidente tra gli emarginati che nelle classi alte, e in tal caso prevale, per così dire, il Galdós politico; d'altra parte Misericordia è il nome dell'istituzione religiosa in qualche modo inventata da Benina e reale nel miracolo della menzogna che si rende vera, e allora emerge il Galdós scrittore. I due sistemi combaciano nel finale, quando i due mondi della piccola borghesia in ascesa e degli ultimi destinati a rimanere tali per l'ipocrisia dei primi s'incontrano a parti invertite, quando Juliana è costretta, suo malgrado, a chinare il capo davanti a Benina. La coerenza poetica di questo minuetto è garantita dal doppio riferimento evangelico, e più precisamente gnostico e giovanneo, là dove il doppio perdono-resurrezione si scontra col perbenismo ipocrita storicamente rappresentato con farisei, scribi e sacerdoti del tempio, cioè nell'autorità costituita, livida e compatta contro la rivoluzione. In *Giovanni*, 4,1-42 e 11,1-44, a margine rispettivamente dell'episodio della prostituta e della resurrezione di Lazzaro, è esattamente questa componente sociale a trarre opportune conclusioni circa la pericolosità del Cristo, fino a decretarne persino l'eliminazione fisica (*Gv*, 11, 45-54).

In un passaggio bellissimo e sornione dell'incontro fra il cristiano Sancho Panza e l'arabo Ricote – di cui ho parlato nel precedente

incontro di *Xenoi*<sup>8</sup>, l'arabo esule afferma, parlando di moglie e figlia e superando nelle sue riflessioni ogni abilità governativa tanto da fare impallidire le manovre di recentissima memoria: «Quel che non riesco a capire è come mai mia moglie e mia figlia siano andate piuttosto in Berberia che in Francia, dove almeno potevano seguitare a vivere da cristiane»: come a dire: “non riesco a capire perché Benina non abbia accettato il compromesso con Juliana e abbia deciso di vivere con un lebbroso”, per quanto il lebbroso si chiami Lazzaro e sia predestinato per la resurrezione.

---

<sup>8</sup> Cara 2012b.

## Bibliografia

- Abruzzese, Masi 1990 = A. Abruzzese, S. Masi, *I film di Luis Buñuel*, Gremese, Roma 1990.
- Cara 2012a = G. Cara, *Il romanzo a pezzi. Benito Pérez Galdós: Tristana (1892) e l'urgenza del Modernismo*, "Orillas", 1, 2012 (orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\_1/08Cara\_arribos.pdf).
- Cara 2012b = G. Cara, *L'ebbrezza dell'incontro: Sancho, Ricote e la frontiera (Quijote, II, 54)*, in A. Cannas, T. Cossu, M. Giuman (a cura di), *Xenoi. Immagine e parola tra razzismi antichi e moderni*, Liguori, Napoli 2012, pp. 199-208.
- Chamberlin 1978 = V. A. Chamberlin, *The importance of Rodrigo Soriano's Moros y cristianos in the creation of Misericordia*, "Anales galdosianos", XIII, 1978, pp. 105-109.
- Cohen 1973 = S. E. Cohen, *Almudena and the Jewish theme in Misericordia*, "Anales galdosianos", VIII, 1973, pp. 51-61.
- González López 1972 = E. González López, *Cervantes, maestro de la novela histórica contemporánea: La Historia del Cautivo*, in *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid 1972, pp. 179-187.
- Mas 1967 = A. Mas, *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or*, Centre de Recherches hispaniques, Paris 1967.
- Panizza 2000 = E. Panizza, *Léxico exótico glosado en autobiografías de cautivos españoles (siglos XVI-XVII)*, Cleup, Padova 2000.
- Smith 1982 = P. C. Smith, *Rodrigo Sorianos and Galdós: an uncharted friendship*, in R. Johnson, P. Smith (eds.), *Studies in honor of José Rubia Barcia*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska 1982, pp. 187-202.

## L'autore

### Giovanni Cara

È ricercatore di Letteratura spagnola presso l'Università di Padova. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano, con Anna Bognolo e Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, collana “l'Europa delle corti”, Bulzoni, Roma 2013; studio e traduzione del *Condenado por desconfiado (Dannato perché incredulo)* in Maria Grazia Profeti (coordinatrice), Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, *Il teatro dei Secoli d'Oro*, vol. I, Classici della letteratura europea, Milano Bompiani, 2014.

Email: giovanni.cara@unipd.it

## L'articolo

Data invio: 29/10/2014

Data accettazione: 29/11/2014

Data pubblicazione: 30/06/2015

## Come citare questo articolo

Cara, Giovanni, *Un cieco profeta e una vedente bugiarda. Frontiere urbane nella Madrid di fine secolo* (Misericordia, Benito Pérez Galdós, 1897), “Medea”, I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1830>