

L'analisi delle passioni: note a *La Regenta* di Clarín

Maria Rosso

Fra il 1881 e il 1883, Clarín raccoglie le proprie riflessioni teoriche in significativi articoli di critica letteraria¹, che offrono una preziosa testimonianza dei presupposti su cui si fonda la stesura del suo romanzo, *La Regenta*, pubblicato poco dopo, nel 1884. Pur essendo fautore dei principi del Naturalismo, Leopoldo Alas non condivide certi eccessi di Zola e riconosce un unico dogma, «copiar la vida»², seguendo l'esempio dei grandi narratori, che si ispirano alla realtà e proiettano il profilo psicologico dei personaggi su un'azione composita. Fra questi autori emerge Balzac, maestro di una «imitación perfecta de lo que podría llamarse la morfología de la vida», in cui sono essenziali due requisiti: «saber ver y copiar» e «saber componer»³. Il romanzo, infatti, deve offrire «el espectáculo completo de la vida» e non può limitarsi al semplice «estudio del documento humano»:

¿Por qué este límite? Toda vida ofrece asunto al arte; éste, en su forma más amplia y comprensiva, la novela, debe abarcar toda la vida, y no

¹ Cinque saggi di questi anni sono particolarmente rilevanti, anche per il loro apporto alla questione del naturalismo spagnolo: la recensione a "*La desheredada*". *Novela de don Benito Pérez Galdós* («El Imparcial», 9-V-1881 e 24-X-1881), *La lírica y el naturalismo* («El Imparcial», 29-VIII-e 19-IX-1881), *Del teatro* (in *Solos de Clarín*, A. de Carlos Hierro, Madrid 1881, pp. 50-64), *Del naturalismo* («La Diana», dall'1-II al 16-VI 1882) e il *Prólogo a La cuestión palpitante* di Emilia Pardo Bazán (Imprenta Central, Madrid 1883).

² *Del teatro*, in *Solos de Clarín*, Alianza, Madrid 1971, p. 347.

³ *Ibid.*, p. 353.

reducirse al examen procesal del carácter. [...] [El documento humano] no puede ser comprendido en muchas de sus relaciones, sino visto como uno de tantos elementos de una acción compleja, en que hay muchos más agentes, el resultado de todos los cuales es la vida.⁴

Queste premesse teoriche si realizzano concretamente in *La Regenta*, dove Clarín compone un vasto affresco umano e sociale, avvalendosi di mirate strategie compositive per intrecciare le passioni dei personaggi nella fitta trama delle pressioni ambientali⁵. Sollevando il sipario sul mondo del romanzo, il narratore, in primo luogo, posa lo sguardo sulla città e descrive lo scenario vuoto e silenzioso, animato soltanto dal vento, che solleva mulinelli di polvere e cose abbandonate, le quali sembrano assumere una vita propria, in attesa che facciano la loro comparsa i personaggi:

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina, revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles.⁶

In questo esordio⁷, percorso da una patente ironia⁸, appaiono dei dettagli indiziali che già connotano il mondo di Vetusta: il

⁴ L. Alas, *Del naturalismo*, in A. Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España: crítica y novela*, Ediciones Almar, Salamanca 2002, pp. 325-359 [353].

⁵ Come ha evidenziato Alarcos Llorach, «al ofrecernos su novela, no sólo nos pone “Clarín” delante sus agonistas, sino también la escena, el coro sobre el que aquéllos van a “agonizar”. Escena y coro que son una y sola cosa: la Vetusta material y espiritual: piedras, paisajes, hombres» (*Notas a “La Regenta”*, «Archivum», II, 1 (1952), pp. 143-160 [145]).

⁶ Clarín, *La Regenta*, ed. J. Oleza, Cátedra, Madrid 19947, vol. 1, p. 135. Tutte le citazioni del romanzo sono attinte da questa edizione, con riferimento al capitolo e al numero della pagina corrispondente.

⁷ I paragrafi introduttivi sono stati ampiamente commentati dalla critica: si vedano, per esempio, E. Sánchez, *La dinámica del espacio en “La Regenta” de Clarín*, «Los Cuadernos del Norte», II, 7 (1981), pp. 28-35 [28-30]; C. Richmond, *El*

vento del Sud, che spinge e lacera le nubi, pare prefigurare simbolicamente le pressioni dell'ambiente sul destino dei personaggi, simili a «migajas de la basura» [I: 135], mentre la polvere e la sabbia incrostate sui vetri evocano la forza dell'abitudine, la tendenza ad afferrarsi alle convenzioni e l'opposizione al cambiamento, che dominano la città⁹. La descrizione travalica i limiti della mimesi del reale, per condensare un supplemento di significato allusivo, che – secondo Sánchez – ruota intorno a tre immagini cardinali:

la figura del vórtice en los remolinos formados por el viento, los comienzos de una metáfora alimenticia (Vetusta como aparato digestivo), y la implicada en el simbolismo de alturas y profundidades. [...] En posteriores secciones se hace evidente para el lector que el espacio de Vetusta es antagónico, saturado de conflicto.¹⁰

heroísmo irónico de Vetusta, «Los Cuadernos del Norte», V, 23 (1984), pp. 82-86 [82]; S. Beser *Espacio y objetos en "La Regenta"*, in 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, Universidad de Barcelona 1985, pp. 211-228 [217]; F. Durand, *Dimensiones irónicas y estéticas en el estilo de "La Regenta"*, in A. Vilanova (ed.), *Clarín y su obra...*, cit., pp. 145-161 [146-147]; J. Rutherford, *La Regenta y el lector cómplice*, Universidad de Murcia 1988, pp. 44 e 48-49; A. Gargano, *Il «panno grigio» e la «fodera di seta». Noia e amore a Vetusta*, «Il Confronto Letterario», XI, 21 (1994), pp.129-138 [133]; M. Rosso Gallo, «*La Regenta*» de Clarín y la novela como «cuadro general de la vida», in «Voz y Letra», VIII/2 (1997), pp. 5-31 [16]; Ead., *El narrador y el personaje. En el mundo de Leopoldo Alas Clarín*, Dell'Orso, Alessandria 2001, p. 55.

⁸ A proposito di questo tratto tipico della scrittura clariniana, L. F. Díaz definisce *La Regenta* «una obra esencialmente irónica», perché è uno di quei romanzi che «además de formular un lenguaje apuntado a un referente, inserta conjuntamente un mensaje lateral que proporciona algún tipo de (des)valorización de ese referente» e, attraverso questo ricorso, l'autore «se propone revelar lo que a su proceder es una verdad objetiva: la dimensión negativamente irónica de la sociedad vetustense» (*Ironía e ideología en "La Regenta" de Leopoldo Alas*, Peter Lang, New York 1992, pp. 75, 48, e 78).

⁹ Cfr. M. Rosso Gallo, *El narrador y el personaje*, cit., p. 55. Sul simbolismo degli scenari di *La Regenta*, cfr. J. Rutherford, *Leopoldo Alas: La Regenta*, Grant and Cutler, London 1974, pp. 73 e ss.

¹⁰ E. Sánchez, *La dinámica del espacio...*, cit., pp. 29-30.

In effetti, le proiezioni metaforiche e simboliche dello scenario delineano un ambiente conflittuale, dove gli individui interagiscono sotto l'impatto di passioni che discendono dal triplice impulso di conquistare, dominare, divorare e che saranno il *leitmotiv* di una trama concorde con il proposito di Clarín di non limitarsi a narrare «la historia de la vida entera de un personaje», ma di approfondire «el estudio del hombre en la acción exterior, en la lucha con la sociedad»¹¹. Pertanto, risultano parziali le interpretazioni critiche che attribuiscono a Vetusta il ruolo di autentica protagonista del romanzo¹², perché, come nota Oleza, «el auténtico foco de la novela no está ni en la Regenta ni en Vetusta, sino precisamente en las dos y en la riquísima relación dialéctica que determina entre individuo y sociedad»¹³.

Per inquadrare da diversi punti di vista i rapporti dei vetustensi con il mondo circostante, Clarín si avvale della focalizzazione multipla, alternando lo sguardo del narratore (supervisore onnisciente, al quale compete la funzione autenticatrice¹⁴) e quello dei personaggi (osservatori limitati dalla loro prospettiva insufficiente e, spesso, maligna o perversa). E lo sguardo posato sull'altro, oltre ad essere un efficace strumento nella gestione del racconto, diviene un importante motivo narrativo sottolineato sul piano lessicale dall'iterazione di termini appartenenti al campo semantico della vista, fra cui assume un significativo rilievo la frequenza del verbo

¹¹ L. Alas, *Del naturalismo*, cit., p. 354.

¹² Per esempio, M. Baquero Goyanes scrive che «cabe recordar que la descripción de las costumbres de toda una ciudad de provincia –Vetusta– sirve de algo más que de telón de fondo, y adquiere en *La Regenta* valor de protagonista» (*Exaltación de lo vital en “La Regenta”*, «Archivum», II, 1 (1952), pp. 187-216 [194]). S. Serrano Poncela a sua volta, la considera «el personaje múltiple, insidioso, onnisciente. [...] Un protagonista que circunvala a los demás aún en las ocasiones que parece esfumarse» (*Un estudio de “La Regenta”*, «Papeles de Son Armadans», XLIV, 130 (1967), pp. 19-50 [30-31]).

¹³ J. Oleza (ed.), *La Regenta*, cit., vol. I, p. 136n.

¹⁴ Per il concetto di «funzione autenticatrice», cfr. L. Dole el, *Truth and Authenticity in Narrative*, «Poetics Today», 1/3 (1980), pp. 7-25; trad. spagn. *Verdad y autenticidad en la narrativa*, in AA.VV., *Teorías de la ficción literaria*, ed. de A. Garrido Domínguez, Arco/Libros, Madrid 1997, pp. 95-122 [102].

*espíar*¹⁵, che rappresenta un'attitudine generalizzata nei legami interpersonali. Il diffuso spirito di antagonismo porta a «olfatear con los ojos» [XI: 508] per controllare le mosse degli altri, in un impulso originato ora dall'ambizione di esercitare il dominio, ora dall'invidia, che si sfoga in pettegolezzi e maldicenze; e le chiacchiere diventano una feconda fonte informativa, sfruttata da Clarín per caratterizzare la cornice sociale, dall'ambiente ecclesiastico che ruota intorno alla Cattedrale, a quello laico compreso fra il Circolo e il palazzo dei marchesi di Vegallana.

Sulla soglia del romanzo, i primi due personaggi a popolare lo scenario di Vetusta sono Bismarck e Celedonio, figure secondarie, il cui dialogo include le dicerie altrui, citate in stile diretto; in questo modo, si offre una connotazione preliminare del Magistral e del clero circostante, secondo la tecnica della «presentación incrustada», evidenziata da Oleza¹⁶. La descrizione di Celedonio [I: 148] è affidata, invece, al discorso del narratore onnisciente ed è un significativo esempio di una tecnica del ritratto basata su convenzioni fisiognomiche e dettagli gestuali, con una selezione lessicale finalizzata a suscitare repulsione nei confronti del personaggio, tramite attributi e comparazioni degradanti («del feo tolerable al feo asqueroso», «como una meretriz de calleja», «como hembra desfachata-da, sirena de cuartel», ecc.). Il riferimento alla «futura y próxima perversión de instintos naturales provocada ya por aberraciones de una educación torcida» collega i tratti ripugnanti del *monaguillo* all'influenza ambientale: i rapidi cambiamenti di espressione tradiscono il contrasto fra altezzosi sentimenti interiori e ipocrite esibizioni di umiltà, con le false pose esibite in pubblico, ad imitazione del comportamento del clero di Vetusta. Celedonio appare quasi come la caricatura grottesca del Magistral, che nel corso del romanzo vedremo più volte nascondere le proprie passioni dietro «la sonrisa inmóvil, habitual expresión de su rostro» [I: 165] e celare le sue antipatie in nome di quella «urbanidad» che per lui – come per gli altri vetustensi – «era un dogma» [I: 178].

¹⁵ Cfr. M. Rosso Gallo, *El narrador y el personaje*, cit., pp. 46-47.

¹⁶ J. Oleza (ed.), *La Regenta*, cit., t. I: 195n.

La figura di don Fermín appare dapprima focalizzata attraverso gli occhi di Bismarck e Celedonio e poi il narratore ne completa il ritratto, cogliendo le sfumature di espressione dietro alla maschera del sorriso stereotipato. I dettagli fisici sono evidenziati da analogie con oggetti, in un procedimento di cosificazione degradante che sconfinava nella caricatura, indizio dell'attitudine del narratore di fronte al personaggio. I tratti fisiognomici rivelano le segrete pulsioni interiori, «en aquel rostro todo expresión, aunque escrito en griego, porque no era fácil leer y traducir lo que el Magistral sentía y pensaba» [I: 150]: l'incarnato degli zigomi riflette «el orgasmo de pensamientos», ossia tradisce la passionalità celata nel cuore del personaggio; gli improvvisi bagliori degli occhi contrastano con l'apparente dolcezza, mentre i tratti caricaturali del naso e del mento denunciano i difetti morali del canonico (l'ipocrisia, l'egoismo e la dissimulazione). Il narratore si addentra nell'interiorità del Magistral, per portare in luce il suo temperamento conflittivo, sottolineando gli attributi più incisivi tramite iterazioni, sinonimie e ridondanze semiche, che delineano posture e inclinazioni corrispondenti alle manifestazioni della superbia descritte da Darwin, dal «senso di superiorità sugli altri» manifestato dalla «posizione eretta» della «testa e il corpo», all'abitudine di guardare gli interlocutori «dall'alto in basso e, tenendo le palpebre abbassate», tipica della «persona arrogante e boriosa»¹⁷. Nel ritratto di Don Fermín, emerge la rete lessicale organizzata intorno ai campi semantici dell'altezza e della vista: il piacere di «subir a las alturas», «a la montaña más alta, y si no las había, a la más soberbia torre», e l'istinto di contemplare ogni cosa «a vista de pájaro, abarcándola por completo y desde arriba» sono indizi «de su espíritu altanero» [I: 151-2], agitato dalla sfrenata ambizione e dalla vorace brama di dominio, che lo spinge a penetrare con lo sguardo negli spazi più segreti di Vetusta:

Vetusta era su pasión y su presa. Mientras los demás le tenían por

¹⁷ Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni*, ed. di Paul Ekman, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 292-293.

sabio teólogo, filósofo y jurisconsulto, él estimaba sobre todas su ciencia de Vetusta. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; hacía su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escalpelo sino el trinchante. [I: 152-153]

Darwin ricorda che «qualche volta si indica come simbolo della superbia il pavone o il tachino che incedono impettiti con le penne gonfie»¹⁸ e, in effetti, poco più avanti, la veste del canonico appare con «tornasoles de plumas de faisán» o simile a «cola de pavo real» [I: 166]. D'altro lato, l'istinto predatore del sacerdote evoca un implicito nesso identificativo fra il personaggio e l'aquila e il nibbio, uccelli rapaci che egli ama contemplare dell'alto [I: 152], mentre il paragone con il leone in gabbia, oltre a ribadire la voracità di don Fermín, introduce il conflitto che nasce dalle ambizioni frustrate e che lo porta ad assumere il doppio ruolo di fiera divoratrice e prigioniera nei confini troppo angusti di Vetusta:

Sin confesárselo, sentía a veces desmayos de la voluntad y de la fe en sí mismo que le daban escalofríos; pensaba en tales momentos que acaso él no sería jamás nada de aquello a que había aspirado, [...]. Cuando estas ideas le sobrecogían, para vencerlas y olvidarlas se entregaba con furor al goce de lo presente, del poderío que tenía en la mano; devoraba su presa, la Vetusta levítica, como el león enjaulado los pedazos ruines de carne que el domador le arroja. [...] Él era el amo del amo. Tenía al Obispo en una garra, prisionero voluntario que ni se daba cuenta de sus prisiones. [...]

Don Fermín contemplaba la ciudad. Era una presa que le disputaban, pero que acabaría de devorar él solo. [I: 154]

Le aspettative frustrate fomentano l'antagonismo sociale e un profondo disprezzo nei confronti dei vetustensi, che agli occhi del

¹⁸ *Ibid.*

Magistral appaiono come miserabili «escarabajos» [I: 155], «un montón de basura» [XI: 482] da cui trarre profitto: «¿Qué habían hecho? Heredar. ¿Y él? ¿Qué había hecho él? Conquistar» [I: 155]. Il sentimento di superiorità alimenta la superbia e il narcisismo di don Fermín, che trasforma il rito religioso in un culto al proprio io, in una «éxtasis de autolatría», fonte di «placer» e «voluptuosidad» [I: 156], in un'indole connotata dalla passionalità (la sua caratterizzazione, infatti, è marcata da termini ed espressioni come «el rojo que brota en las mejillas al calor de las palabras de amor o de vergüenza», «el hieiro de la sangre», «congestión», «orgasmo» [I: 150], «placer material», «aquel placer intenso, infantil y material que gozaba De Pas como un pecado de lascivia» [I: 155], ecc.).

Il minuzioso ritratto fisico e morale del Magistral adempie a un requisito essenziale del realismo narrativo, evidenziato da Getrevi:

l'elemento fermo, il presupposto realistico, rimane la definibilità del volto e dell'indole dei personaggi. [...] Solo un personaggio fisicamente e spiritualmente ben tagliato può gestire azioni e comportamenti, che siano manifestazioni di una personalità e che, di conseguenza, costringano l'autore nella posizione di spettatore¹⁹.

Ritroveremo cenni ai tratti fisiognomici di Don Fermín in posteriori scene del romanzo, dove, fra l'altro, si sottolineerà il fattore ereditario (per esempio, «la nariz, la boca y la barba [della madre] se parecían mucho a las del Magistral» [XI: 497]). Vedremo avanzare De Pas verso la sala dei marchesi di Vegallana «con un poco de fuego en las mejillas» e l'accentuarsi del suo incarnato è il sintomo che tradisce la sua gelosia, mentre guarda «de soslayo a la Regenta y a don Álvaro que hablaban en la ventana del comedor» [XIII: 572] (ancora una volta, gli occhi attenti del narratore registrano lo sguardo di un personaggio posato sugli altri). In contrasto, si coglierà il suo innaturale pallore, quando – dardo della maldicenza dei vetustensi – si accorgerà che la passeggiata all'Espolón non è più per lui «una marcha triunfal, un camino de

¹⁹ P. Getrevi, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 154-155.

gloria» [XXII: 308] e cercherà di elevarsi «sobre todas aquellas miserias» rifugiandosi nella «pasión noble, sublime» [XXII: 307], «esta pasión noble, fuerte» che nutre per Ana, cosicché «pálido, casi amarillo, agitado, muy nervioso, llegaba De Pas al lado de su amiga mística» [XXII: 309]. Alla Regenta non sfugge l'alterazione del suo confessore («Anita notaba en don Fermín una palidez interesante, grandes cercos amoratados junto a los ojos, y una fatiga en la voz y en el aliento que la ponía en cuidado» [XXII: 311]) e, a sua volta, tenterà di salvarsi dalla tentazione suscitata da don Álvaro, sublimando i suoi desideri repressi nell'idea del sacrificio:

La idea de sacrificarse por salvar a aquel hombre a quien debía la redención de su espíritu, se apoderó de la devota. Fue como una pasión poderosa, de las que avasallan, y Ana la acogió con placer, porque así alimentaba el hambre de amor que sentía, de amor, que tuviese objeto sensible, algo finito, una criatura. [XXII: 314]

Anche in altre occasioni lo sguardo della Regenta coglie il pallore del sacerdote, ma non giunge a scandagliarne l'animo, i cui segreti sono accessibili soltanto all'onniscienza del narratore. Per esempio, dopo la messa di Natale, Ana nota che «don Fermín estaba pálido; lo vio ella a la luz de una cerilla que encendieron por allí» [XXIII: 349]; si rende conto che «su confesor no sabía lo que decía» [XXIII: 350] e, di fronte alla vaga irritazione del suo commiato, prova un sentimento di pena, «una profunda lástima y una gratitud que parecía amor». Il lettore, grazie all'informazione narrativa acquisita nelle pagine precedenti, sa bene che il turbamento del Magistral è il sintomo della gelosia, suscitata dalla vicinanza di Ana e don Álvaro durante la funzione: scorgendoli, «le tembló el bonete en las manos; necesitó gran esfuerzo para continuar aquella procesión que en aquel instante le pareció ridícula» [XXIII: 347]. Poco dopo, in casa di doña Petronila, la Regenta torna a notare il cambiamento di don Fermín –«más delgado que por el verano», «estaba pálido, le temblaba la voz» [XXIII: 357]–, ma le sfuggono gli indizi gestuali e non capisce che «la pasión exaltada» [XXIII: 358] del confessore è sul punto di esplodere:

El Magistral se puso de pie. Sin que lo viese ella, que tenía escondida la cabeza entre las manos, levantó los brazos y llevó los puños crispados a los ojos. Dio dos vueltas por el gabinete. Volvió a paso largo al lado de la Regenta que seguía de rodillas, sollozando y ahogando el llanto para que no sonase. [XXIII: 357-358]

È lo sguardo del narratore a cogliere movenze e alterazioni del personaggio in preda alla passione, informando il lettore che il sacerdote «ahora estaba rojo, y tenía los pómulos como brasas [...], estrangulado por la pasión » [XXIII, p. 359]. La tensione emotiva indebolisce le difese del canonico e lo espone ai dardi dei suoi nemici; infatti, quando Gloucester, con deliberata perfidia, gli riferisce che Ana è svenuta fra le braccia di don Álvaro durante il ballo al Circolo, egli ha un'involontaria reazione, che non riesce a nascondere dietro alla consueta maschera di impassibilità:

era la primera vez que el puñal de Gloucester, aquella lengua, le llegaba al corazón. Pálido, temblorosa la barba hasta que la sujetó mordiendo el labio inferior, don Fermín miró a su enemigo con asombro y con una expresión de dolor que llenó de alegría el alma torcida del Arcediano. Aquella mirada quería decir «venciste, ahora sí, ahora me ha llegado a las entrañas el veneno». [XXV: 384]

La pugnalata inflitta dalla lingua malefica di Gloucester provoca in Don Fermín un misto di sorpresa, dolore e rabbia, emozione che – secondo Darwin – si manifesta appunto con un'alterazione del colore del volto e tremito²⁰, come avviene nel nostro personaggio, che avanza con passo vacillante lungo le navate della cattedrale, dominando la sua confusione quando si rende conto degli occhi dei fedeli che lo stanno osservando.

Gloucester, ovvero l'Arcidiacono don Restituto Mourelo, è la personificazione dell'invidia e dell'ipocrisia e il suo ritratto appare all'inizio del romanzo, con un'allusione alle teorie di Darwin:

²⁰ Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni*, cit., pp. 267-269.

Era un poco torcido del hombro derecho don Restituto [...] y como este defecto incurable era un obstáculo a las pretensiones de gallardía que siempre había alimentado, discurrió hacer de tripas corazón, como se dice, o sea sacar partido, en calidad de gracia, de aquella tacha con que estaba señalado. En vez de disimularlo subrayaba el vicio corporal torciéndose más y más hacia la derecha, inclinándose como un sauce llorón. Resultaba de aquella extraña postura que parecía Mourelo un hombre en perpetuo acecho, adelantándose a los rumores, avanzada de sí mismo para saber noticias, cazar intenciones y hasta escuchar por los agujeros de las cerraduras. Encontraba el Arcediano, sin haber leído a Darwin, cierta misteriosa y acaso cabalística relación entre aquella manera de F que figuraba su cuerpo y la sagacidad, la astucia, el disimulo, la malicia discreta y hasta el maquiavelismo canónico que era lo que más le importaba. [II: 195]

Glocester, date le lacune delle sue letture, indubbiamente ignora che Darwin aveva respinto i fondamenti tradizionali della fisiognomica, pur ammettendo delle convenzioni codificate nel campo dell'arte e della letteratura; e, fra l'altro, aveva constatato la difficoltà «per i pittori» nel «raffigurare il sospetto, la gelosia, l'invidia, e altri sentimenti simili, a meno che non si servano di elementi aggiuntivi che aiutino a chiarire la situazione», perché tali sentimenti «non si rivelano attraverso segnali esteriori»²¹. Come osserva Getrevi, «l'illusione della fisiognomica, secondo Darwin, era consistita nel far coincidere la descrivibile trama dei segni del viso con l'oggettività di un processo conoscitivo», mentre, «nel momento in cui viene scoperto l'uomo biologico, [...] l'emozione e l'espressione non sono più solo un patrimonio disegnato sui volti, ma si manifestano come rapporti tra gli individui e, in quanto tali, contengono una propria gestualità comunicativa»²². Clarín, in bilico tra l'esigenza di rendere facilmente leggibili gli attributi dei suoi personaggi e quella di dare un fondamento scientifico al suo romanzo, ricorre a peculiarità fisiche caratterizzanti, ma, in questo caso, attribuisce la loro interpretazione all'ignoranza dello stesso

²¹ Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni*, cit., pp. 117.

²² P. Getrevi, *Le scritture del volto*, cit., pp.165 e 167.

personaggio. Ciò che egli sfrutta in pieno è la «gestualità comunicativa», in cui ha un ruolo fondamentale «la comunicación no verbal, tanto deliberada como involuntaria, que aparece a lo largo de la obra»²³, attraverso la quale «los ojos de dos personajes establecen entre sí un contacto tan intenso que vivifica y enciende el espacio»²⁴. Ed ecco, infatti, l'intenso sguardo rivolto dal Magistral al suo nemico, il cui significato viene tradotto dal narratore («Aquella mirada quería decir...»), colmando la gestualità con una glossa amplificatrice, in modo da evidenziarne la portata comunicativa.

Il linguaggio degli occhi – che in altri passi è strumento di seduzione (come «las miradas más ardientes, más negras de aquellos ojos negros, grandes y abrasadores» di Obdulia [I:178]) e veicolo di passione (per esempio, «El mozo echaba fuego por los ojos» [IX: 434]; «Ella le miraba con llamaradas que apagaba al brotar de los ojos» [XIX: 193]) – nella sequenza della vittoria di Gloucester sul Magistral, invece, fa parte della rappresentazione dello scontro fra individui, in una lotta per la preminenza sociale nella scalata gerarchica. Analoghe forme di comunicazione si verificano fra il Magistral e don Álvaro, nel contesto di una battaglia per la conquista della preda, ossia la seduzione della Regenta. Ne abbiamo un esempio all'interno dello stesso capitolo, quando il narratore riferisce il casuale incontro fra i due rivali:

Una mañana, en el salón principal del Paseo Grande, solitario a tales horas porque pocos confiaban en aquel anticipo de primavera, vio don Álvaro allá lejos la silueta de un clérigo. Era alto, sus movimientos señoriles. Era el Magistral. Estaban solos en el paseo; tenían que encontrarse, iban uno enfrente del otro, por el mismo lado. Se saludaron sin hablar. Don Álvaro tuvo un poco de miedo, de aprensión de miedo. «Si este hombre, pensó, enamorado de la Regenta, desairado por ella, se volviera loco de repente al verme, creyéndome su rival y se echara sobre mí a puñetazo limpio aquí, a solas...». Mesía recordaba la escena del columpio en la huerta de Vegallana.

²³ Rutherford, *Introducción a «La Regenta»*, «Los Cuadernos del Norte», V, 23, pp. 40-47 [41].

²⁴ Richmond, *La Regenta, mirada y vista*, cit.

El Magistral pensó por su parte al ver a don Álvaro: «¡Si yo me arrojara sobre este hombre y como puedo, como estoy seguro de poder, le arrastrara por el suelo, y le pisara la cabeza y las entrañas!...». Y tuvo miedo de sí mismo. Había leído que en las personas nerviosas, imágenes y aprensiones de este género provocan los actos correspondientes. Se acordó de cierto asesino de los cuentos de Edgar Poe... Su mirada fue insolente, provocativa. Saludó como diciendo con los ojos: «¡Toma! ahí tienes esa bofetada». Pero el saludo y la mirada de Mesía quisieron decir: «Vaya usted con Dios; no entiendo palabra de eso que usted me quiere decir». [XXV: 398-399]

Dopo un sintetico commento introduttivo, la scena viene presentata dalla focalizzazione di don Álvaro, il cui sguardo riproduce l'effetto del graduale avvicinamento di Don Fermín, vaga figura in lontananza, che poco a poco rivela la sua inconfondibile identità. La breve didascalia scenografica, introdotta dal narratore, permette al lettore di visualizzare precisamente la situazione dell'incontro e, infine, la citazione dei pensieri simultanei dei due personaggi lascia intendere che il muto colloquio ha raggiunto il suo scopo comunicativo: nell'immaginazione di entrambi si svolge la rappresentazione di un combattimento corpo a corpo, dove la gelosia e l'ostilità del Magistral si sfogano in una vera e propria aggressione; ed entrambi provano un sentimento di paura, suscitato in don Álvaro dal riconoscimento della superiorità fisica del suo avversario, mentre in don Fermín è il timore di perdere il controllo delle proprie azioni. Nelle battute finali del segmento narrativo, interviene una prospettiva esterna – che evidenzia l'insolenza dello sguardo del Magistral – e una glossa esplicativa traduce i messaggi muti: nonostante la propria furia, il canonico attiva i freni inibitori e si limita a schiaffeggiare con gli occhi il proprio antagonista; e don Álvaro, per quanto abbia decodificato perfettamente il significato dello sguardo dell'altro, chiude la comunicazione fingendo di non aver raccolto il messaggio (la simulata indifferenza è un modo per assecondare l'istinto di fuga, in conformità con un diffuso comportamento animale).

Un analogo scontro fra i due rivali appare nel capitolo seguente, dove si narra l'episodio della processione quaresimale:

Al pasar delante del Casino, frente al balcón de Mesía, Ana miraba al suelo, no vio a nadie. Pero don Fermín levantó los ojos y sintió el topetazo de su mirada con la de don Álvaro; el cual reculó otra vez, como al pasar la Virgen, y de pálido pasó a lívido. La mirada del Magistral fue altanera, provocativa, sarcástica en su humildad y dulzura aparentes: quería decir *¡Vae Victis!* La de Mesía no reconocía la victoria; reconocía una ventaja pasajera... fue discreta, suavemente irónica, no quería decir: «Venciste, Galileo» sino «hasta el fin nadie es dichoso». De Pas comprendió, con ira, que el del balcón no se daba por vencido. [XXVI: 434]

I due contendenti sono ora collocati su un diverso piano spaziale: don Álvaro sta in alto, sul balcone del Circolo, che funge da palco per contemplare lo spettacolo della processione; Don Fermín si trova in basso (situazione anomala per lui), sulla strada divenuta palcoscenico, o arena, dove si svolge la rappresentazione. Lo sguardo, pertanto, segue una traiettoria verticale e produce uno scontro («el topetazo»), che pare acquisire una consistenza materiale, mentre il linguaggio degli occhi viene nuovamente interpretato senza difficoltà dagli interlocutori, generando una reazione emotiva: Mesía sente la sfida degli occhi dell'altro e, livido in volto, indietreggia, come ha già fatto poco prima, quando al passaggio della statua della Madonna è stato colpito dall'espressione di dolore e ha provato una sorta di orrore per la profanazione commessa dai suoi pensieri, colmi di lussuria; ora il narratore non specifica quale sia esattamente il sentimento del dongiovanni, ma sappiamo già che il rivale gli incute paura e, probabilmente, al timore si mescola la collera della momentanea sconfitta, per quanto egli non intenda capitolare. Lo sguardo del Magistral riflette la consueta antitesi fra l'apparente umiltà e l'effettiva superbia: questo è per lui un momento di gloria ed avanza ebbro di vanità, come rivelano chiaramente i suoi pensieri registrati in stile indiretto libero, ma l'ostinazione dell'avversario suscita la sua ira. Ana, invece, cammina con lo sguardo abbassato, a causa della vergogna che

l'assale nel momento cruciale e che le fa pesare la sua pubblica esibizione come un'indelebile macchia sul suo onore: dalla prospettiva di don Víctor, Don Fermín «la lleva ahí como un triunfador romano a una esclava... detrás del carro de su gloria...» [XXVI: 431], commento che inconsapevolmente fa eco a un pensiero dello stesso confessore, formulato al capezzale di Guimarán morente: «¡Ana era suya otra vez, su esclava! ella lo había dicho de rodillas, llorando...» [XXVI: 415]. La preda, contesa e pronta ad essere sacrificata da uno dei due antagonisti, viene intanto divorata dagli occhi della gente, perché lo sguardo ha anche la funzione di soddisfare la voracità di Vetusta, avida di spettacoli e di scandali che la salvino dalla noia e dalla frustrazione:

No se hablaba de otra cosa, no se pensaba en otra cosa. Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, su Madre de negro, atravesada por siete espadas, que venía detrás, no merecían la atención del pueblo devoto; se esperaba a la Regenta, se la devoraba con los ojos... [XXVI: 428]²⁵

Già in altre occasioni le celebrazioni religiose eccitano i bassi istinti dei vetustensi, sul filo del motivo della profanazione che percorre il romanzo e che, in questo caso, giunge a provocare un momentaneo timore persino nell'animo corrotto di don Álvaro. Per esempio, durante la messa della notte di Natale (cap. XXIII), il «profano estrépito» del rumore delle monete gettate per gioco sul pavimento di marmo «despertaba la codicia de la gente menuda» [XXIII: 344], ma soprattutto «había otra clase de profanaciones» [XXIII: 345], sotto lo stimolo dello stretto contatto della carne della gente ammassata, situazione che ben si addice alla peculiare “religiosità” di Obdulia Fandiño:

Para la de Fandiño la religión era esto, apretarse, estrujarse sin distinción de clases ni sexos en las grandes solemnidades con que

²⁵ Non è la prima volta che Ana viene “divorata con gli occhi”: già in Loreto, dopo la calunnia dell'avventura della barca di Trébol, «el hombre de doña Camila [...] saboreaba por adelantado la lujuria de lo porvenir. [...] Y se la devoraba con los ojos; se deseaba un milagroso crecimiento instantáneo de aquellos encantos que no estaban en la niña sino en la imaginación de los socios del casino» (IV: 254).

la Iglesia conmemora acontecimientos importantes de que ella, Obdulia, tenía muy confusa idea. [*ibid.*]

Le “profanazioni” di Obdulia sono tutt’altro che eccezionali nella folla dei fedeli, avvezzi a sentire «entre temblores de la perezza pinchazos de la carne» [*ibid.*]. La processione del Venerdì Santo offre un ulteriore stimolo per le «variadas aberraciones sexuales que aparecen en contextos poco apropiados, como el latente fetichismo de los pies, y el sadomasoquismo y lesbianismo», rilevati da Rutherford²⁶; infatti, la commemorazione della Passione di Cristo diventa il pretesto per alimentare altri tipi di passioni, in un contesto dai contorni parodici e dissacratori. Intorno ai due attori principali – Don Fermín, il trionfatore, e Ana, la vittima sacrificale – appare don Álvaro, spettatore coinvolto emozionalmente, e, accanto a lui, ci sono tutti gli altri, uniti in quella sorta di «voyeurismo colectivo» notato da Botrel²⁷. Dal gruppo di gente assiepata sul balcone del Tribunale, il narratore porta in primo piano Obdulia, pallida di invidia per l’esibizione della Regenta, i cui piedi nudi assumono nella sua immaginazione un intenso valore erotico, tanto che la sua lussuria si colora di lesbismo:

«¿Cuándo llegará?» preguntaba la viuda, lamiéndose los labios, invadida de una envidia admiradora, y sintiendo extraños dejes de una especie de lujuria bestial, disparatada, inexplicable por lo absurda. Sentía Obdulia en aquel momento así... un deseo vago... de... de... ser hombre. [XXVI: 428]

Gli occhi di Visitación, invece, non sono posati sulla processione, ma su don Álvaro. Da tempo, infatti, è l’appassionata spettatrice della seduzione di Ana, che vuol vedere nel fango,

²⁶ John Rutherford, *Introducción a “La Regenta”*, cit., p. 41.

²⁷ J.-F. Botrel, *Alquimia y saturación del erotismo en “La Regenta”*, in M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (ed.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular: siglos XI al XX*, Madrid, Teuro, 1992, pp. 109-128. Cito dall’ed. elettronica della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2003 (www.cervantesvirtual.com).

invidiosa dell'ammirazione generale tributata alla Regenta. Compensa così la propria repressione dell'eros, una rinuncia alla passione a cui è approdata dopo le follie di gioventù commesse con lo stesso Mesía e dopo un matrimonio che l'ha costretta ad affrontare la prosaicità della vita. «Se prohibía a sí misma, por desconfianza, las dulzuras de los engaños de amor, y los compensaba con golosinas» [VIII: 415], ma, per raggiungere lo scopo, il meccanismo di spostamento esige qualcosa di più piccante, capace di accendere la sua fantasia e di assecondare il risarcimento della vendetta:

Ella, Visita, no quería renunciar al placer de ver a su amiga caer donde ella había caído; por lo menos verla padecer con la tentación. Nunca se le había ocurrido que aquel espectáculo era fuente de placeres secretos intensos, vivos como pasión fuerte; pero ya que lo había descubierto, quería gozar aquellos extraños sabores picantes de la nueva golosina. Cuando observaba a Mesía en acecho, cazando, o preparando las redes por lo menos, en el coto de Quintanar, Visitación sentía la garganta apretada, la boca seca, candelillas en los ojos, fuego en las mejillas, asperezas en los labios. «Él dirá lo que quiera, pero está chiflado», pensaba con un secreto dolor que tenía en el fondo una voluptuosidad como la produce una escena muy fuerte; aquellos pinchazos que sentía en el orgullo, y en algo más guardado, más de las entrañas, los necesitaba ya, como el vicioso el vicio que le mata, que le lastima al gozarlo; era el único placer intenso que Visitación se permitía en aquella vida tan gastada, tan vulgar de emociones repetidas. El dulce no la empalagaba pero ya le sabía poco a dulce; aquella nueva pasioncilla era cosa más vehemente. Quería ver a la Regenta, a la impecable, en brazos de don Álvaro; y también le gustaba ver a don Álvaro humillado ahora, por más que deseara su victoria, no por él, sino por la caída de la otra. [XVI: 71]

Nel capitolo VIII, Visitación appare nel palazzo dei Vegallana, mentre conversa con Mesía, impegnata a stimolare lo spirito di seduzione del dongiovanni con la dettagliata descrizione delle grazie fisiche della Regenta, e il narratore, dopo aver riprodotto la scena in modo mimetico registrando il dialogo in stile diretto,

passa al discorso narrativizzato, che gli permette di introdursi come commentatore e di evitare i dettagli scabrosi del linguaggio di Visita²⁸, facendo appello alla competenza del lettore tramite uno di quei *frames* che, secondo van Dijk, sono «rappresentazioni circa il 'mondo' che ci permettono di attuare atti cognitivi basilari come percezioni, comprensione linguistica e azioni»²⁹:

Y describía minuciosamente, con los pormenores que ella podía explicar a un hombre que había sido su amante y era su camarada, todas las turgencias de Ana, su perfección plástica, los encantos velados [...]. Pero les daba su nombre propio unas veces, y cuando no lo tenían, o ella lo ignoraba, usaba caprichosos diminutivos inventados en otro tiempo por Álvaro en el entusiasmo de las más dulces confianzas. Aquellos nombres, afeminados aunque fuesen masculinos, estaban grabados como si fuesen de fuego en la memoria de Visita; no salían a sus labios sino al hablar con Álvaro y pocas veces. Le sabían a gloria a la del Banco. Pero después le quedaba un dejo amargo... «Todo aquello ya como si no: el marido, los hijos, la plaza, los criados, el casero... ¡diablos coronados!». [VIII: 413]

La descrizione di Visita è accompagnata da una significativa gestualità («iba señalando en su cuerpo, sin coquetería, sin pensar en lo que hacía, las partes correspondientes de la Regenta, que describía con entusiasmo» [ibid.]), in un'esibizione verbale che accende l'immaginazione di don Álvaro:

²⁸ Clarín, nella recensione a *“La desheredada”*, ricorda la necessità di decoro, giacché «se exige que cada personaje emplee el estilo y lenguaje propios de su estado y carácter», ma osserva che «lo que no hace Galdós en la pintura rigurosamente verdadera de estos lugares tristes, de estos personajes tan dignos de estudio y de lástima, es manchar las páginas de su libro con palabras indecorosas» [in C. Barbáchano, ed., Leopoldo Alas “Clarín”, *Ensayos y críticas (1881-1901)*, Páginas de Espuma, Madrid 2001, pp. 73 e 69]. Per quanto riguarda gli aspetti concernenti il linguaggio, cfr. R. Rodríguez Marín, *El lenguaje como elemento de caracterización en la novela de la Restauración*, in AA.VV., *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, ed. de Y. Lissorgues, Actas del Congreso Internacional, Anthropos, Barcelona 1988, pp. 98-117.

²⁹ *Apud* U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1998⁵, p. 80.

Quien ahora tragaba saliva era el Presidente del Casino, colorado como una amapola. Ya tenía él en sus ojos, casi siempre apagados, las chispas que saltaban de los de Visita. [*ibid.*]

Visitación ricorre al potere della parola anche per stimolare la gelosia di Ana e, narrando all'amica un'avventura galante di don Álvaro, «echaba fuego por ojos y mejillas. Saboreaba el triunfo de su elocuencia» [XXIV: 373]. L'arte dell'eloquenza, di cui risultano dotati molti personaggi del mondo vetustense, è infatti un efficace strumento per manipolare gli altri ed è uno degli attributi comuni a Don Fermín e a don Álvaro, il confessore e il diavolo tentatore. «La elocuencia de Mesía, insinuante, corrosiva» [VII: 368] si alterna a calcolati silenzi e all'intrigante linguaggio degli occhi, per raggiungere i suoi scopi³⁰. Durante un banchetto al Circolo, don Álvaro si abbandona a una sorta di pubblica confessione, narrando le proprie glorie di seduttore per riabilitare il proprio narcisismo, ferito dalla resistenza di Ana. I presenti, rapiti da un «estupor malsano y corrosivo», lo ascoltano colmi di interesse e di ammirazione, «con silencio de iglesia» e il narratore commenta che la scena «recordaba el cuadro, por modo miserable, la *Cena* de Leonardo de Vinci» [XX: 238], in un richiamo parodico e dissacratore all'ambito religioso, che intesse i fili delle analogie fra Mesía e De Pas: in don Álvaro, bello e depravato, «se veía al hombre del vicio, pero sacerdote, no víctima» [XX: 237]. Il narratore di primo grado, lungi dal mantenere uno sguardo neutrale, denuncia la celebrazione del vizio con un esplicito giudizio:

Entre la admiración general serpeaba la envidia abrazada a la lujuria: las tenias del alma. Los ojos brillaban secos.

³⁰ «Sí, dos años llevaba de prudente sigiloso culto externo, casi siempre mudo, sin más elocuencia que la de los ojos, ciertas idas y venidas y determinadas actitudes ora de tristeza, ora de impaciencia, tal vez de desesperación.» [VII: 370]. «Don Álvaro iba al lado de Ana convencido de que su presencia bastaba para producir efectos deletéreos en aquella virtud en que él mismo creía. Las palabras eran por entonces, y sin perjuicio, lo de menos. Él también solía hablar con elocuencia, al alma ¡vaya! pero en otras circunstancias; más adelante.» [IX: 445].

El arte del seductor se extendía sobre aquel mantel, ya arrugado y sucio; anfiteatro propio del cadáver del amor carnal. [XX: 238-239]

Il racconto di secondo grado è svolto con un progressivo ampliamento mimetico e informativo. All'inizio, un discorso narrativizzato, estremamente sintetico, dà rilievo soprattutto all'atto compiuto dal personaggio nel raccontarsi e alle motivazioni soggiacenti alla loquacità autobiografica. Un'inserzione in stile indiretto libero condensa il contenuto di fondo della lezione di Mesía e viene suggellata da una sentenza che riflette una norma comportamentale applicata dal seduttore: «Más hace la ocasión que la seducción. La seducción debe transformarse en ocasión» [XX: 239]. Vengono poi citati degli episodi concreti, che illustrano il copione inscenato da don Álvaro per conquistare e distruggere le sue vittime:

en cuantas ocasiones podía, se acercaba, se apretaba contra su víctima, la llenaba de deseos de él, de su arrogante belleza varonil y simpática; [...] la pasión de Angelina llegaba al paroxismo, la ocasión echaba el resto y la deshonra entraba en la casa, y el amigo íntimo, el favorito de todos, salía para no volver nunca. [XX: 239-40]

L'antico *topos* della battaglia d'amore diventa manifestazione di un eros brutale, una guerra fra i sessi che scatena istinti selvaggi per assoggettare la preda:

Allí fue la batalla. [...] y la protesta muda, pero enérgica, brutal de la moza, que se defendía a puñadas, a patadas, con los dientes, despertando en él, decía don Álvaro, una lascivia montaraz, desconocida, fuerte, invencible. [XX: 240]

In un graduale passaggio al discorso diretto, prende la parola don Álvaro, narratore intradiegetico che si addentra nei meandri di una passione insana:

Mi deseo era más poderoso, porque tenía un incentivo más picante que la pimienta: conocía yo que Ramona gozaba, gozaba como una loca en la refriega. Segura de no ser vencida por la fuerza, enamorada a su modo del señorito, sobre todo por su audacia, acostum-

brada a tales devaneos mudos, gimnásticos, callaba, forcejeaba, mordía con deleite, magullaba con voluptuosidad bárbara, y encontraba placer de salvaje en el martirio de mis sentidos, que tocaban su presa, y se sentían dominados por ella. [*ibid.*]

Il lessico erotico del dongiovanni vetustense rispecchia un impulso aggressivo che rientra nelle coordinate della triplice azione di conquistare, dominare e divorare. Il verbo *morder* riappare nel capitolo successivo in riferimento al Magistral e registra una gestualità inconscia, sintomo di pulsioni passionali ravvivate dall'atmosfera primaverile e dall'emozione che ha suscitato la lettura di una lunga lettera di Ana. Il narratore mette a fuoco il fermento interiore del personaggio, la cui sensualità esige uno sfogo che appaghi il desiderio di "mordere" e di "godere con il gusto" e che si indirizza verso un oggetto sostitutivo:

ahora, sin aprensión, sin escrúpulos, sin tormentos del cerebro, la dicha presente; aquella que gozaba en una mañana de Mayo cerca de Junio, contento de vivir, amigo del campo, de los pájaros, con deseos de beber rocío, de oler las rosas que formaban guirnaldas en las enramadas, de abrir los capullos turgentes y morder los estambres ocultos y encogidos en su cuna de pétalos. El Magistral arrancó un botón de rosa, con miedo de ser visto; sintió placer de niño con el contacto fresco del rocío que cubría aquel huevecillo de rosal; como no olía a nada más que a juventud y frescura, los sentidos no aplacaban sus deseos, que eran ansias de morder, de gozar con el gusto, de escudriñar misterios naturales debajo de aquellas capas de raso... El Magistral, perdiéndose por senderos cubiertos por los árboles, bajaba hacia Vetusta cantando entre dientes, y tiraba al alto el capullo que volvía a caer en su mano, dejando en cada salto una hoja por el aire; cuando el botón ya no tuvo más que las arrugadas e informes de dentro, don Fermín se lo metió en la boca y mordió con apetito extraño, con una voluptuosidad refinada de que él no se daba cuenta. [XXI: 261-262]

Nel bocciolo della rosa si concentra una chiara simbologia erotica in rapporto con il corpo femminile, l'oggetto del desiderio primario, che risveglia l'eccitazione dei sensi e richiede un appagamento attraverso l'olfatto, il gusto e la penetrazione nei "miste-

ri naturali” avvolti dall’involucro esteriore. La sequenza dei gesti effettivi di Don Fermín – “strappare”, “gettare in alto”, “mettere in bocca”, “mordere” – si risolve in un’azione distruttiva nei confronti del fiore, privato poco a poco dei suoi petali e ridotto a un oggetto informe, pronto ad essere divorato, nell’impulso di un vorace possesso. Poco dopo, nell’episodio del catechismo delle bambine, vedremo riemergere la corporalità del Magistral in gesti apparentemente innocenti e casuali, che tradiscono tuttavia l’impulso di un contatto fisico («oprimía contra su cuerpo la cabeza rubia», «estrujaba, sin lastimarla, una oreja rosada», «azotar una mejilla con suave palmada», «decir al oído de un angelito con faldas un secreto», «encontraba placer en manosear cabellos» [XXI: 265-266]); e, in questo contesto, il bocciolo di rosa è una metafora riferita alle giovinette:

Mirando estos capullos de mujer, don Fermín recordaba el botón de rosa que acababa de mascar, del que un fragmento arrugado se le asomaba a los labios todavía. [XXI: 265]

Il verbo *morder* descrive anche la gestualità della Regenta, almeno in due significative situazioni. La prima è narrata nel capitolo XXIII, quando, dopo la messa natalizia, la donna è assalita da una delle sue repentine crisi di ribellione, in cui affiora con prepotenza «aquella Ana prohibida» che «era una especie de tenia que se comía todos los buenos propósitos de Ana la devota» [XXIII: 351]. La vicinanza di don Álvaro durante la funzione ha risvegliato i suoi istinti repressi, scatenando la lotta interiore che, nella consueta alternanza fra sublimazione religiosa e tentazione, la spinge ora verso l’influenza del confessore, ora verso il fascino del seduttore. Per placare il conflitto, essa si dirige automaticamente verso la stanza di don Víctor e scopre il marito intento a declamare i versi di una commedia, brandendo una spada. La visione della figura grottesca di Quintanar alimenta il risentimento per la privazione della naturale sessualità vissuta negli ambiti legittimi del matrimonio e della gioia di un figlio, cosicché esplose la collera – sentimento ricorrente in Ana –, che qui si risolve in un atto di auto-fustigazione:

Una campanada del reloj del comedor la despertó de aquella somnolencia de fiebre; tembló de frío y a tientos otra vez, el cabello por la espalda, la bata desceñida, y abierta por el pecho, llegó Ana a su tocador; la luz de esperma que se reflejaba en el espejo estaba próxima a extinguirse, se acababa... y Ana se vio como un hermoso fantasma flotante en el fondo obscuro de alcoba que tenía enfrente, en el cristal límpido. Sonrió a su imagen con una amargura que le pareció diabólica... tuvo miedo de sí misma... se refugió en la alcoba, y sobre la piel de tigre dejó caer toda la ropa de que se despojaba para dormir. En un rincón del cuarto había dejado Petra olvidados los zorros con que limpiaba algunos muebles que necesitaban tales disciplinas; y pensando ella misma en que estaba borracha... no sabía de qué, Ana, desnuda, viendo a trechos su propia carne de raso entre la holandá, saltó al rincón, empuñó los zorros de ribetes de lana negra... y sin piedad azotó su hermosura inútil una, dos, diez veces... Y como aquello también era ridículo, arrojó lejos de sí las prosaicas disciplinas, entró de un brinco de bacante en su lecho; y más exaltada en su cólera por la frialdad voluptuosa de las sábanas, algo húmedas, mordió con furor la almohada. A fuerza de no querer pensar, por huir de sí misma, media hora después se quedó dormida. [XXIII: 353-355]

È uno degli episodi in cui il personaggio si scontra con la propria immagine riflessa nello specchio che, come osserva Oleza, è uno strumento essenziale nei procedimenti di auto-rivelazione, «símbolo del encuentro conflictivo del personaje consigo mismo»³¹. Lo sdoppiamento visuale della figura della protagonista accentua il senso di scissione interiore e ostacola ulteriormente il recupero del nucleo di identità capace di armonizzare l'antitesi fra l'io proibito e l'io devoto. Mentre l'affievolirsi della luce dà un carattere spettrale alla scena, Ana fugge dallo specchio con un sentimento di paura. L'assenza dell'altro, ossia di una presenza verso la quale indirizzare le pulsioni sessuali, genera una reazione narcisista di consapevolezza della propria nudità ed è sul suo stesso corpo che si sfoga la collera della

³¹ J. Oleza (ed.), *La Regenta*, cit., t. 1, p. 218n.

Regenta, in uno sfogo autodistruttivo dettato dal bisogno di reprimere la carne e di mettere a tacere le brame frustrate, che si accendono nel semplice contatto della pelle con gli oggetti e rendono “voluttuose” le fredde lenzuola, finché la donna manifesta il furore mordendo rabbiosamente il cuscino.

In un'altra circostanza, invece, la gestualità di Ana esprime la passione repressa per don Álvaro e la rivolge verso un oggetto sostitutivo, come un atto liberatorio, in cui *morder* si abbina a *besar*:

Y cuando nadie la veía, a hurtadillas, sin pensar lo que hacía, sin poder contenerse, como una colegiala enamorada, besó con fuego la paja blanca del canastillo. Besó las cerezas también... y hasta mordió una que dejó allí, señalada apenas por la huella de dos dientes.[XXVII: 461]

Il narratore ha informato in precedenza che «la Regenta sentía singular voluptuosidad sana y risueña al pasar la finísima mano blanca por las cerezas apiñadas sobre la verdura de las hojas anchas y bordadas» e che, avendo saputo che il destinatario del cesto è don Álvaro, «aquel contacto le pareció de repente más dulce y voluptuoso» [*ibid.*]; la lieve traccia del morso è un muto messaggio d'amore, che evoca un incontro fisico con l'uomo, sia pure a distanza e attraverso uno schermo protettivo. L'azione è indizio di un attenuamento della censura interiore e di un calo della resistenza agli assalti del seduttore, ormai prossimo alla vittoria.

Come scrive Botrel, nel mondo di Vetusta «la lujuria y el erotismo afectan a todos, activos o retirados, sin distinción de edad, de clase social ni de estado»³²; ed è proprio sul terreno di queste passioni collettive che si svolge l'agonismo del romanzo, intrecciando i fili di un arazzo complesso, dove ogni individuo deve fare i conti con le proprie pulsioni e quelle degli altri, fino al tragico epilogo. La tormentosa repressione di Ana porta all'isteria ed ha le sue origini in un'educazione sbagliata, su cui pesa l'assenza della figura materna, le imprudenze del padre («de sus defectos su hija fue la

³² J.-F. Botrel, *Alquimia y saturación del erotismo*, cit.

víctima» [IV: 247], afferma il narratore), la perversione dell'istitutrice e l'ipocrisia delle zie³³; un insieme di fattori ambientali e caratteriali contribuisce alla formazione di una personalità nevrotica, che la rende facile preda dell'ambizione del Magistral e della vanità di Mesía. L'impotenza del marito le impone una vita di forzata castità e da ciò nasce il drammatico conflitto interiore, con momenti alterni di esaltazione mistica e di rabbiosa ribellione, espressioni di una passionalità che cerca una via d'uscita o una compensazione, e che trova nel binomio sacrificio-tentazione il solo surrogato ammissibile³⁴, cosicché la lotta per resistere agli assalti di don Álvaro diviene per lei l'unico stimolo vitale. Secondo Vilanova,

“Clarín” ha querido plantear en la patética figura de Anita Ozores, el tema típicamente naturalista de la estrecha conexión e interdependencia de lo físico y lo psíquico en la vida de una mujer, obligada a sacrificar sus sentimientos más legítimos y desgarrada por el conflicto insoluble entre la represión de sus instintos naturales y el cumplimiento de sus deberes morales.³⁵

Ma, secondo i presupposti teorici di Clarín, Ana Ozores è solo un tassello, sia pure particolarmente rilevante, del mosaico che costituisce l'universo del romanzo; infatti, per l'autore, deve emergere «mundo moral social», che «no queda estudiado en el análisis fisiológico y psicológico del individuo, ni debe ser considerado como puro medio del carácter, sino como asunto principal y directo, por sí mismo»³⁶. Questo “mondo morale” viene rappresentato tramite la minuziosa analisi delle passioni dei numerosi personaggi che popolano le pagine di *La Regenta*, dominati da istinti primordiali e dalle forze dell'invidia, della vanità, della lussuria, che li portano a reciproci rapporti conflittuali, in una vorace lotta non

³³ Cfr. M. Rosso Gallo, *El narrador...*, cit., p. 46.

³⁴ Il termine *tentación*, a volte abbinato a *sacrificio*, viene iterato con ossessiva insistenza in relazione con i pensieri della Regenta: si veda, per esempio, IX: 446, X: 464, XIII: 583, 605, XVI: 73, 74, 93, XX: 250, XXI: 287, 289-290, 293, 295, XXII: 312, 313, XXIII: 348, 353, XXIV: 379, XXV: 396, 402.

³⁵ A. Vilanova, «*La Regenta*» de Clarín entre la ley natural y el deber moral.

³⁶ L. Alas, *Del naturalismo*, cit., p. 352-353.

per la sopravvivenza, ma per l'autoaffermazione. Se Alas, a proposito della protagonista di *La desheredada* di Galdós, poteva affermare che «en Isidora y en su suerte influyen el propio carácter, el medio en que vive... y además los sucesos *anónimos*, no preparados por nadie, traídos por la marea de la vida, que son parte muy principal en el destino de todos los hombres»³⁷, sul destino della Regenta, invece, pesano gli avvenimenti orditi da altri, che alterano il normale flusso della vita, per soddisfare la brama di conquistare, dominare e divorare. Nel vasto affresco del suo romanzo, Clarín dimostra raffinate doti di osservatore e di compositore, tanto che gli può essere reso l'elogio che egli tributava a Galdós, quello di essere un «novelista de la raza poco abundante de los que Taine considera colaboradores de la ciencia (sin salir jamás del arte), para el estudio del alma humana y sus complicadas relaciones en la convivencia social»³⁸.

37 L. Alas, "La desheredada", cit., pp. 76-77.

38 L. Alas, *Tormento*, cit., p. 73.