

AIO



Vai al contenuto multimediale

Leopoldo Alas “Clarín”

Il Signore e il resto sono racconti

Con testo a fronte

Studio, traduzione e commento di
Isabella Proia





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1212-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2018

Indice

7	<i>Introduzione</i>
49	<i>Avvertenza</i>
	Il Signore e il resto sono racconti con testo a fronte
53	Il Signore
91	Addio, <i>Cordera</i> !
113	Cambio di luce
143	Il centauro
153	Rivali
179	Protesto
197	La generocrazia
209	Un vecchio verde
225	Racconto futuro
279	Un operaio
297	Benedettino
323	La rauca

6 Indice

343 La rosa d'oro

365 *Commento al testo*

393 *Bibliografia*

Introduzione

Leopoldo Enrique García-Alas Ureña nasce a Zamora il 25 aprile del 1852¹. Con la famiglia risiede prima a León, poi a Pontevedra, dove il padre è governatore civile, e infine, a partire dal 1859, ad Oviedo. Qui completa gli studi e si laurea in Diritto presso l'Università di Oviedo, dove avrebbe poi insegnato. I suoi inizi sono all'insegna del repubblicanesimo radicale, spinto dall'entusiasmo per la rivoluzione "gloriosa" del 1868. Per il dottorato si trasferisce a Madrid, dove scrive articoli e racconti per quotidiani e riviste, e lavora come redattore per il quotidiano repubblicano «El Solfeo» (1875–1878), fondato e diretto da Antonio Sánchez Pérez. L'11 aprile 1875 appare un suo articolo firmato, per la prima volta, con lo pseudonimo "Clarín", legato probabilmente al titolo del giornale, «El Solfeo», ma anche al personaggio dell'opera calderoniana *La vida es sueño*. Dopo la chiusura del giornale cambia pseudonimo, ma lo riprende a partire dal 1878, questa volta definitivamente.

¹ Sulla vita di Leopoldo Alas si vedano: J.A. CABEZAS, «Clarín», *el provinciano universal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962; A. POSADA, *Leopoldo Alas, «Clarín»*, La Cruz, Oviedo, 1946; M. GÓMEZ SANTOS, *Leopoldo Alas, Clarín (Ensayo bibliográfico)*, Oviedo, IEA, 1952. Si vedano anche, per un quadro d'insieme sull'opera e la personalità di Clarín, J.M. MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Leopoldo Alas "Clarín"*, Madrid, Taurus, 1978; I.M. ZAVALA (ed.), "Clarín", in F. RICO (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 5: Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 562–622; Y. LISSORGUES, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*, Paris, CNRS, 1983; A. VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra. En el centenario de "La Regenta"*, Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985; L. GARCÍA SAN MIGUEL, *El pensamiento de Leopoldo Alas "Clarín"*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987; A. SOTELO VÁZQUEZ, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1988; Y. LISSORGUES, *Clarín político*, Barcelona, Lumen, 1989, 2 voll. Fra gli studi bibliografici si segnalano D. TORRES, *Studies on Clarín. An Annotated Bibliography*, New York – London, Metuchen–Scarecrow, 1987; N.M. VALIS, *Leopoldo Alas (Clarín). An Annotated Bibliography*, London, Grant and Cutler, 1986; EAD., *Leopoldo Alas (Clarín). An Annotated Bibliography. Supplement 1*, London, Tamesis, 2002.

Continua il suo lavoro di redattore con la prosecuzione di «El Solfeo», «La Unión» (1878–1880), anch'esso di vita breve, come il predecessore. Successivamente mette in secondo piano l'attività di giornalista militante per dedicarsi alla politica attiva per il partito repubblicano e alla carriera accademica (nel 1878 partecipa senza successo al concorso per la cattedra di Economia politica e statistica dell'Università di Salamanca; nel 1882 gli viene concessa la cattedra di Economia all'Università di Zaragoza e nel 1883 ottiene il trasferimento presso l'Università di Oviedo). Continua comunque la sua collaborazione, in veste di critico letterario e teatrale, con i periodici più importanti dell'epoca, come il prestigioso *Los lunes de El Imparcial*, supplemento letterario del quotidiano *El Imparcial*.

Nel 1881 pubblica una raccolta dei suoi articoli di critica letteraria, intitolata *Solos de Clarín*, con prefazione di Echegaray. L'anno successivo vede la pubblicazione di un'altra raccolta, *La literatura en 1881*, in collaborazione con l'amico Armando Palacio Valdés. Del 1885 è l'antologia *Sermón perdido*, mentre fra 1886 e 1889 vedono la luce i *Folletos literarios*. Nel 1894 pubblica *Palique*, raccolta di scritti giornalistici satirici, per i quali era celebre.

Il 29 agosto 1882 si sposa e nel settembre del 1883 nasce il suo primo figlio, Leopoldo. La sua fama come romanziere è legata a quello che viene considerato il suo capolavoro, *La Regenta*, pubblicato in due tomi fra il 1884 e il 1885, in cui realizza un monumentale affresco della società spagnola della restaurazione seguita alla rivoluzione del 1868. In questo ritratto della vita religiosa, politica e morale delle classi alte, della borghesia e del popolo nella città di Vetusta (Oviedo), si intrecciano le storie di diversi personaggi con quella principale, l'adulterio di Ana Ozores, che molto deve a Flaubert e Tolstoj².

² Sulla *Regenta* si segnalano le edizioni (e rispettivi studi introduttivi) di Gonzalo Sobejano e Juan Oleza: L. ALAS "CLARÍN", *La Regenta*, a cura di G. Sobejano, Madrid, Castalia, 1981², 2 voll. [1976]; ID., *La Regenta*, a cura di J. Oleza, Madrid, Cátedra, 1984, 2 voll. Fra gli studi vanno citati almeno J. BÉCARUD, *La Regenta de "Clarín" y la Restauración*, trad. di T. García Sabell, Madrid, Taurus, 1964; F. DURAND, *Characterization in La Regenta. Point of View and Theme*, in "Bulletin of Hispanic Studies", XLI (1964), pp. 86–100; J. VENTURA AGUDIEZ, *Inspiración y estética en La*

Il suo secondo romanzo, *Su único hijo*³, vede la luce nel 1890 dopo un processo di gestazione lungo cinque anni: sono gli anni di una profonda crisi personale, che lo vedono cambiare il suo credo politico, da repubblicano radicale a sostenitore del partito "possibilista" di Emilio Castelar. In questo periodo progetta anche una trilogia composta dai romanzi *Una medianía*, *Esperaindeo* e *Juanito Reseco*, di cui però arriverà a scrivere solo una piccola parte⁴, il che si spiega anche per le necessità economiche che lo costringono a consacrare la maggior parte della sua attività agli articoli giornalistici e ai racconti, più redditizi rispetto ai romanzi.

È infatti ben più ampia la produzione di narrativa breve, con una sessantina di racconti e alcuni romanzi brevi, inizialmente apparsi in riviste e successivamente pubblicati in varie raccolte in volume: *Pipá* nel 1886, *Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería* nel 1892, *El Señor y lo demás son cuentos* nel 1893, *Cuentos morales* nel 1896. Due raccolte di racconti saranno pubblicate postume: *El gallo de Sócrates*, cui Clarín aveva lavorato fino a poco

Regenta de Clarín, Oviedo, IDEA, 1970; L. NÚÑEZ DE VILLAVICENCIO, *La creatividad en el estilo de Leopoldo Alas Clarín*, Oviedo, IDEA, 1974; S. BESER (ed.), *Clarín y "La Regenta"*, Barcelona, Ariel, 1982; *Clarín y "La Regenta" en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987; R. EBERENZ, *Cultura, estética y sociedad en La Regenta de Clarín*, in "Ibero Romania", XXI (1985), pp. 65–78; J. RUTHERFORD, *La Regenta y el lector cómplice*, Murcia, Universidad de Murcia, 1987; M.J. TINTORÉ, *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*, con un prologo di A. Vilanova, Barcelona, Lumen, 1987; A. GARGANO, *Il "panno grigio" e la "fodera di seta". Noia e amore a Vetusta*, in "Il Confronto Letterario", 11:21 (1994), pp. 129–138; E. ALARCOS LLORACH, *Notas a La Regenta y otros textos clarinianos*, a cura di J.L. García Martín, Oviedo, Nobel, 2001.

³ Oltre all'edizione L. ALAS "CLARÍN", *Su único hijo*, a cura di J. Oleza, Madrid, Cátedra, 1990, si vedano gli studi di M. BAQUERO GOYANES, *La novela de Clarín. Su único hijo*, in "Anales de Universidad de Murcia", X (1951–1952), pp. 123–171 (rist. in ID., *Prosistas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Rialp, 1956); C. RICHMOND, "A 'Peristyle' Without a Roof: Clarín's *Su único hijo* and Its Unfinished Trilogy", in V.G. WILLIAMSON (ed.), *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 85–102; EAD., *Un nuevo epistolario de Clarín. La elaboración de "Su único hijo"*, in "Ínsula", 37 (1982), pp. 5, 12; M.J. TINTORÉ, "Su único hijo, novela incomprendida", in A. SOTELO VÁZQUEZ, M.C. CARBONELL (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. II, pp. 777–797.

⁴ Cfr. M.R. ALFANI, *Il ritorno di Don Chisciotte: Clarín e il romanzo*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 85–86. Si veda anche S. BESER, *Sinfonía de dos novelas: fragmentos de una novela de Clarín*, in "Ínsula", 167 (1960), pp. 1–2.

prima della morte, esce nel 1901, mentre *Doctor Sutilis* verrà pubblicato nel 1916⁵. Alcuni racconti, apparsi in riviste e mai pubblicati in volume, come “La guitarra”, “El oso mayor”, “Cuento trascendental”, “Kant, perro viejo” e “Malos humores (diálogo y no platónico)”, sono stati recuperati dalla critica in anni recenti⁶.

Clarín è inoltre autore di un dramma in prosa in un solo atto, *Teresa*, rappresentato per la prima volta il 20 marzo del 1895, accolto da un insuccesso di pubblico e critica⁷. Muore di tubercolosi intestinale a Oviedo il 13 giugno 1901.

1. *El Señor y lo demás son cuentos*

El Señor y lo demás son cuentos si compone di tredici racconti,

⁵ Sulla narrativa breve di Clarín si vedano M. BAQUERO GOYANES, *Clarín, creador del cuento español*, in “Cuadernos de Literatura” (1949), pp. 145–158; K. REISS, *Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas, desde el punto de vista estético, técnico y temático*, in “Archivum”, V (1955), pp. 77–126 e 256–303; L. DE LOS RÍOS, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Revista de Occidente, Madrid, 1965; E. GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Los cuentos rurales de Clarín*, in “Archivum”, XIX (1969), pp. 221–242; F. GARCÍA SARRIÀ, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975; C.R. THOMPSON, *Evolution in the Short Stories of Clarín*, in “Revista de Estudios Hispánicos”, 18 (1984), pp. 381–398; L. CHARNON-DEUTSCH, “The Coming of Age. Technical Experimentation and Structural Complexity”, in EAD., *The Nineteenth-Century Spanish Story. Textual Strategies of a Genre in Transition*, London, Tamesis Books, 1985, pp. 103–163; T. ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986. Fra le edizioni dei racconti occorre segnalare, per la ricchezza dell’annotazione, l’antologia curata da Ángeles Ezama, comprendente diciannove racconti: L. ALAS “CLARÍN”, *Cuentos*, a cura di A. Ezama Gil, con uno studio di G. Sobejano, Barcelona, Crítica, 1997. L’antologia include quattro dei racconti di *El Señor y lo demás son cuentos*: “El Señor”, “¡Adiós, Corderal!”, “Cambio de luz” e “La Ronca”. Segnalo anche L. ALAS “CLARÍN”, *Narraciones breves*, a cura di Y. Lissorgues, Barcelona, Anthropolos, 1989.

⁶ Cfr. J. KRONIK, *Un cuento olvidado de Clarín (La guitarra)*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 136 (1961), pp. 27–35; S. BESER, *En torno a un cuento olvidado de Leopoldo Alas*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 231 (1969), pp. 526–548; A. EZAMA GIL, *En torno a un cuento olvidado de Clarín: “El oso mayor”*, in “Mester”, 2 (1987), pp. 35–51; EAD., *La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de Clarín*, in “Boletín del Instituto de Estudios Asturianos”, 128 (1988), pp. 779–803.

⁷ Cfr. L. ALAS “CLARÍN”, *Teresa, Aveilla, El hombre de los estrenos*, a cura di L. Romero Tobar, Castalia, Madrid, 1976; C. CLAVERÍA, “La Teresa de ‘Clarín’”, in J.M. MARTÍNEZ CACHERO, *op. cit.*, pp. 101–104.

pubblicati su riviste e quotidiani fra il 1886 e il 1893. L'ordine nel quale appaiono nella raccolta non corrisponde a quello di pubblicazione: il testo che apre la silloge, "El Señor", apparve nel 1892, come anche "¡Adiós, Cordera!" e "Protesto", mentre il più antico è "Cuento futuro", apparso nel 1886⁸. Appartengono tutti alla tipologia del racconto, tranne "El Señor", che per la sua ampiezza e struttura può essere considerato un romanzo breve (si veda più avanti).

La prima edizione di questa raccolta fu rivista da Clarín e pubblicata a Madrid, da Manuel Fernández y Lasanta, nel 1893. Le edizioni successive appariranno tutte dopo la morte dell'autore: nel 1919 (pubblicato dalla Calpe), nel 1944 (per i tipi della Espasa-Calpe), nel 1983 per opera dell'editore Emiliano Escolar, nel 1987 a cura di Juan M. San Miguel e, infine, nel 1988 a cura di Gonzalo Sobejano⁹. Va notato che, probabilmente per ragioni di censura, l'edizione del 1944 non includeva il racconto che dava il titolo alla raccolta, "El Señor", da cui la scelta di intitolarla invece *¡Adiós, "Cordera"! y otros cuentos*; similmente, l'edizione del 1983 per i tipi di Emiliano Escolar collocava "El Señor" in seconda posizione invece che in prima, e pure titolava la raccolta *¡Adiós, "Cordera"! y otros cuentos*: in questo caso è ipotizzabile che tale scelta fosse dovuta a una strategia editoriale, quella cioè di puntare sul racconto di maggior successo, nonché uno dei racconti più riusciti e in assoluto più famosi nell'ambito della produzione clariniana di narrativa breve, "¡Adiós, Cordera!".

L'edizione del 1988 (poi ripubblicata nel 2011), curata da uno dei più importanti studiosi dell'opera clariniana, Gonzalo

⁸ Cfr. G. SOBEJANO, "Introducción", in L. ALAS "CLARÍN", *El Señor y lo demás, son cuentos*, a cura di G. Sobejano, Madrid, Espasa, 2011, pp. 9–38 (p. 11).

⁹ L. ALAS "CLARÍN", *El Señor y lo demás son cuentos*, Madrid, Manuel Fernández y Lasanta, s. a.; ID., *El Señor y lo demás son cuentos*, Madrid, Calpe, 1919; ID., *¡Adiós, "Cordera"! y otros cuentos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944; ID., *¡Adiós, "Cordera"! y otros cuentos*, Madrid, Emiliano Escolar, 1983; ID., *El Señor y lo demás son cuentos*, a cura di J.M. San Miguel, Valladolid, Miñón, 1987; ID., *El Señor y lo demás, son cuentos*, a cura di G. Sobejano, Madrid, Espasa, 1988. Non si dà conto delle numerosissime antologie in cui compaiono alcuni dei racconti che fanno parte di *El Señor y lo demás son cuentos*: per un resoconto esaustivo delle raccolte che antologizzano la narrativa breve di Clarín, rimando ai già citati lavori di N.M. VALIS.

Sobejano, sempre per la Espasa-Calpe (ormai semplicemente Espasa) segue lo stesso ordine dei racconti della prima edizione e ripristina il titolo originale, *El Señor y lo demás, son cuentos*: la virgola prima di «son cuentos» non appariva in realtà nella prima edizione della raccolta, ma Sobejano giustifica l'interpolazione con la necessità di rispettare il titolo voluto dall'autore¹⁰. In effetti in una lettera di Clarín al suo editore¹¹, Fernández y Lasanta, vengono date precise indicazioni sulla veste grafica dell'edizione, il cui frontespizio doveva contenere il suo nome, il suo pseudonimo, il titolo *El Señor* su una riga e in corpo maggiore e la seconda parte del titolo (*y lo demás, son cuentos*) sulla riga successiva, in corpo minore; più in basso, fra parentesi, dovevano andare i titoli di tutti gli altri racconti preceduti da numeri romani¹². Sembrerebbe dunque evidente la volontà autoriale di separare, anche graficamente, "El Señor" rispetto agli altri testi, in quanto *nouvelle* (nella denominazione francese, meno ambigua), a differenza di tutti gli altri, *lo demás*, il resto, che sono invece racconti (*cuentos*). È questa l'opinione di diversi critici¹³: Gonzalo Sobejano, in particolare, enumera una serie di tratti che caratterizzano il "romanzo breve" rispetto al racconto puro e semplice, presenti a suo parere in "El Señor". Secondo Sobejano, nella *nouvelle* la narrazione solitamente ruota intorno a un fatto di una certa importanza, si concretizza attraverso una serie di motivazioni che concorrono a delineare un tema, infine culmina con un momento decisivo che conferisce senso alla storia pregressa e al destino dei protagonisti; può essere presente

¹⁰ G. SOBEJANO, *Introducción* cit., pp. 12–13.

¹¹ Cfr. J. BLANQUAT, J.-F. BOTREL, *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893)*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981, pp. 70–72.

¹² Riguardo alla virgola del titolo si deve tuttavia notare che essa introduce una pausa grammaticale forte fra soggetto e verbo (aspetto difficilmente accettabile in italiano), e che l'edizione del 1893 non reca comunque traccia di questa scelta stilistica dell'autore. Preferisco quindi riprodurre il titolo della raccolta quale appare nel frontespizio della prima edizione e tradurre di conseguenza.

¹³ Cfr. M. BAQUERO GOYANES, *Los "cuentos largos" de Clarín*, in "Los Cuadernos del Norte", 7 (1981), pp. 68–71 e R. GULLÓN, *Las novelas cortas de "Clarín"*, in "Ínsula", 76 (1952), p. 3.

inoltre un elemento concreto il cui valore simbolico si irradia su tutta la storia¹⁴.

2. I racconti di *El Señor y lo demás son cuentos*

Passerò ora ad esaminare ciascuno dei racconti che compongono il volume, con attenzione agli aspetti strutturali e di contenuto che è possibile osservare in ognuno di essi. Mi soffermerò quindi sulla presenza di corrispondenze e simmetrie dal punto di vista della costruzione dei personaggi e delle storie, con l'obiettivo di fornire uno sguardo d'insieme sulla composizione dell'intera raccolta.

Cercherò, infine, di evidenziare in che misura è presente in questi racconti l'aspetto autobiografico, e in particolare il Clarín autore di articoli di politica e di critica letteraria.

2.1. *El Señor*

Tema di "El Señor" è la vocazione al martirio del giovane sacerdote Juan de Dios. Prevale nettamente l'aspetto descrittivo rispetto all'azione e al dialogo: la narrazione è condotta sempre attraverso il punto di vista di Juan, ed è prevalentemente introspettiva, focalizzata sulla vita interiore e spirituale del protagonista¹⁵.

La spiritualità di Juan bambino, la sua nascente religiosità, è «confiada, feliz, soñadora», parte di un infantile universo di amore che per Juan ha le sembianze di un grande nido che «flotaba en infinitos espacios; las criaturas piaban entre las blandas plumas pidiendo a Dios lo que querían, y Dios, con alas, iba y venía por los cielos, trayendo a sus hijos el sustento, el calor, el cariño, la alegría». Simbolo materiale di queste «místicas pueri-

¹⁴ Cfr. G. SOBEJANO, *Introducción* cit., pp. 15–16. Si vedano anche ID., *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 77–114 (in particolare le pp. 100–102) e il già citato articolo di R. GULLÓN.

¹⁵ La critica si è occupata solo marginalmente di questo racconto: cfr. L. DE LOS RÍOS, *op. cit.*, pp. 194–197 e 243–245; F. GARCÍA SARRIÀ, *op. cit.*, pp. 157–163.

lidades» è la *fiesta* di Juan, il finto altare che il piccolo aveva ricavato in un angolo della sua stanza, dove si ritirava a giocare ogni volta che veniva lasciato da solo, fingendo di predicare a una moltitudine di peccatori.

Passano gli anni e, come tutti i fiumi vanno a finire nel mare, allo stesso modo il precoce misticismo del bambino «hermoso de alma y cuerpo» si trasforma in una vocazione religiosa autentica, votata al martirio per la fede. Il bambino che si esaltava, fino quasi all'estasi mistica, nel predicare per gioco, doveva necessariamente diventare, da adulto, un missionario: «el niño había predicado, jugando, con la boca; ahora el hombre debía predicar de una manera más seria, por las bocas de cien heridas». Alla “glossolalia” del piccolo Juan, fatta di frasi incoerenti, grida di entusiasmo, lacrime di commozione, deve corrispondere l'eloquenza virile del missionario che predica a una moltitudine che gli risponde con le frecce, che lo uccide, che lo squarta.

La successiva, dolorosa rinuncia alle missioni apostoliche da parte di Juan, per non straziare la madre, comporta il conseguente trasferimento dell'idea del martirio nelle missioni in Oriente all'ambiente molto più piccolo della parrocchia, dove Juan rimane, per scelta, un semplice coadiutore, e dove decide di dedicarsi con zelo al conforto degli ammalati e dei moribondi, portando loro i sacramenti.

A questa contrazione dello spazio mistico di Juan corrisponde un movimento verso le profondità interiori: così, Juan si riduce a «buscar las grandezas de la vida buena ahondando en el alma, prescindiendo del espacio». A differenza dei suoi compagni sacerdoti, non è capace di esercitare le sue grandi virtù in una gabbia e dunque, come una sorta di “espansione”, cerca conforto in un tipo di attività apostolica affine alla sua vocazione abbandonata: visto che non può portare *il Signore* ai popoli che ancora non lo conoscono, porterà *il Signore* ai parrocchiani che ne hanno bisogno.

Come appare evidente, anche dal punto di vista linguistico, la narrazione si articola intorno ad alcune coordinate spaziali: fuori-dentro, alto-basso, vicino-lontano. L'asse interno / esterno è senza dubbio quello predominante. Ci viene detto che Juan

teme il nemico che porta dentro di sé, quel sangue che, non potendo essere versato per la fede, rimane dunque prigioniero all'interno del suo corpo robusto, d'acciaio, fatto per ben altre prove e fatiche. Juan sente che laggiù, nel lontano Oriente, tutta la sua persona sarebbe stata al servizio della fede, il sacrificio di corpo e anima sarebbe stato unisono, mentre qui corpo e anima, interno ed esterno, involucro e contenuto, non sono in armonia. Non bisogna tuttavia confondersi sulla natura della tentazione che Juan teme: non si tratta solamente della tentazione della carne, ma anche, e soprattutto, di quella intellettuale della superbia, dell'orgoglio e della vanità. Per sfuggire a questo peccato, a differenza del *Magistral* della *Regenta*, Juan decide di rinunciare alla carriera ecclesiastica e di rimanere un semplice coadiutore nella sua parrocchia:

La altura de la *cátedra* era como un despeñadero sobre una sima de tentación: el orgullo, la vanidad, la falsa ciencia estaban allí, con la boca abierta, monstruos terribles, en las oscuridades del abismo. No condenaba a nadie; respetaba la vocación de obispos y de Crisóstomos que tenían otros, pero él no quería ni medrar ni subir al púlpito.

Un giorno, nella piazza del paese, Juan de Dios viene sfiorato da uno sguardo che «parecía ocupar todo el espacio con una infinita dulzura». È questo il primo incontro con Rosario, una fanciulla di famiglia modesta (sua madre, come la madre di Juan, è vedova), la cui bellezza sublime fa sentire al giovane sacerdote novello, in luoghi delle sue viscere che non aveva mai sentito prima, «un escalofrío sublime, como si fuera precursor de una muerte de delicias: o todo iba a desvanecerse en un suspiro de placer universal, o el mundo iba a transformarse en un paraíso de ternuras inefables». Da quel momento in poi, Juan passa molto spesso dalle parti della solitaria piazzola dove Rosario vive, per poter contemplare da lontano la fanciulla affacciata al suo balcone, o intenta a cucire, insieme a sua madre, accanto al balcone.

La riconciliazione di corpo e anima è il segno di questa *nuova vita* di Juan de Dios. L'adorazione pura, disinteressata, che

non chiede niente né ambisce ad alcun tipo di corrispondenza amorosa, nei confronti di Rosario, è per Juan una motivazione per vivere, senza dover andare a morire in Asia, e anzi per essere un sacerdote ogni giorno migliore, più spirituale, più attento. Non ha infatti nulla dell'idolatria questo *eros* spiritualizzato, questo amore per una creatura di carne e ossa che è, però, del tutto puro, privo di qualsiasi connotazione di carnalità, perché Juan sa subordinare l'amore per Rosario all'amore di Dio:

Era un refresco espiritual sublime, de una virtud mágica, aquella adoración muda, inocente adoración que no era idolátrica, que no era un fetichismo, porque Juan sabía supeditarla al orden universal, al amor divino. Sí; amaba y veneraba las cosas por su orden y jerarquía, sólo que al llegar a la niña de la rinconada de las Recoletas, el amor que se debía a todo se impregnaba de una dulzura infinita que transcendía a los demás amores, al de Dios inclusive.

Intanto la povera fanciulla, abbandonata da un fidanzato sciocco ed egoista, viene sopraffatta dalla malattia con la quale aveva combattuto durante la sua infanzia. La sua salute precipita. Juan viene chiamato al suo capezzale per portarle i sacramenti, come era consuetudine. Nello spazio raccolto, intimo, della stanza di Rosario, umile santuario di casta verginità (in parallelo con la camera che era teatro dei giochi mistici del piccolo Juan descritta all'inizio della narrazione), i due si parlano per la prima e ultima volta. L'unico frammento di dialogo di tutto il testo è rappresentato, in maniera significativa, dalle parole che Rosario rivolge a Juan sul letto di morte, confessando che ricordava di avergli baciato le mani il giorno in cui aveva officiato la sua prima messa, e anche di averlo visto passare molte volte per la piazzola: «Debe usted de vivir por ahí cerca...».

L'asse verticale del basso / alto domina infine l'ultima scena, momento culminante della narrazione: dopo aver amministrato i sacramenti alla moribonda, Juan si congeda, scende le scale malfermo sulle gambe e, appena messo piede in strada, cade spargendo sul selciato l'olio santo. Mentre chino a terra si affanna ad asciugare l'olio versato, per cancellare ogni traccia di profanazione, una voce dentro di lui, molto in profondità, gli grida

che anche quello è martirio per amore di Dio, tanto quanto il martirio in Oriente che Juan avrebbe voluto: «¿qué importa en Asia o aquí mismo? El dolor y Yo estamos en todas partes». L'amore per Rosario, insomma, predispone Juan al sacrificio, al martirio, a morire per Dio non nell'Oriente lontano, ma molto più vicino, nelle profondità del suo cuore. In poche parole Clarín riassume perfettamente questo sentire, simboleggiato dall'iconografia della *Mater Dolorosa*, la *Virgen de las Espadas*, rappresentata con il cuore trafitto da sette spade: «en rigor, todo el amor cristiano era así: amor doloroso, amor de luto, amor de lágrimas».

2.2. ¡Adiós, Cordera!

Racconto di ambientazione rurale, tipicamente naturalista¹⁶, “¡Adiós, Cordera!” narra dei pastorelli asturiani Rosa e Pinín e della vacca *Cordera*, che i due sono incaricati di portare al pascolo. L'uso della lingua è estremamente preciso, con il ricorso frequente a termini ed espressioni del *bable* che conferiscono ancora più esattezza e plasticità ai quadri descritti.

La narrazione si apre e si chiude, circolarmente, nello spazio del *prao* (in asturiano “prato, pascolo”) Somonte, fazzoletto di terra dove i due pastorelli portano a pascolare *Cordera*; il pascolo è paragonato a un tessuto triangolare di velluto verde teso

¹⁶ La critica si è occupata in più occasioni di questo racconto: si vedano L. DE LOS RÍOS, *op. cit.*, pp. 116–118; E. GARCÍA DOMÍNGUEZ, *op. cit.*; F. DE URMENETA, *Sobre estética clariniana*, in “Revista de Ideas Estéticas”, XXVII (1969), pp. 255–261; F.M. LORDA ALAIZ, *Descripción científica de la obra literaria ¡Adiós, “Cordera”!*, in “Boletín de la Real Academia Española”, 52 (1972), pp. 503–510; P.L. ULLMAN, “Clarín’s Androcratic Ethic and the Antiapocalyptic Structure of *¡Adiós, ‘Cordera’!*”, in L.E. DAVIS, I. TARÁN (edd.), *The Analysis of Hispanic Texts*, New York, Bilingual Press, 1976, pp. 11–31; H.S. TURNER, “Dinámica reflexiva en *¡Adiós, ‘Cordera’!*”, in *Clarín y “La Regenta” en su tiempo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pp. 911–919; W. OLIVER, *Clarín’s ¡Adiós, Cordera! as a Critical Assessment of Provincial Life and Politics*, in “Romance Notes”, 28 (1987), pp. 77–83; J.L. CIFUENTES HONRUBIA, *Sobre la figurativización espacial en “¡Adiós, Cordera!”*. *Aspectos de semiótica textual*, in “Signa”, 6 (1997), pp. 85–117; M. NIMETZ, *The Goodbyes of “Clarín”*, in “Anales Galdosianos”, XXXIV (1999), pp. 89–96; C. MOREIRAS-MENOR, *Critical Interventions on Violence. An Introduction*, in “Journal of Spanish Cultural Studies”, 3 (2002), pp. 5–8.

lungo il fianco della collina, tagliato dal percorso della ferrovia che collega Oviedo a Gijón. Gli unici occupanti di questo spazio sono Rosa, Pinín, la vacca e un palo del telegrafo. Nel *prao* Somonte i pastorelli e la vacca trascorrono intere mattine e interi pomeriggi «de dulce tristeza silenciosa», immersi nella solitudine e nella serenità sognante della Natura, nella tenerezza reciproca e nell'affetto per l'animale che aveva sostituito, con il suo calore, il grembo materno, dopo che la madre dei piccoli era morta di fame e di stenti.

Altro elemento che anima con la sua presenza il Somonte è il treno che percorre, di tanto in tanto, la ferrovia su cui affaccia il pascolo. A differenza del treno, le cui apparizioni repentine all'inizio spaventano a morte *Cordera* ed eccitano i bambini, il palo del telegrafo è invece una presenza statica, inerte, quasi parte del paesaggio, come fosse un albero secco. I suoi mormorii metallici sono "formidabili", e allo stesso modo il treno è descritto come "formidabile mostro": entrambi simboleggiano nel racconto il vasto mondo sconosciuto e ignoto, lontanissimo da quello spazio di solitudine e di tenerezza silenziosa che è il *prao* Somonte. Se il treno è una serpe di ferro che porta dentro di sé «tanto ruido y tantas castas de gentes desconocidas, extrañas», similmente il palo del telegrafo, piantato sulla sommità della collina come un vessillo di conquista, contiene dentro di sé il mistero del linguaggio incomprensibile che l'ignoto parla con l'ignoto: le sue vertiginose vibrazioni attraggono Rosa, che trascorre molto tempo, durante i suoi giochi, ad ascoltarle applicando l'orecchio al palo, e che troppo tardi, ormai adulta e sola, comprenderà il significato di quella canzone metallica che il vento cantava nelle viscere del legno secco, canzone di lacrime, di abbandono, di morte.

Il palo del telegrafo, con la sua apparenza gioviale e tranquilla, quasi desiderosa di integrarsi nel paesaggio rurale, e il treno, con il suo rumore inoffensivo, simile a una minaccia di catastrofe che però non si concretizza mai, esercitano sui due bambini una fascinazione all'inizio vivace ed entusiasta, quindi via via sempre più sfumata, mentre *Cordera*, con l'istinto proprio dell'animale, diffida saggiamente di entrambi. Dietro la

loro apparenza inoffensiva si cela il fatto che questi due avamposti della modernità, telegrafo e ferrovia, connettono il mondo di Rosa e Pinín con quello, vasto e ignoto, che si estende al di là del Somonte, e che inesorabilmente divorerà tutto. La minaccia, oscura e intangibile, che essi rappresentano si rivela per la prima volta a Rosa e Pinín quando *Cordera*, venduta dal padre Antón per poter pagare gli arretrati al padrone del podere che ha in affitto, viene portata via su un treno per essere macellata nel mattatoio e trasformata in succulenti bocconi di carne che mangeranno i ricchi.

Nello stesso modo, anni dopo, Rosa si vedrà portar via l'amato fratello da un treno che lo conduce lontano, a combattere una guerra, insieme ad altri soldati, per ragioni che essi non comprendono. Il dolore per la partenza di Pinín si mescola e si confonde, nell'epilogo, con il ricordo dell'addio alla vacca, e anche la struttura narrativa riflette accuratamente il parallelismo fra le due scene: in entrambi i casi lo spazio in cui ci troviamo è quello del Somonte, ma la seconda volta Rosa è da sola; il treno, chiamato all'inizio del racconto "serpe di ferro" (non a caso, si tratta di un simbolo del demonio), che aveva già portato via *Cordera*, questa volta porta via Pinín, che come la vacca anni prima sarà metaforicamente "divorato" dall'avidità del mondo, che ne avrebbe fatto carne da cannone per ambizioni altrui:

Pinin, con medio cuerpo fuera de una ventanilla, tendió los brazos a su hermana; casi se tocaron. [...] «Allá iba, como la otra, como la vaca abuela. Se lo llevaba el mundo. Carne de vaca para los glotones, para los indianos; carne de su alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas».

In una confusione di dolore e di idee, Rosa guarda il treno perdersi in lontananza e, appoggiando senza pensare l'orecchio al palo del telegrafo, crede di sentire vibrare un'eco delle parole con cui Pinín l'aveva salutata dal treno, singhiozzando in preda all'improvviso ricordo di quel dolore lontano: «en las vibraciones rápidas, como quejidos, creía oír, muy lejana, la voz que sollozaba por la vía adelante: — ¡Adiós, Rosa! ¡Adiós, Corde-

ra!»). Allo stesso modo, anni prima, i due pastorelli avevano visto la sagoma di *Cordera* perdersi in lontananza, nel crepuscolo di una sera di luglio, mentre veniva portata via dall'incaricato del compratore, e avevano udito il suono del campanaccio di *Cordera* che, via via sempre più fioco, si allontanava ripetendo come un'eco il suo addio malinconico:

Caía la noche; por la calleja obscura que hacían casi negra los altos setos, formando casi bóveda, se perdió el bulto de la *Cordera*, que parecía negra de lejos. Después no quedó de ella más que el *tin tan* pausado de la esquila, desvanecido con la distancia, entre los chirridos melancólicos de cigarras infinitas. [...] — Adiós — contestó por último, a su modo, la esquila, perdiéndose su lamento triste, resignado, entre los demás sonidos de la noche de julio en la aldea...

2.3. *Cambio de luz*

L'ispirazione autobiografica appare evidente in questo racconto, il cui motivo centrale è rappresentato dalla ricerca del divino da parte del protagonista, Jorge Arial, uno studioso di arte e di filosofia¹⁷. Anche in questo caso, come in "El Señor", la narrazione viene condotta sempre attraverso il punto di vista del protagonista ed è prevalentemente introspettiva, focalizzata sulla vita interiore e sulla ricerca spirituale che tormenta l'anima di Jorge.

Attraverso l'ottica di Jorge Arial viene pure descritta la sua famiglia, composta da una moglie e due figli, maschio e femmina, di dodici e quindici anni rispettivamente: moglie e figli sono le tre corde della lira di D. Jorge, tutti e tre nati dalla spuma dei suoi sogni, e dunque tutti e tre figli suoi, come lui ama dire. Contento del suo lavoro e della sua famiglia, Jorge Arial nasconde un segreto tormento: dubita dell'esistenza di Dio, eppure il suo cuore ha un assoluto bisogno di fede. «Si hay Dios, todo

¹⁷ Il racconto viene interpretato come riflesso dell'orientamento krausista di Clarín da A. SOTELO VÁZQUEZ, "Cambio de luz", *palimpsesto*, in "España Contemporánea", VIII (1995), pp. 101–116. Si vedano anche M. BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 334–335; J.A. CABEZAS, *op. cit.*, pp. 178–188; L. DE LOS RÍOS, *op. cit.*, pp. 163–166; L. BONET, "Temporalidad, memoria y ensueño en la obra de Clarín", in A. VILANOVA, *op. cit.*, pp. 121–143 (in particolare le pp. 133–137); L. RIVKIN, "El ideal musical de Clarín", in *Hitos y mitos de "La Regenta"* (monografie dei "Cuadernos del Norte", 4), 1987, pp. 68–75 (in particolare le pp. 72–74).