

Francesca Coppola  
Università degli Studi di Salerno

«Las cosas soñadas no se cumplen».

Il ritratto perduto di *Doña Berta* fra paradiso e inferno borghese

#### Abstract

In Clarín's novella *Doña Berta*, a series of objects appear to act as they had their own kind of intelligence that influences the heroine's behaviour, and without which the story wouldn't have taken the turn it actually takes along its eleven chapters. This work aims to analyse their narrative function, which is deeply linked to the crucial spatial antithesis "country-city". This formal opposition is also related to the structure of the novella, working as a background of the main character evolution from passivity to action. As a result of this process, this paper will examine the portraits and, more generally, the domestic objects that are represented in the novella, dividing them in two categories. The first one includes all the objects of the decaying aristocratic world of the family Rondaliego. The second one, instead, refers to those belonging to the bourgeois scene in Madrid during the years of the Restoration, after the age-old conflict between Carlists and Liberals.

#### 1. *Introduzione*

Sullo sfondo del nord della Spagna, nel distretto giudiziario di Gijón, c'è un'antica frazione chiamata Zaornín e al suo interno, frondoso e verdeggiante, l'avvallamento di Susacasa. In esso, il fresco prato dell'Aren, lungo l'estremità nordovest, si lascia attraversare da un «ruscello orlato d'alti pioppi»<sup>1</sup>. Questo spazio di «betulle e conici ontani»<sup>2</sup> è il paradiso bucolico di Doña Berta Rondaliego, vecchia settantenne e ultima discendente di una nobile famiglia in decadenza, abitante di un palazzo situato al di là del campo che, insieme alla cappella, la tinaia, il granaio, la colombaia e una capanna costituiscono l'intero potere di Posadorio.

---

<sup>1</sup> Clarín, *Donna Berta*, a cura di Maria Rosaria Alfani, Palermo, Sellerio, 1997, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Orfana di genitori e cresciuta insieme a quattro fratelli – fanatici conservatori, di fede carlista – Doña Berta è presentata al lettore come una donna anziana e sorda, dalla quotidianità semplice e scandita dalle mansioni di sempre; circondata, infine, da pochi eletti: la serva Sabelona, ovvero Isabella la grande e, un gatto che, con la padrona, sono gli unici a vivere all'interno del «palacio»<sup>3</sup>. I quattro fratelli maggiori, da tempo e prima di passare a miglior vita, hanno lasciato Berta in completa solitudine, confinata nella pace incontaminata dell'Aren alla stregua di un fiore che avvizzisce giorno dopo giorno e colpevole, secondo le convenzioni dell'epoca, di essersi macchiata del crimine del disonore. Molti anni prima, durante la giovinezza della donna, l'arrivo a Posadorio di un capitano liberale ferito e salvato dalle sue amorevoli cure, era sbocciato in un amore romantico, ma proibito. In seguito, con la promessa di un veloce ritorno per sposare Berta e proteggerne l'onore compromesso, il capitano era tornato sul campo di battaglia pronto a chiedere un congedo assoluto, ma al suono dell'inno di guerra e come lacerato da una doppia lealtà – quella per la donna di cui si era innamorato e quella politica, per la bandiera liberale che lotta contro la nemica carlista – sceglie di impugnare le armi cedendo, irrimediabilmente, alla «seduzione della morte eroica»<sup>4</sup>. Da questo momento in poi, Berta non avrà più notizie del capitano e il frutto del loro amore, un neonato considerato dai fratelli Rondaliego figlio del 'liberale traditore', verrà da questi venduto ai mercenari. A Berta, invece, sopraffatta dal senso di colpa per aver macchiato il lignaggio della propria famiglia, non resterà che credere alla fandonia dei fratelli: che il neonato è morto subito dopo il parto, cancellando, in tal modo, ogni traccia di ignominia dalle mura del palazzo. Soltanto molti anni dopo, nella stessa Posadorio «teatro de su deshonor» (DB, 119) dove i fratelli l'hanno abbandonata in seguito alla sua «caída» (*ibid.*), Berta vedrà risvegliata la propria coscienza. L'arrivo di un artista trasandato – il pittore Valencia – e una serie di quadri di cui l'uomo le parla e che poi le in-

---

<sup>3</sup> Il termine «palazzo», all'interno della novella, è volutamente adoperato in chiave ironica, così come si spiega nella nota in calce al testo dell'edizione consultata per questo lavoro: «En una época en que el estamento de la nobleza ha dejado de gozar de sus privilegios, el afán de los Rondaliego por mantener su posición de nobles resulta anacrónico». Leopoldo Alas, *Doña Berta*, Adolfo Sotelo Vázquez (a cura di), Madrid, Cátedra, 2010, p. 109.

<sup>4</sup> Maria Rosaria Alfani, "Introduzione" a Clarín, *Donna Berta*, cit., p. 11.

via, diverranno il motore dell'azione che spingerà Berta a una *quête* estrema. Convinta che uno dei dipinti rappresenti l'immagine del figlio che le è stato sottratto, e che è esposto all'ammirazione di un vasto pubblico nella città di Madrid, Berta dirà addio al campo asturiano per misurarsi con l'inferno della realtà urbana. Un atto eroico, come quello del capitano liberale, con la differenza che nel caso dell'anziana – avvezza alla calma del paesaggio dell'Aren – è un altro ideale a tenere le fila della trama: quello della maternità perduta e poi, miracolosamente riscoperta. Una maternità che non troverà spazio nella società borghese della capitale, né una nuova forma di realizzazione se non la morte sotto le ruote di un moderno tram che, come un uragano, spazzerà via l'ultima discendente della nobile famiglia Rondaliego, lasciando alla società cinica e indifferente una vittoria che sa di «cupo materialismo»<sup>5</sup>.

Una serie di oggetti, dunque, sembrano agire all'interno della novella tessendo trame che prendono il sopravvento sulla condotta della protagonista e senza i quali, si potrebbe dire, la storia non avrebbe assunto la piega che ha poi effettivamente fatto propria. Per meglio comprenderne la funzione – quella dei quadri in prima istanza e, più in generale, quella degli oggetti familiari e non implicati con la protagonista – si procederà a un'analisi degli stessi che vuole fare capo ai blocchi narrativi della novella. La narrazione, infatti, è divisa, strutturalmente e concettualmente, in due parti che coincidono con i capitoli I-VII e VIII-XI e che, a loro volta, segnalano l'antitesi spaziale 'campo/città' e il transito, da parte della protagonista, dalla passività all'azione<sup>6</sup>. Si vengono così a delineare due diverse classi di oggetti: quella appartenente al mondo aristocratico in decadenza dei Rondaliego e che mostra, nel suo disfacimento, una prima (seppur lieve) tendenza di avvicinamento e intreccio col mondo borghese; infine, quella appartenente al mondo delle città (nel nostro caso la madrilenas) le quali, negli anni della Restaurazione, muovevano i primi passi nello sviluppo dell'industria pesante.

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 16.

<sup>6</sup> <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-de-doa-bera-de-dam-0/html/ffe4786-82b1-11df-acc7-002185cc6064\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-de-doa-bera-de-dam-0/html/ffe4786-82b1-11df-acc7-002185cc6064_4.html)>

## 2. Pubblicazione e modello della novella

*Doña Berta*, protagonista della novella omonima di Leopoldo Alas, «Clarín», venne pubblicata in un primo momento a puntate, fra maggio e giugno del 1891, nella rivista settimanale *La Ilustración Española y Americana* e, l'anno seguente, fu raccolta in un volume con le due narrazioni *Cuervo* e *Superchería*. La triste vicenda che Leopoldo Alas vi racconta è intrisa di picchi di elevata poesia, forse la più alta che si riesca a percepire da una *novela corta*<sup>7</sup> del XIX secolo. Le tre narrazioni del volume che fa capo all'anno 1892 sembrano corrispondere, così come spiega Gonzalo Sobejano, al modello, letto e amato da Clarín, dei *Trois contes* di Flaubert del 1877, e, in particolar modo a *Un coeur simple*, con qualche risonanza di *Une vie* (1883) di Guy de Maupassant<sup>8</sup>.

*Doña Berta* e *Un coeur simple* vantano, in effetti, notevoli punti di contatto. Innanzitutto, il *setting* dei due racconti: un luogo appartato dal mondo come è quello di Susacasa nel primo e Pont-l'Évêque nel secondo. In secondo luogo, la presenza della coppia serva-padrona, ma con una differenza: nel caso di Clarín è Berta a rivestire il ruolo di signora della casa e protagonista della storia; con Flaubert, invece, la protagonista è Felicité pur essendo, questa, la serva di Mme Aubain. Sia Berta che Felicité hanno alle spalle un'avventura amorosa malriuscita: l'una con il capitano liberale, l'altra con Théodore. E, come se non bastasse, un ossessivo interesse per un giovane morto: Berta nei confronti del figlio che le è stato sottratto dai fratelli, Felicité nei confronti del nipote Victor. Si noti, in aggiunta, che ambo le protagoniste sono sorde e accompagnate, come fosse un riflesso del loro animo, da una animale: un gatto per Berta, e un pappagallo per Felicité. Ulteriore elemento in comune è l'incidente di cui le due donne sono vittime: Berta, come si è già detto, morirà perché investita da un tram nella jungla madrilenà; Felicité, nel tragitto verso Honfleur, sarà quasi uccisa da una diligenza che riuscirà a scansarla *in extremis*, fortuna che non le

---

<sup>7</sup> In una lettera a Galdós datata 17 Giugno 1891, Clarín scrive: «Para otoño publicaré *Doña Berta*, una *nouvelle* que me está publicando la *Ilustración Española* y que creo que es de lo que me ha salido menos mal». (*Cartas a Galdós*, a cura di Soledad Ortega, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 260). Per un approfondimento riguardo la distinzione 'racconto / novella', ovvero 'cuento / novela corta', si veda Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 85-86.

<sup>8</sup> Ivi, p. 91.

risparmierà una frustata da parte del conducente il quale, sceso dalla carrozza, la lascerà a terra semisvenuta. In ambo le narrazioni viene raccontata l'intera vita delle due donne, anche se quella di Berta è offerta attraverso un'indagine retrospettiva che le conferisce una profondità lirica toccante, che manca a *Un coeur simple*. Berta Rondaliego è, di fatto, una duplice vittima: sopravvissuta, da giovane, al confinamento subito dalla «familia hidalga»<sup>9</sup> a cui appartiene; da vecchia, soccomberà al progresso di una società che disconosce, che vive per se stessa e per il Dio denaro, e che nulla fa per accogliere chi è rimasto indietro.

### 3. Tempo interno alla novella e contesto storico

Nella narrazione delle vicissitudini di Berta Rondaliego si assiste a una fusione dei piani temporali: c'è un tempo passato da cui dipende il presente del racconto e che viene esplicitato in un'ampia analepsi che occupa i capitoli III e IV. È in essi che si svela il momento cruciale della giovinezza della protagonista, quello in cui: «cayó en los brazos de su capitán, que hizo allí de Tenorio sin trazas de malicia» (DB, 117). La *desgracia*, quindi, la perdita dell'onore, implica un salto all'indietro di circa quaranta anni, il che fa coincidere la gioventù di Berta e l'incontro con il capitano durante gli anni della prima guerra carlista che ebbe luogo fra il 1833 e il 1840<sup>10</sup>. C'è, inoltre, un altro dato che aiuta a fissare, approssimativamente, l'anno dell'innamoramento della Rondaliego: uno dei quattro fratelli, buon lettore, portava a Posadorio romanzi sentimentali tradotti dal francese, che le provocavano una grande impressione, un romanticismo degno di nota. Gli eventi che fanno capo al *flash-back* dei capitoli III e

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Causa della prima guerra carlista fu l'opposizione che Carlos María Isidro de Borbón, figlio di Carlos IV e aspirante al trono con il nome di Carlos V, mosse nei confronti di Isabel II, dichiarata legittima erede alla corona di Spagna in seguito alla morte del padre, re Ferdinando VII, e alla revoca della legge salica (che impediva alle donne di governare). Uno degli scenari più rilevanti di questa guerra fu il Nord della Spagna, territorio in cui si agitava lo scontro fra i 'carlisti' – sostenitori delle congiure ordite da Carlos V nonché difensori della tradizionale monarchia spagnola – e i liberali, o i cosiddetti 'cristinos': sostenitori di Isabel II al tempo della reggenza di sua madre, María Cristina de Borbón, e difensori del liberalismo promosso da questo nuovo regno.

IV, dunque, trovano una collocazione abbastanza precisa se si considera che il romanticismo, in Spagna, gode del suo massimo splendore negli anni che ruotano intorno al 1836<sup>11</sup>. Come è stato già detto, inoltre, in seguito all'episodio del disonore di Berta i fratelli Rondaliego la condannano a una vita fatta di solitudine, ed è questo isolamento a coglierla nel tempo presente, sorda e invecchiata, al principio del racconto. Qui, ai capitoli I e II, il narratore introduce il lettore nel mondo della donna: un luogo del nord della Spagna dove non sono giunti mai né i Mori né i Romani, un «escondite verde y silencioso» (DB, 107), dove Berta è l'unica esponente di un'aristocrazia in decadenza, ostile all'invasione della plebe. Gli abitanti del circondario, infatti, mantengono rapporti di servitù prediale<sup>12</sup> con i Rondaliego, attraversandone in tal modo i confini del potere, calpestandone i fiori con i piedi nudi o scarpe grossolane; provocando, di conseguenza, il disprezzo dell'anziana a causa delle cicatrici inferte al prato dell'Aren:

De estas servidumbres tiranas de ignorado y sospechoso origen, democráticas victorias sancionadas por el tiempo, se queja amargamente doña Berta [...] porque marchitan las más lozanas flores campestres y matan, al brotar, la más fresca hierba del Aren fecundo, señalando su verdura inmaculada con cicatrices que lo cruzan como bandas un pecho; cicatrices hechas a patadas (DB, 108).

Siamo nei primi anni della Restaurazione (1875), in un presente indeterminato del periodo canovista<sup>13</sup>. Nonostante il riassorbimento, sul piano politico, della rivoluzione borghese del 1868<sup>14</sup>, la *Gloriosa*, l'articolato moto politico-sociale che si è attivato in Spagna in questi anni, e che coinvolge non solo i ce-

---

<sup>11</sup> Laura de Los Ríos, *Los cuentos de Clarín: Proyección de una vida*, Madrid, Ed. della Revista de Occidente, 1965, p. 59.

<sup>12</sup> Negli anni '30 del XIX secolo il *régimen señorial*, base della società dell'Antico Regime, viene abolito. Il *señorio*, nello specifico, indicava il territorio soggetto al potere di un signore, a differenza di quello demaniale, destinato a soddisfare i bisogni collettivi. Di conseguenza, la servitù prediale a cui si fa riferimento nel testo con il termine di *servidumbre* indica il diritto di libero accesso, da parte degli abitanti del circondario, all'interno dei possedimenti dei Rondaliego. (Cfr. Leopoldo Alas, *Doña Berta*, cit., p. 108).

<sup>13</sup> Il lettore incontrerà la figura del politico Antonio Cánovas del Castillo nell'ultimo capitolo, il numero XI.

<sup>14</sup> Mario di Pinto, Rosa Rossi, *La letteratura spagnola. Dal Settecento a oggi*, Firenze, Sansoni-Accademia, 1974, p. 323.

ti urbani ma anche le masse, continuerà a farsi strada e a tentare la via del potere. Il disprezzo di Berta, tipico dell'antico regime è, non a caso, ricambiato da quegli stessi abitanti del circondario che, schernendo la signoria dei Rondaliego ne prendono in giro il ruscello che attraversa l'Aren, chiamandolo 'rigagnolo' anziché 'fiume':

El arroyo no tiene allí nombre, ni lo merece, ni apenas agua para el bautizo; pero la vanidad geográfica de los dueños de Susacasa lo llamó desde siglos atrás el río, y los vecinos de otros lugares del mismo barrio, por desprecio al señorío de Rondaliego, llaman a tal río el regatu [...] (*ibid.*).

Alcuni eventi di grande rilevanza, quindi, che delimitano gli ultimi trent'anni del XIX secolo della storia spagnola, sono imprescindibili per comprendere il contesto in cui Clarín scrive la novella. Il primo, come anticipato, è la rivoluzione liberal-borghese del 1868, la *Gloriosa* per definizione, che causò la fuga della famiglia reale in Francia (la famiglia di quella stessa Isabella II in favore della quale i liberali avevano battuto i carlisti oltre trenta anni addietro, fra il 1833-40). Si inaugura così un periodo di difficile transito dalla fase rivoluzionaria a quella di designazione di una nuova forma di governo, sino alla proclamazione della prima Repubblica e, ancora, alla Restaurazione borbonica col rientro in Spagna di Alfonso XII. Ciò non significherà, tuttavia, una regressione senza stravolgimenti all'antico regime. Al contrario, dagli eventi del 1868-74 l'economia nazionale ricava un forte impulso, oltre che un tipo inedito di mediazione culturale inaugurata in Spagna dai 'krausisti'<sup>15</sup>. Lo scopo di

---

<sup>15</sup> Il krausismo – forma di spiritualismo laico che affascinò molti giovani spagnoli tra cui Leopoldo Alas – in Spagna prese forma intorno alla figura del professore universitario Julián Sanz del Río, nel decennio 1860-70. In virtù di questo fermento ideologico-culturale che vede emergere gli intellettuali come forza politica, il romanzo realista divenne per tutta la seconda metà dell'Ottocento la culla del dibattito nazionale. La narrativa, dunque, in presenza, finalmente, delle condizioni storiche necessarie (la costituzione di una classe media di cui rappresentare la visione del mondo) all'estetica realista, si tramuterà in un laboratorio ricco di esperienze. Maturerà un'apertura, una sensibilità al nuovo che si manifesta ancor di più sul finire del secolo, a partire dal 1890, così come dimostrerà proprio Leopoldo Alas (si ricordi che *Doña Berta* è del 1891). Sulla dottrina krausista e sul ruolo che questa ebbe nella formazione del profilo intellettuale di Clarín si vedano, tra gli altri, gli studi di Juan López Morillas, *El krausismo español*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980; Elís Díaz, *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, Edicusa, 1973; Adolfo Posada, *Breve historia del*

«*Las cosas soñadas no se cumplen*», SQ 12 (2017)

questi ultimi era quello di alimentare, collettivamente e alla luce del sole, una nuova presenza degli intellettuali nel paese. Essi furono, cioè:

Il gruppo che tentò più o meno consapevolmente di esercitare in Spagna il ruolo che è stato proprio degli intellettuali organici alle borghesie nazionali europee: farsi cioè portatori di una cultura moderna, cosmopolita e dinamica e al tempo stesso ‘nazionale’ capace di esercitare nel paese una funzione mediatrice e dirigente. Fu insomma un tentativo di introdurre e praticare lo ‘spirito borghese’ in una cultura che lo aveva escluso dal suo sviluppo<sup>16</sup>.

In questo nuovo scenario culturale, nonché «discrepancia política»<sup>17</sup> fra «un poder absoluto, heredero del antiguo régimen, y un poder democrático identificado con la modernidad»<sup>18</sup>, Berta Rondaliego sarà «el enlace»<sup>19</sup>, l’agente di continuità ed evoluzione fra due mondi opposti. Il bambino nato dalla notte di passione trascorsa insieme al capitano liberale costituirà il simbolo del rinnovamento nel cuore di Posadorio, un rinnovamento interrotto, però, dai malvagi fratelli. Ugualmente, l’arrivo, quaranta anni dopo, del pittore Valencia e la comparsa dei diversi quadri che questi ha realizzato, darà avvio a un nuovo percorso nell’esistenza della donna all’insegna di una *búsqueda* nella città di Madrid del ritratto che crede rappresentare il figlio perduto; ricerca interrotta, anche in questo caso, dall’ostilità dell’ambiente urbano simbolizzata nel tram che la investe togliendole la vita.

#### 4. *Oggetti appartenenti allo spazio del campo*

Per quel che attiene lo spazio del campo, si comincia con la biancheria di cui Berta, sistematicamente, si occupa. All’altezza del capitolo II, in particolare, l’anziana donna, insieme alla fidata serva Sabelona, lava e fila la suddetta bian-

---

*krausismo español*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981; e l’introduzione di Adolfo Sotelo Vázquez “El perfil intelectual de Leopoldo Alas Clarín en la órbita del krausismo español” che apre l’edizione di *Doña Berta* consultata per questo lavoro.

<sup>16</sup> Mario di Pinto, Rosa Rossi, *La letteratura spagnola*, cit., p. 324.

<sup>17</sup> Luis Fernández-Cifuentes, “Doña Berta: poética y política de la terminación”, in *Ideas en sus paisajes; Homenaje al Profesor Russell P. Sebold*, a cura di Guillermo Carnero, Ignacio Javier López e Enrique Rubio, Universidad de Alicante, 1999, pp. 177-94, p. 183.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*



cheria dopodiché, si dedica alla preparazione del pane. In quest'ultima mansione, si fa spesso aiutare dalla figlia del fattore; ma se c'è da preoccuparsi del bucato, l'unica ad avervi accesso, oltre a Berta, è Sabelona, quasi a voler rimarcare un imposto distacco da chi, contrariamente alle due donne, non dimora nel palazzo, bensì nella casa colonica:

Doña Berta [...] con una cara de pascua hace la vida de un muní... que hilara y lavara la ropa, blanca, en casa, y que amasara el pan en casa también. Se amasa cada cinco o seis días; y en esta tarea, que pide músculos más fuertes que lo suyos y aun los de la decadente Sabel, las ayuda la imbécil hija del casero; pero hilar, ellas solas, las dos viejas; y cuidar de la colada, en cuanto vuelve la ropa del río, ellas solas también (*DB*, 110).

Sicché il giardino si copre di biancheria stesa al sole e Berta, soddisfatta del lavoro svolto, dalla casetta sul pendio che domina Posadorio – come un piccolo Don Fermín de Pas dall'alto del campanile di Vetusta – contempla la neve di lino ai suoi piedi, incorniciata dal verde prato dell'Aren. Quest'ultimo, attraverso un processo di personificazione degli oggetti inanimati, assume l'aria di un soggetto elegantemente lavato e tosato, di una persona ben curata, insaponata e profumata:

La huerta de arriba se cubre de blanco con la ropa puesta a secar, y desde la caseta del recuesto, que todo lo domina, Doña Berta, sorda, callada, contempla risueña y dando gracias a Dios, la nieve de lino inmaculado que tiene a los pies, y la verdura que también parece lavada, que sirve de marco a la ropa, extendiéndose por el bosque de casa, y bajando hasta la llosa y hasta el Aren, el cual parece segado por un peluquero muy fino, y casi tiene aires de una persona muy afeitada, muy jabonada y muy olorosa (*ibid.*).

Spostando l'attenzione verso gli ambienti interni del palazzo, nel capitolo III, merita una menzione la biblioteca di casa Rondaliego, indicata da Clarín come simbolo delle tendenze comportamentali assunte dai fratelli di Berta. Falsamente caritatevoli verso il prossimo, il loro buon cuore è solo una virtù di facciata, un fare «opere di carità...da lontano»<sup>20</sup> poiché «temevano il volgo, lo amavano come fratello in Cristo, non in Rondaliego»<sup>21</sup>. La reale sostanza

---

<sup>20</sup> Clarín, *Donna Berta*, a cura di Maria Rosaria Alfani, cit., p. 26.

<sup>21</sup> *Ibid.*

«Las cosas soñadas no se cumplen», SQ 12 (2017)

del loro essere si consuma in una solitudine aristocratica in cui si immergono perché pensano «male della plebe che proteggevano»<sup>22</sup>; una solitudine che si alimenta unicamente di ascetismo e preoccupazioni relative al lignaggio, così come dimostra il contenuto della biblioteca:

La librería de la casa era símbolo de esas tendencias; apenas había allí más que libros religiosos, de devoción recogida y desengañada, y libros de blasones; por todas partes la cruz; y el oro, y la plata, y los gules de los escudos estampados en vitela (DB, 113).

A fare da contraltare alla religiosità di queste letture sono i romanzi sentimentali tradotti dal francese che uno dei fratelli Rondaliego porta a palazzo, e che accendono nella giovane Berta un fervore ingannevole, che ne sconvolge l'animo casto:

[...] el hermano segundo, algo literato, traía a casa novelas de la época, traducidas del francés. Las leían todos. En los varones no dejaban huella; en Berta hacían estragos interiores. El romanticismo [...] en Posadorio tenía una sacerdotisa verdadera, [...] Jamás pudieron sopear los hermanos la hoguera de idealidad y puro sentimentalismo que tenían en Posadorio (DB, 114-15).

La biblioteca, dunque, col suo carico di pudiche letture sembra essere quasi un ornamento d'arredo la cui funzione è puramente decorativa, più che quella di un repertorio di volumi da leggere e da cui trarre esempio. Tra l'altro, Berta non è l'unica che si lascia catturare dalle pagine dei romanzi sentimentali, ma accade anche ai fratelli. Nella novella, Clarín dice chiaramente: «las leían todos» (DB, 114), con la differenza che «en los varones no dejaban huella» (*ibid.*). La protagonista, dunque, persa negli eccessi della cattiva lettura, sembra essere affetta da 'chisciottismo' e vittima di un «proyecto literario»<sup>23</sup> di cui i due liberali – il capitano e il pittore – risulteranno complici.

In questo stesso capitolo, Clarín racconta l'arrivo a Posadorio proprio del capitano liberale. Ferito, l'uomo cade svenuto davanti alla 'porta di casa' Rondaliego, la «portilla de la quintana» (DB, 115). La famiglia, anche se di fede carlista, decide ugualmente di prestargli soccorso, di modo che il malcapitato

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Luis Fernández-Cifuentes, "Doña Berta: poética y política de la terminación", cit., p. 185.

«pasó de la tarima de la capilla a las plumas del mejor lecho» (*ibid.*), davanti al quale Berta ne veglia le sorti per due mesi. Quando, poi, guarito, può rialzarsi e passeggiare in giardino, i fratelli Rondaliego – a dispetto dell’opposto credo politico – vi riconoscono un eccellente amico, che li incita, con la sua simpatia, a svaghi innocenti, liberandoli dalla noia:

[...] el capitán era expansivo, tierno, de imaginación viva y fuerte; quería y se hacía querer; y a más de eso, animaba a los linfáticos Rondaliegos a inocentes diversiones como [...] juegos de ajedres y de naipes, y leía en voz alta, con hermosa entonación, blanda y rítmica, que los adormecía dulcemente, después de la cena, a la luz del velón vetusto del salón de Posadorio [...] (*DB*, 116).

Le partite di scacchi e carte, le letture ad alta voce in cui il capitano si cimenta con la sua bella intonazione alla luce della lucerna vetusta del salone di Posadorio, rilassano l’udito dei fratelli Rondaliego che ormai hanno dimenticato i rancori politici permettendo un avvicinamento fra due mondi: quello aristocratico e quello liberal-borghese. Un avvicinamento che, insospettabilmente, diventa un intreccio indissolubile in seguito alla notte d’amore che si consuma fra Berta e il capitano, ripercorsa nell’analessi del capitolo IV. Il nascituro frutto di questo amore proibito, in balia dei malvagi fratelli Rondaliego: «Erodi contro una sola creatura in cui videro l’infamia del loro lignaggio»<sup>24</sup>, sarà l’eterno cruccio di Berta. In punto di morte, infatti, nessuno dei fratelli le rivelerà la verità riguardo il crimine commesso contro l’indifesa creatura partorita dal suo grembo. Divorata dal rimorso, il *tic-tac* di un pendolo immaginario, quale simbolo del tarlo che dall’interno corrode l’animo della protagonista, farà la sua comparsa mettendone in evidenza i sentimenti contrastanti: «quedaban entre tanta sequedad dos sentimientos, que tomaron en ella el carácter automático de la manía que se mueve en el espíritu con el tic-tac de un péndulo» (*DB*, 122). Il pendolo – assillo interiore costante – scandisce le laboriose giornate dell’anziana, che con passo svelto va su e giù per il potere stendendo biancheria. Lo fa per colmare l’isolamento e la solitudine da cui è circondata e, soprattutto, per la «purezza e la pulizia di Posadorio, di Susacasa, dell’Aren

---

<sup>24</sup> Clarín, *Donna Berta*, a cura di Maria Rosaria Alfani, cit., p. 33.

[...] dando ordini per tagliare i prati, potare gli alberi, pulire gli steccati»<sup>25</sup>, per restituire, inconsciamente, un casto scenario al teatro del suo disonore. Tuttavia, nonostante gli sforzi, nel mezzo del trambusto quotidiano il ricordo del capitano liberale conosciuto tanti anni prima la sorprende ancora, così come quello del figlio morto, o perduto. Ricordo che la commuove e fa sentire scontenta del mondo, oltre che di se stessa:

[...] lloraba y amaba a su hijo con un tibio cariño de abuela; tibio, pero obstinado. Y por aquí bajaba el péndulo del pensar automático a la tristeza del desfallecimiento, de las sombras y frialdades del espíritu, quejosa del mundo, del destino, de sus hermanos, de sí misma (*ibid.*).

Del tormento di Berta nulla comprende la serva Sabelona che ne conosce, invece, soltanto la condotta materiale dedita alle faccende domestiche. Sicché la solitudine della protagonista si protrae come in un cammino che non conosce pause dal delirio emotivo, ma solo una maschera esteriore, una facciata menzognera che ha trasformato entrambe in mummie umane, come quando sono intente a filare, alla luce del lume:

Las viejas, hilando a la luz del candil en la cocina de campana, que tenía el hogar en el suelo, parecían dos momias, y lo eran; pero la una, Sabel, dormía en paz; la otra, Berta, tenía un ratoncillo, un espíritu loco dentro del pellejo (*DB*, 122-23).

Mentre la mummia Sabel dorme in pace, Berta, dal sarcofago dei suoi pensieri, trae una pena continua che la serva, con sguardo incredulo della sua padrona, non nota affatto, probabilmente perché, come questa osserva: «no era una mujer..., era una hilandera de marfil viejo» (*ibid.*). Era, cioè, nei pensieri di Berta, una filatrice d'avorio vecchio, consunta, spenta nel corpo, nei sentimenti mai sperimentati.

Nel capitolo successivo, il V, si produce la rottura dell'equilibrio che tanto faticosamente, negli anni, Berta ha cercato di mantenere. L'arrivo del pittore Valencia, durante un pomeriggio di agosto, segna una nuova irruzione del mondo esterno nella vita della protagonista. I due si incontrano nel bosco di Susacasa, dove l'artista è giunto in cerca di ispirazione:

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 35.

Se puso en pie, miró hacia arriba y vio delante de sí un guapo mozo, como de treinta años a treinta y cinco, moreno, fuerte, de mucha barba, y vestido, aunque con descuido – de cazadora y hongo flexible, pantalón demasiado ancho – con ropa que debía ser buena y elegante; en fin, le pareció un joven de la corte, a pesar del desalino. Colgada de una correa pendiente del hombro, traía una caja (DB, 124-25).

L'aspetto trasandato della sua folta barba, l'abbigliamento sciatto fatto di pantaloni troppo larghi e giacca da caccia, a cui sembra mal abbinarsi un cappello floscio, culminano in una cassetta a tracolla pendente dalla spalla del giovane, e della quale non viene specificato il contenuto. Ciononostante, servendosi dello sguardo di Berta, Clarín ci dice che gli abiti dell'uomo dovevano essere stati eleganti e di buona qualità: uno stile accurato che a causa della trascuratezza prende le sembianze negative del *kitsch*, il pretenzioso fittizio dato dal cattivo gusto con cui l'artista se ne va a zonzare per i boschi asturiani. Superato un primo momento di incertezza, i due cominciano a simpatizzare, pertanto, il lettore non rimane sorpreso se poco dopo entrambi fanno ritorno al palazzo passando attraverso il famoso «postigo de la huerta» (*ibid.*), e se Berta sa ormai tutto o quasi di lui per potersi fidare.

L'artista è un pittore illustre che ha lasciato a Madrid il suo ultimo capolavoro – la sua «obra maestra» (*ibid.*) – esposta all'ammirazione di mezza Spagna. Volutamente, ha rifuggito il clamore cittadino e si è avventurato per le valli asturiane in cerca di nuovi effetti di luce, fino a sbucare nel bosco di Zaornín. Affascinato dalla figura di Berta, quando questa gli domanda se tutto quel che vede è di suo gradimento, il pittore le risponde che sì, «y me gustas tú también, anciana insigne, *bargueño* humano» (DB, 126). Con *bargueño* si intende, letteralmente, un antiquato complemento d'arredo, un mobile dotato di numerosi scompartimenti e piccoli cassetti, generalmente decorato con intagli, intarsi in parte dal colore dorato, come quelli che si costruivano anticamente a Bargas, paesino situato nella provincia di Toledo<sup>26</sup>. Quel che il pittore vuole comunicare, quindi, è il fascino che Berta emana per il fatto di essere, ai suoi occhi, un cimelio umano, un'anima antica che abita il paesaggio di Susacasa

---

<sup>26</sup> Si veda, ancora, la nota in calce al testo nell'edizione curata da Adolfo Sotelo Vázquez (Leopoldo Alas, *Doña Berta*, cit., p. 126).

conferendogli un diverso spessore. Non a caso, più avanti nel testo, nella visione dell'artista i colori appartenenti a Berta si riassumono nelle tre parole di «cera, tabaco, ceniza» (*ibid.*): cera la pelle, cenere la testa, tabacco gli occhi e il vestito. Negli anni, e senza rendersene conto, Berta ha cominciato a indossare abiti le cui tonalità sono spente: «batas y chalas del color de las hojas muertas» (*ibid.*). Questi vestiti e scialli del colore delle foglie morte rimandano alla desuetudine del *bargueño*, giustificando il parallelo che si è venuto a creare nell'immaginazione pittorica dell'artista. Parallelo che si conferma qualche riga più tardi, nella descrizione del capello ricciuto dell'anziana la cui sfumatura non è bianco argento ma:

ese obstinado rosicler del crepúsculo en los días largos, que no se decide a ceder el horizonte al negro de la noche. Al pintor le parecía aquella dama con aquellos colores y aquel dibujo ojival, copia de una miniatura de marfil. Se le antojaba escapada del país de un abanico precioso de fecha remota (*ibid.*).

Il rosa ostinato del crepuscolo qui descritto fa sì che Berta equivalga, in sostanza, alla copia di una miniatura d'avorio, scappata dal 'paese' – che sta per 'tela' – di un ventaglio prezioso, di antica data, di quelli che mostrano disegni nella parte superiore delle stecche. È esattamente questa sensibilità percettiva, il lirismo di due anime affini che farà di Valencia il confessore di Berta. Quando, eccezionalmente, la donna gli apre il suo cuore riferendogli dell'innamoramento con il capitano e gli domanda se, a suo parere, egli è stato o meno un traditore, la risposta di Valencia – che si basa sul carattere nobile del liberale così come la sua anziana amica lo ha dipinto – è la seguente: «È come se lo vedessi, signora: non è tornato perché è morto da eroe»<sup>27</sup>. A questo punto le due storie si intersecano: il pittore racconta alla sua interlocutrice di come è nato l'ultimo quadro da lui realizzato, quello esposto a Madrid, e che lo ha reso celebre; di come anch'egli abbia il 'suo capitano' che, si è comportato come 'quello di Berta', e di come la sua morte gloriosa lo abbia ispirato. Mediante una nuova analesi, il lettore viene a sapere che durante la seconda

---

<sup>27</sup> Clarín, *Donna Berta*, a cura di Maria Rosaria Alfani, cit., p. 40.

guerra carlista<sup>28</sup>, un Valencia non ancora famoso e corrispondente di un giornale illustrato straniero, parte alla volta del Nord, dove può osservare da vicino i momenti salienti del combattimento. Qui, conosce un capitano che lo impressiona per il suo slancio temerario e che gli confida di come, tempo addietro, a causa del vizio del gioco si è fortemente indebitato e che ha potuto restituire il denaro solo grazie all'aiuto di un generoso amico, un ufficiale. Sicché al capitano non resta che vivere e lavorare per racimolare e rendere la fortuna di cui l'amico ha momentaneamente disposto per salvargli la vita. Purtroppo, durante un giorno decisivo per la battaglia, sopraffatto nuovamente dalla sua indole temeraria, il capitano si lancia a morte certa nella mischia ed è questo particolare momento che si disegna nel ricordo dell'artista Valencia. È grazie ad esso, al ricordo del capitano che brilla da solo in mezzo a tutti gli altri come in un'apoteosi, che il pittore riesce a trasferirne l'espressione singolare del volto alla tela. Il dolore, i rimorsi, la passione cieca e l'impulso sovrano nello sguardo del coraggioso combattente ne tradiscono la caduta nella tentazione della morte eroica; la stessa di cui è stato vittima quaranta anni prima il capitano innamorato di Berta la quale, assorta nel racconto della vicenda, soltanto alla fine si rende conto dell'incredibile coincidenza degli eventi. Atterrita, le sue lacrime vengono descritte come di una «solennità che sorprese il pittore e lo fece pensare a una statua della storia»<sup>29</sup>, di quelle che si amareggiano a causa degli eroismi scritti nel destino e che sono, quindi, inspiegabili. Intanto, calata la notte, nel salone oscuro occupato dai due amici fa il suo ingresso la serva Sabelona che, come in un rito che pretende dare un tono alla casa, accende «todas las luces de un candelabro de plata que adornaban una consola» (DB, 131). Accanto a questa mensola illuminata dai candelabri, Valencia nota il ritratto di una giovane donna, vestita e pettinata secondo una moda vecchia di quaranta anni:

---

<sup>28</sup> Si fa riferimento a quella scoppiata nel 1860, anno della cospirazione ordita da Carlos VI, figlio del Carlos María Isidro de Borbón che aveva, fra il 1833-40, insidiato il trono di Isabel II; le macchinazioni di Carlos VI terminarono con il suo arresto e quello del fratello Ferdinando. Entrambi, inoltre, furono obbligati a firmare, il 23 Aprile dello stesso anno, la rinuncia al trono che segnò la seconda sconfitta del partito carlista.

<sup>29</sup> Clarín, *Donna Berta*, a cura di Maria Rosaria Alfani, cit., p. 43.

Pero al llegar junto a la consola, la luz le llamó la atención, levantó la cabeza, miró entorno de sí, y vio en la pared, cara a cara, el retrato de una joven vestida y peinada a la moda de hacía cuarenta y más años. Tardó en distinguir bien aquellas facciones; pero cuando por fin la imagen completa se le presentó con toda claridad, sintió por todo el cuerpo el zizás de un escalofrío como un latigazo (DB, 132).

Al principio, il pittore stenta a riconoscerne le fattezze. Poco dopo, però, l'immagine sembra di una chiarezza tale da causargli un brivido e indurlo a interrogare Sabelona sull'identità della donna dipinta. La serva, con grande naturalezza, fuga ogni suo dubbio indicando la vecchia padrona seduta sul divano che, frattanto, si affretta a offrirgli ospitalità per la notte. Il pittore accetta di buon grado, ma solo in cambio di un dono: il mattino seguente lavorerà a una copia del ritratto di Berta; una copia che nella somiglianza, sarà fedele ai lineamenti del volto della donna. Così, dopo aver dormito nel «lecho de nogal» (DB, 133) dove aveva spirato l'ultimo dei fratelli Rondaliego, Valencia «hizo llevar el cuadro a la huerta» (*ibid.*) e lì comincia la sua opera, prendendo appunti su appunti da perfezionare. Terminata questa prima fase del lavoro, «recogió sus bártulos» (*ibid.*) per congedarsi affettuosamente dalla sua nuova amica. Prima di sparire per sempre nel fogliame dell'Aren, l'artista rivolge da lontano un ultimo saluto a Berta, agitando «un pañuelo blanco que tremolaba como una bandera» (*ibid.*). Un inconfondibile rimando alla causa liberale, e, all'ennesimo uomo che, come si evince dai capitoli successivi, sconvolge la vita di Berta per poi dirigersi anch'egli, inconsapevolmente, dritto verso la morte.

Con questo fondamentale incontro il rimorso di Berta diviene sempre più molesto: il suo capitano non è tornato perché strappato alla vita dalla morte eroica. Cosa avrà riservato il destino al figlio perduto? La domanda si fa spazio nella mente dell'anziana mentre insonne, cammina per la «espaciosa cocina a la luz del candil de Sabelona» (DB, 134) e sente che il suo non è più un cuore di madre, ma un «sepulcro, una alma que ya se descompone» (*ibid.*). In mezzo a queste riflessioni, Berta viene sorpresa, otto giorni dopo, da un messaggio che il pittore le fa recapitare per mano di un garzone, il quale:

dejó en poder de Doña Berta un gran paquete que contenía una tarjeta del pintor y dos retratos al óleo; uno era el de Berta Rondaliego, copia fiel del cuadro que estaba sobre la con-



sola en el salón de Posadorio, pero copia idealizada y llena de expresión y vida, gracias al arte verdadero (*ibid.*).

Un primo quadro, quindi, viene regalato all'anziana da Valencia, ovvero, la copia del ritratto di Berta contemplato nel salotto, e che le ha promesso la notte in cui ha pernottato a Posadorio. L'anziana, che appena si riconosceva in quello vecchio, affisso alla parete del salone, «al mirar el nuevo, se vio de repente en un espejo... de hacía más de cuarenta años» (*ibid.*). Il secondo ritratto a olio che le invia il pittore, invece:

tenía un rótulo al pie, que decía en letras pequeñas, rojas: “Mi capitán”. No era más que una cabeza. Doña Berta al mirarlo perdió el aliento y dio un grito de espanto. Aquel mi capitán era también el suyo... el suyo, mezclado con ella misma, con la Berta de hacía cuarenta años, con la que estaba allí al lado...Juntó, confrontó las telas, vio la semejanza perfecta que el pintor había visto entre el retrato del salón y el capitán de sus recuerdos, y de su obra maestra; pero además y sobre todo, vio otra semejanza, más acentuada, en ciertas facciones y en la expresión general de aquel rostro, con las facciones y la expresión que ella podía evocar de la imagen que en su cerebro vivía, grabada con el buril de lo indeleble, como la gota labra la piedra. [...] El capitán del pintor era como una restauración del retrato del otro capitán que ella veía en su cerebro [...] (*DB*, 134-35).

È in questa agnizione folgorante che Sabelona trova la sua padrona quando viene a chiamarla. Il secondo ritratto a olio inviato da Valencia è infatti la raffigurazione di un volto, la cui contemplazione da parte di Berta risveglia in lei una serie di reazioni associate a un'ipotetica contemplazione di suo figlio (se quest'ultimo fosse stato ancora in vita). L'effetto prodotto dal ritratto, quindi – in cui la protagonista riconosce i lineamenti del viso del suo amato – libera una serie di emozioni represses da anni, e che hanno a che fare con una maternità bruscamente interrotta. Il volto del ritratto, cioè, deve essere necessariamente quello del figlio che le è stato rubato, che non ha mai conosciuto, ma che intravede e di cui indovina l'esistenza grazie alla somiglianza col padre, colui che è rimasto impresso nella sua memoria di giovane amante delusa. L'agnizione in Berta, inoltre, è prodotta anche dal riconoscimento dei propri lineamenti, della giovane di quaranta anni addietro e che in questo incredibile presente di scoperta si trova accanto a lei, splendidamente ridipinta nella copia

disegnata da Valencia e che questi le ha regalato. Guardandola, Berta ha l'impressione che la sua immagine le venga restituita come se si trovasse davanti a uno specchio. Da soggetto che osserva, dunque, è divenuta a sua volta oggetto di osservazione<sup>30</sup>: processo che le ha permesso di ritrovare una parte di sé nell'altro, nel volto del figlio, e una presa di coscienza riguardo il proprio 'io' in relazione al mondo esterno. Grazie a un simile auto-riconoscimento, Berta decide finalmente di ristabilire una connessione con la realtà imperante al di là di Susacasa, e intraprendere una *quête* che la risarcisca di ciò che sa essere stata ingiustamente defraudata. Esangue, riesce appena a dire a Sabelona che sta male, mentre la serve, che poco dopo chiamerà un medico, è già pronta per metterla a letto. La diagnosi del dottore imputerà il malore alla vecchiaia, ma la verità è tutt'altra e Berta, trascorsi tre giorni, è più vispa e attiva che mai. Il suo primo intento di connessione con il mondo esterno consiste nell'invio di un garzone fuori da Posadorio, con in mano una «carta lacrada» (DB, 135) da consegnare: una lettera coi sigilli di ceralacca che Berta ha scritto al pittore, in cui gli domanda notizie del capitano da lui dipinto; come si chiamava, chi gli aveva prestato il denaro e se, soprattutto, esiste la possibilità di comprare il quadro esposto a Madrid e che raffigura l'intero corpo di suo figlio nel momento della morte eroica. Secondo intento risolutivo della donna è la ricerca del denaro necessario alla partenza. La vecchia Rondaliego è pronta a vendere le sue proprietà, a ipotecare Susacasa, Posadorio e l'intero Aren pur di acquistare il quadro tanto desiderato e ripagare il debito lasciato in sospeso da suo figlio. Purtroppo, però, non conosce il prezzo del capolavoro che ha incantato l'intera Madrid, e la risposta alla lettera che ha inviato a Valencia tarda ad arrivare. La lettera custodisce il segreto del suo disonore, la ragione che ne ha risvegliato la coscienza, il «*tic-tac* insufrible» (DB, 137) dei suoi antichi rimorsi. Il bisogno della donna di essere madre e verso il quale vuole avviarsi, con o senza l'aiuto dell'uomo fautore di questo sconvolgimento. Sicché, trascorse molte settimane senza novità alcuna, Berta si decide ad agire da sola, ricevendo una visita che sorprende e preoccupa la serva Sabel:

---

<sup>30</sup> Elena Peregrino, "Metáforas de la representación: El retrato en Doña Berta", in *Decimónica* VIII: 2 (2011), pp. 29-41, p. 30.

El señor Pumariega, don Casto, notario retirado de la profesión y usurero en activo servicio, ratón del campo, esponja del consejo, gran coleccionista de fincas de pan llevar y toda clase de bienes raíces, se presentó en Posadorio preguntando por la señorita de Rondaliego con aquella sonrisa eterna que había hecho llorar lágrimas de sangre a todos los desvalidos de la comarca (*DB*, 138).

A Posadorio è giunto il signor Pumariega, conosciuto come don Casto, usuraio che ha fatto piangere lacrime di sangue ai caduti in disgrazia della regione. Pumariega, che di professione faceva il notaio, ora che è in pensione colleziona proprietà a destra e a manca, girando per le Asturie in groppa al suo cavallo e guidato unicamente dal dio denaro. La denominazione che Clarín gli attribuisce, quella di ‘Casto’, ha un’evidente finalità umoristica, dato che la presunta ‘castità’ del personaggio mal si adatta alla professione di usuraio, e dato che il sorriso malvagio che ne marca l’espressione una volta giunto a casa Rondaliego la dice lunga sulla fame di ricchezza che lo contraddistingue. Quando viene ricevuto in salotto dalla signora Berta, ha la barba e gli occhiali sporchi d’erba: una gaffe che lo ridicolizza. Clarín, in questo passaggio della novella, non solo sembra avanzare una critica dell’alta borghesia affetta dalla malattia del denaro, ma al contempo ne schernisce l’incapacità di assumere – pur avendo le risorse per farlo – lo stile contegnoso ed elegante tipico dei membri dell’aristocrazia. Prima di entrare in casa, infatti, Pumariega ordina che venga dato da mangiare al suo cavallo, ma poi, pensandoci meglio, «se fue él mismo a la cuadra, y con sus propias manos llenó el pesebre de heno» (*ibid.*). Senza scomporsi troppo, quindi, Pumariega punta verso la stalla e affonda le mani nel fieno per deporlo nella mangiatoia, e quando si reca da Berta «todavía llevaba algunas hierbas entre las barbas, y otras pegadas en el cristal de las gafas» (*ibid.*). Da questi stessi occhiali, una volta concluso il «negocio», trapasserà uno scintillio di vittoriosa soddisfazione, confermata dalla contemplazione della distesa dei nuovi poderi che ha fatto propri e che, ogni volta, strappa e ottiene, come se fosse dotato di artigli, grazie al potere della carta bollata e dei libri del Registro:

Cuando Pumariega salía de Posadorio [...] los ojuelos le echaban chispas que atravesaban los cristales de las gafas. Poco después, en una altura que dominaba a Zaornín, don Casto se detuvo y dio vuelta al caballo para contemplar el perímetro y el buen aspecto de sus

nuevas posesiones. Siempre llamaba él posesión, por falsa modestia, a lo que sabía hacer suyo con todas las áncoras y garras del dominio quirritario que le facilitaban el papel sellado y los libros del Registro (DB, 139-40).

Berta Rondaliego ha dunque ipotecato la sua eredità per intascare la «cantidad, los miles de duros que [Pumariega] había de entregarle» (DB, 140), i migliaia di scudi che conserverà accuratamente all'interno del suo «cofrecillo de secretos antiguos» (*ibid.*) e che le serviranno per riparare il debito del figlio, partire alla volta di Madrid e comprarne il quadro dipinto da Valencia.

Venuto il giorno dell'addio, all'altezza del capitolo VII, la serva Sabelona – che ha rifiutato, per la troppa codardia, l'invito di Berta a seguirla in città – si comporta come al solito, come se nulla dovesse accadere. Svolge tutte le mansioni quotidiane e, mentre in giardino strofina «un cangilón» (DB, 142), dal «postigo de la huerta» (*ibid.*) fa il suo ingresso il gatto che, come da consuetudine, «se puso a lamer platos de la cena de la víspera» (DB, 143). La sua tranquillità segna un contrasto molto forte con gli episodi che l'autore racconta nei capitoli seguenti. Sarà quest'ultimo, di fatto, e a sua insaputa, ad accompagnare la signora a Madrid. Il cambio radicale a cui il felino sta andando in contro si percepisce nell'espressione di meraviglia che assume quando, nell'imminenza della separazione, Berta e Sabelona scoppiano in lacrime. Il gatto, che per l'occasione smette di lambire i piatti, osserva con un moto di spavento il gesto d'affetto a cui non è per niente avvezzo: un'anticipazione che indica quanto dovrà abituarsi a un diverso *habitat*, al contesto sterile della città e alla prigionia di uno sgabuzzino di cui la cesta in cui viene adagiato per la partenza è solo un'infelice antipasto. Il suo trasferimento e quello della padrona evidenziano la fine di un mondo arcaico, feudale, incontaminato: tradito dalla borghesia 'acciambellata' sui suoi interessi, e dal caos della *city* che ne ignora l'ombra degli alberi secolari.

##### 5. Oggetti appartenenti allo spazio della città

A partire dal capitolo VIII, si inaugura il secondo blocco narrativo della novella, quello della fase 'attiva', dedicato alle peripezie di Berta nello spazio urbano della città. La descrizione della capitale viene fornita attraverso la prospettiva

della protagonista, che ne contempla i tratti da un angolo di Calle del Carmen. La neve cade a mucchi lungo tutta Puerta del Sol, col «suo silenzio felino, traditore come l'andatura del gatto»<sup>31</sup>, tracciando simbolicamente i primi segni della slealtà di un ambiente nuovo, zeppo di pericoli per chi vi si affaccia da profano. La figura di Berta è immobile, i piedi nei «chanclos» (*DB*, 146); il suo abbigliamento è cambiato nel materiale, ma non nel colore, è «vestida de seda de color de tabaco» (*DB*, 147). Alla flanella, dunque, si è sostituita una stoffa di maggior pregio che mantiene, però, una tonalità sommessata. Sembra quasi che, con questo viaggio in città, l'anziana Rondaliego si sia preparata all'appuntamento con suo figlio. Incontro a cui vuole partecipare indossando un abito elegante, ma che non dia troppo nell'occhio poiché, in fondo, questo ritrovarsi è l'equivalente di un funerale: evento che non ammette toni accesi, bensì il rispettoso contegno dell'addio. Le sue percezioni, inoltre, sono alterate dalla paura. Le vetture la inducono a pensare che «los coches eran tan caros y tan peligrosos!» (*DB*, 146). Le strade labirintiche, l'intero paesaggio fatto di edifici alti, di traffico e folla la confondono, al punto da rendere la sua relazione con l'ambiente uguale a quella che un soldato intrattiene con un nemico spietato:

Temía a la multitud..., pero sobre todo temía el ser atropellada, pisada, triturada por caballos, por ruedas. Cada coche, cada carro, era una fiera suelta que se le echaba encima. [...]. El tranvía<sup>32</sup> le parecía un monstruo cauteloso, una serpiente insidiosa (*DB*, 147).

I carri come belve sciolte, il tram come un serpente insidioso, e, in mezzo, come una martire, Berta Rondaliego che teme di essere triturata da ruote e cavalli. L'inferno madrilenno, popolato da «riperts y simones, ómnibus y carros, y caballos y mozos de cordel» (*DB*, 149) che «cargados iban y venían, como saetas que se cruzan en el aire...» (*ibid.*) diventa in Berta un'ossessione dovuta al terrore del pericolo che corre, e che l'allontana dalla sua 'causa', quella che l'ha condotta sin lì. Berta finisce col preoccuparsi molto di più dello scontro con la folla, del combattimento con quei «ricachones» (*DB*, 150) i borghesi ricconi

---

<sup>31</sup> Clarín, *Donna Berta*, a cura di Maria Rosaria Alfani, cit., p. 58.

<sup>32</sup> Il primo tram madrilenno, trainato da cavalli, fu inaugurato nel 1871, data a partire dalla quale vennero costruite nuove linee di percorrenza dirette nei vari quartieri della città.

che si oppongono al suo proposito. L'esistenza altrui, a giudicare dalla «indiferencia con que se veían, se hablaban y se separaban para siempre» (*ibid.*) le sembra effimera. L'ininterrotto salire e scendere della gente dalle vetture su cui è costretta a metter piede, dove le chiedono sempre un biglietto, la fa sentire smarrita nel gran mondo. Persino la stanza della locanda in cui alloggia la rende triste: la vista dà su «un callejón sucio que llamaban patio» (*DB*, 150); è una stanza in cui prova a non morire «de frío en la cama estrecha, sórdida, dura, miserable» (*ibid.*). Un logoro-realistico degno del miglior romanzo dickensiano<sup>33</sup> e che, nel sudiciume della stradina paradossalmente definita patio e, soprattutto nel – freddo, duro, sordido, stretto letto – segna un'opposizione con Posadorio molto marcata. Come dimenticare, di fatto, i lussuosi letti del palazzo? È chiaro, dunque, già nelle prime pagine di questo secondo blocco narrativo, quanto quello madrilenno sia un clima ostile per un umano venuto dal mondo-paradiso di Susacasa. Nonostante ciò, il coraggio di Berta la induce a domandare, indagare, fino a scoprire l'esatta ubicazione del quadro:

[...] el cuadro que buscaba yacía depositado en un caserón cerrado al público, donde le tenía el Gobierno hasta que se decidiera si se quedaba con él un Ministro o se lo llevaba un señorón americano para su palacio de Madrid primero, y después tal vez para su palacio de la Habana (*ibid.*).

Il ritratto agognato, quindi, non è più esposto al pubblico, ma custodito nella sala di un grande edificio situato in periferia, dove, steso sul pavimento, attende di essere imballato. L'autore racconta che è il Governo a tenerlo 'in ostaggio' fin quando non si sarà deciso se concederne il possesso a un Ministro oppure, a un ricco signorone americano che vuole portarlo con sé nel suo palazzo di Madrid e poi, oltreoceano, a La Habana. Berta non sa, come verrà svelato nel capitolo X, che durante il suo viaggio in Asturia il pittore Valencia si è beccato un raffreddamento che gli è costato la vita (motivo per cui non ha

---

<sup>33</sup> Nel suo saggio *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Francesco Orlando individua la categoria del logoro-realistico (che fa capo all'albero semantico da lui ideato) in un passo del *David Copperfield* di Charles Dickens. Nel capitolo L del romanzo, di fatto, si descrive lo stato di trascuratezza e sporcizia in cui versa lo scalone interno di un fabbricato, dinanzi al quale viene a trovarsi il protagonista della storia. (Torino, Einaudi, 2015, pp. 122-23).

risposto alla lettera), e che il suo quadro, anziché passare agli eredi è divenuto oggetto di negoziazione da parte di esponenti dell'alta borghesia. Nel frattempo, però, grazie all'influenza di un ospite della pensione, Berta riesce a ottenere una «tarjeta de recomendación» (DB, 152) che le consentirà l'accesso all'edificio dove è custodita la tela della discordia. Nel capitolo che segue, dunque, il IX, capitolo decisivo poiché in esso si consuma il *climax* di una *quête* lunga quaranta anni, il lettore segue Berta a bordo di un «coche de punto» (*ibid.*): una vettura a noleggio che in cambio di un pagamento 'a ore' – molto costoso – la porta a destinazione, nella periferia della città. Dentro l'edificio, l'anziana si imbatte in alcuni operai intenti a inchiodare cassoni, e nella figura di «un signore grasso, malvestito che sembrava dirigere lo strepito e la confusione del trasloco dell'arte. I quadri andavano via»<sup>34</sup>. Quando Berta gli mostra il biglietto di raccomandazione, la reazione dell'uomo è quella di indicarle, sgarbatamente, «una gran sábana de tela gris, como sucia, que tenía a sus pies tendida» (DB, 153) e che, le comunica, entro mezz'ora sarà imballata e trasportata a casa del suo legittimo proprietario.

Al principio, Berta non riesce a focalizzarne l'immagine. Il fatto che la tela sia distesa sul pavimento, come un lenzuolo dalla stoffa grigia, gliela fa sembrare una massa informe, di macchie confuse. I quattro operai, intanto, si preparano a sollevarla ai fini dell'imballaggio, ma un urlo della donna ne interrompe il lavoro, facendola scambiare per pazza. Soltanto quando due lacrimoni le solcano il viso gli uomini comprendono che c'è una ragione valida se un'anziana ha fatto tanta strada per ammirare il quadro che sta per essere trasferito a casa del magnate americano il quale, alla fine, l'ha spuntata sul Ministro dell'Economia e che, nel peggiore dei casi, non lascerebbe entrare Berta nel suo palazzo se lei glielo chiedesse. Questa, pertanto, è l'unica *chance* per la donna di poter, dopo tanti sforzi, contemplare il contenuto della tela che, per risultare chiara deve essere osservata nella sua verticalità. Aiutata, perciò, da uno degli operai, l'audace vecchia si arrampica a fatica su una scala e dall'altezza del quinto gradino osserva, estasiata, la famosa immagine in movimento che, nel frattempo, è stata sollevata dagli altri lavoratori per terminare l'operazione di imballaggio:

---

<sup>34</sup> Clarín, *Donna Berta*, a cura di Maria Rosaria Alfani, cit. p. 64.

Como un fantasma ondulante, como un sueño, vio entre humo, sangre, piedras, tierra, colorines de uniformes, una figura que la miró a ella un instante con ojos de sublime espanto, de heroico terror...; la figura de su capitán, del que ella había encontrado, manchado de sangre también, a la puerta de Posadorio. Sí, era su capitán, mezclado con ella misma, con su hermano mayor; era un Rondaliego injerto en el esposo de su alma: ¡era su hijo! Pero pasó como un relámpago, moviéndose en ziszás, supino como si le llevaran a enterrar... Iba con los brazos abiertos, una espada en la mano, entre piedras que se desmoronan y arena, entre cadáveres y bayonetas (DB, 155).

La figura che Berta vede a malapena, di passaggio, ha le stesse fattezze del capitano custodito nello scrigno della sua memoria; gli stessi lineamenti del maggiore dei fratelli Rondaliego, e persino gli stessi di Berta: un triplo riconoscimento in mezzo al fumo, il sangue, le pietre, e le macchie che sporcavano anche l'uniforme dell'uomo giunto ferito alle porte di Posadorio, e che non è riuscito a sposarla perché morto nella prima guerra carlista. Quaranta anni dopo, come suo padre, il figlio di Berta perde la vita nella seconda di queste sanguinose battaglie; e la scoperta di un così tragico ed eguale destino, unita all'emozione del ritrovamento – per quanto fugace – del figlio perduto, causa nella donna uno svenimento. Ricordi sepolti nella polvere degli anni sono venuti alla luce nel mezzo della *quête* che per Berta è l'equivalente di un viaggio interiore, di pieno recupero di un trauma passato: l'accettazione della morte del figlio appena nato come castigo imposto a se stessa, come pena da scontare per aver infangato il nome della famiglia. Accettazione che torna alla memoria mettendo in evidenza il vuoto della sua vita, l'assenza e quindi la volontà di approssimazione al sentimento materno: «Doña Berta [...] tells the story of a mother's faith, of a circuitous spirituality of maternity, a spiritualization traced in violence and returning, rematerializing, as art»<sup>35</sup>.

Oltre al motivo della maternità, la ricerca condotta dalla protagonista trova una ragion d'essere in qualcosa di ancora più profondo, nella propria identità. La gravidanza, che ne ha provocato l'abbandono da parte dei fratelli, ne ha al contempo causato l'espulsione dalla famiglia, la perdita del suo ruolo quale 'membro' della stessa. Un'alterazione si è quindi prodotta, un'alterazione

---

<sup>35</sup> Brad Epps, "Traces of the Flesh: Land, Body, and Art in Clarín's Doña Berta", in *Revista hispánica moderna* XLVIII: 1 (1995), pp. 69-91, p. 75.



dell'individuo-Berta quale parte di un mondo in cui, normalmente, avrebbe avuto una posizione pubblica e sociale<sup>36</sup>. Per ristabilire tale identità, l'onore di suo figlio che è anche il suo onore – schiacciato dalla logica *castiza* e sterile dei Rondaliego – Berta ha venduto le sue proprietà e ha viaggiato fino a Madrid, fino a trovare il suo erede. Da questo momento in poi non avrà pace. Il desiderio di possessione del quadro la tormenta perché legato al riflesso della sua persona: «lo que para los demás espectadores es la obra maestra de un pintor truncado en su carrera, para ella es el dudoso emblema de su biografía»<sup>37</sup>. L'ansia di una relazione materna da intrattenere con il figlio mai conosciuto in vita si stabilisce nella proiezione di questo desiderio sul quadro dipinto da Valencia in quanto, se Berta non può avere il figlio (vista la morte), deve almeno poterne possedere i resti<sup>38</sup>: il quadro diviene, pertanto, una specie di reliquia, un'urna funeraria che può contenere e consolare il dolore passato venuto allo scoperto. Accade così che Berta comincia una ricerca all'insegna di informazioni ulteriori, tracce, raccomandazioni che possano garantirle l'accesso nel palazzo del magnate americano e, una volta entrata, affrontare la questione dell'acquisto del quadro. A nessuno, comunque, neanche a coloro che in qualche modo le danno un po' di aiuto Berta rivela i suoi piani. La paura di essere derubata nel caso in cui si scoprisse che ha tanto di quel denaro da buttare via per un dipinto, le impone di prendere precauzioni: «cosidos los billetes a la ropa, al corsé; era lo mejor» (*DB*, 156). Le banconote vengono quindi cucite alla biancheria, al corsetto, nell'avveduto intento di proteggerle dai ladri, e Berta prosegue la sua caccia, fino a quando riesce a penetrare nel palazzo del suo rivale. L'incontro viene narrato nel decimo capitolo, preceduto da un'esauritiva descrizione del carattere dell'americano il quale, alla stregua dei fratelli Rondaliego, si impegna ad aiutare il prossimo distribuendo elemosine. Tuttavia, questo voler alleviare il dolore altrui, non è dettato da una sincera propensione all'altruismo: così come i fratelli Rondaliego facevano opere di carità da lontano, temendo il volgo e arrivando a pensar male della plebe che proteggevano, allo stesso modo il magnate tende la mano ai disgraziati per una mera questio-

<sup>36</sup> Cfr. Elena Peregrino, "Metáforas de la representación", cit., p. 34.

<sup>37</sup> Leonardo Romero Tobar, "Doña Berta en su pintura (Sobre la evolución narrativa de «Clarín»)", in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 327-43, p. 339.

<sup>38</sup> Cfr. Elena Peregrino, "Metáforas de la representación", cit., p. 35.

ne di logica, come a voler condividere un benessere che deve essere in qualche modo e necessariamente elargito, perché così vuole il costume. Grazie al potere della seduzione del Dio denaro il magnate può tutto: ad esso hanno ceduto il Governo e persino gli eredi di Valencia (gli ospedali a cui il pittore ha destinato i suoi averi in caso di morte), riconoscendo che i benefici economici derivanti dalla vendita del quadro-gioiello sarebbero stati di gran lunga maggiori rispetto al fatto di tenerlo con sé. Il valore del quadro, fra l'altro, è triplicato in seguito alla morte del suo autore per cui, l'incasso prodotto dalla vendita si può considerare davvero eccellente: una logica che non contempla le questioni di cuore come quelle di Berta, o le volontà di un uomo che non c'è più e che nel ritratto di un capitano morente ha voluto immortalare lo spirito misterioso di un eroismo inutile, non ripagato in vita, ma impresso per sempre sulla tela.

Di tutto questo Berta non è a conoscenza le prime volte in cui fa visita al palazzo del capitalista: un museo privato dove distribuisce sorrisi e mance ai servi per poi perdersi in quella che giorno dopo giorno diventa la sua attività preferita, la contemplazione del quadro:

El cuadro, metido en su marco dorado, fijo en la pared, en aquella estancia lujosa, entre muchas otras maravillas del arte, le parecía otro a Doña Berta. Ahora le contemplaba a su placer; leía en las facciones y en la actitud del héroe que moría sobre aquel montón sangriento y glorioso de tierra y cadáveres, en una aureola de fuego y humo; leía todo lo que el pintor había querido expresar; pero... no siempre reconocía a su hijo. Según las luces, según el estado de su propio ánimo, según había comido y bebido, así adivinaba o no en aquel capitán del cuadro famoso al hijo suyo y de su capitán. La primera vez que sintió vacilar su fe, que sintió la duda, tuvo escalofríos, y le corrió por el espinazo un sudor helado como de muerte (*DB*, 157-58).

Nuovamente incorniciato, e affisso alla parete di una stanza lussuosa, ci sono momenti in cui a Berta il giovane del dipinto sembra essere un altro, uno sconosciuto. A seconda delle luci, della disposizione del suo stato d'animo, a volte, Berta intravede il frutto del suo grembo materno; altre, invece, non le sembra di riconoscervi somiglianza alcuna. Questo dubbio la fa vacillare. Il pensiero di aver dato via i suoi beni, di aver intrapreso un'avventura nella selva oscura della città per un pezzo di tela che non sia il sudario di suo figlio la sconvolge. Il suo dubbio, d'altronde, è più che ragionevole. Esso nasce dal

senso di colpa per non essere stata una buona madre, o meglio, per non esserlo stata in alcun modo. Sicché questo presunto figlio, nell'interpretazione della donna, sembra voler giocare a nascondino, vendicandosi della condizione di orfano che ha subito, così come spiega Marilyn Rugg: «The son she thinks she sees in the painting keeps slipping away from her»<sup>39</sup>. In sostanza, il fatto che l'anziana non abbia mai conosciuto il giovane, né in vita, né in morte – e quindi in mancanza del referente primario, dell'individuo in carne e ossa raffigurato nel quadro – fa sì che la donna non riesca mai completamente a fissarne i contorni, a tenerne stretta l'immagine, poiché il senso della stessa implica sempre una carenza, una verità in essa contenuta destinata a sfuggirle. Va da sé che è in virtù di questa carenza che ogni volta Berta torna al museo privato dell'americano: più sprofonda nell'incertezza, più sente il bisogno di contemplazione del capolavoro di Valencia, così da ritrovare la conferma fondamentale al rafforzamento della sua ipotesi. Se la fede nel quadro vacillasse del tutto, quest'ultimo non avrebbe più valore, e la risoluzione eroica che l'ha portata in città le risulterebbe una follia che toglierebbe significato alla sua vita. Per tutti questi motivi, Berta ha bisogno di credere. Di credere persino al dubbio. Di sedersi dinanzi al quadro come fosse un altare e idolatrarlo feticisticamente, quale sostituto del vero figlio-capitano. Di praticare, cioè, quella che Clarín definisce «la fe en la duda» (*DB*, 159).

In seguito a questa ferma convinzione e all'andirivieni quotidiano, per Berta giunge finalmente il giorno del primo incontro con l'americano, ma solo durante il terzo l'anziana ha il coraggio di comunicargli la sua pretesa, l'ansia infinita di possedere la tela. Quando il magnate la mette al corrente della realtà dei fatti – la morte di Valencia e il valore triplicato del quadro – Berta non può fare altro che disperarsi e lasciare che il proprietario «de su bien único» (*DB*, 160) la prenda per pazza, così come era successo con gli operai nell'edificio di periferia. L'unica richiesta che le viene accordata è quella di poter tornare a contemplare il quadro ogni giorno, fin quando il magnate non partirà per l'America e, con esso, l'immagine del figlio di Berta che nel mentre, spera di guadagnare tempo da dedicare al suo piano di convincimento. Quando, alla fine, apprende che il facoltoso proprietario si è deciso a partire privandola per

---

<sup>39</sup> Elena Peregrino, “Metáforas de la representación”, cit., p. 36.

sempre delle gioie del quadro, Berta arriva a raccontargli del suo peccato giovanile e del presunto figlio raffigurato nel ritratto, versione che viene accolta come l'ennesima follia della donna e a cui il magnate concede, contro ogni pronostico, una nuova richiesta: tornare il giorno seguente per congedarsi dal capolavoro.

La notte della vigilia, un sogno si fa spazio nella mente della protagonista: dai monti della sua terra, come per magia arrivava un notaio con una strana voce, da cicala, agitando fra le mani un testamento e gridando che 'l'altro' non aveva validità. Il pittore Valencia non lasciava, invero, il quadro agli ospedali, ma, come è naturale, alla madre del capitano in esso ritratto, Berta Rondaliego. Al risveglio, ricordandosi del miracolo prodotto dal suo inconscio, l'umore di Berta si dipinge di una fastidiosa angoscia poiché la donna sa bene, così come le ha mostrato la lunga tristezza che è stata la sua vita, che «las cosas soñadas no se cumplen» (DB, 161). I sogni, vale a dire, non si avverano, e la cicala che ha parlato per bocca del notaio non è altro che il sotterraneo desiderio della sua coscienza che, allo stremo dello sconforto, vorrebbe urlare che il ritratto del capitano appartiene soltanto a lei, perché lei ne è la madre, e a lei spetta vegliarne l'immagine così come aveva fatto con il padre ai piedi del letto di piume di Posadorio. L'angoscia di Berta è acuita poi dalla discussione con Petronila, la padrona della locanda, a causa dei disastri ai danni della stessa orditi dalle abitudini selvatiche del gatto, e che verrà da questa segregato «en la guardilla, en una trastera, prisión segura, porque los hierros de tragaluz tenían red de alambre» (DB, 162), dove non avrebbe causato altri danni.

Alla fine dell'ultimo capitolo, uscita dall'ostello Berta si prepara ad affrontare la circolazione madrilenana che a quell'ora la riempie di spavento. A fatica, riesce ad arrivare in chiesa per ascoltare due messe, come a voler cercare ostinatamente un miracolo che tarda a verificarsi; poi, pensa di comprare un «collar para el gato» (*ibid.*), con l'intento di ricamarvi delle iniziali nel caso in cui si perda. Infine, si decide a percorrere il tragitto diretto verso casa dell'americano. Attraversa una serie di strade fra gomitate, scontri, la folla che la inghiotte come un'onda, fino a sbucare su quella che la terrorizza più di tutte, Calle Fuencarral, dove «los raíles del tranvía le parecían navajas de afeitar al ras de sus carnes; ¡iban tan pegados a la acera!» (DB, 163). Passando dinanzi a un grande edificio artistico situato all'inizio di questa strada, Berta dimentica

per un momento le sue precauzioni; dimentica l'impressione che le causano le rotaie del tranvai, il fatto che le sembrano il rasoio a filo delle sue carni per il loro circolare tanto vicino al marciapiede. L'unico suo pensiero è che nell'edificio artistico risiede il potente Cánovas<sup>40</sup>, un politico che nell'inganno della sua mente può venirle in soccorso con un'ordinanza reale o con un permesso tale da obbligare l'americano a venderle il quadro senza possibilità di rifiuto. È in questo frangente che Berta perde la vita: nell'abbaglio di una speranza, mentre un rumore confuso di voci e mani tese verso di lei si affannano per impedirlo. D'un tratto, sgomenta, avverte un colpo sulla spalla, e qualcosa che le calpesta il vestito:

“El tranvía”, pensó. Ya era tarde. Sí, era el tranvía. Un caballo la derribó, la pisó; una rueda le pasó por medio del cuerpo. El vehículo se detuvo antes de dejar atrás a su víctima. Hubo que sacarla con gran cuidado de entre las ruedas. Ya parecía muerta. No tardió diez minutos en estarlo de veras. No habló, ni suspiró, ni nada. Estuvo algunos minutos depositada sobre la acera, hasta que llegara la autoridad. La multitud, en corro, contemplaba el cadáver (DB, 163-64).

Così finisce la dinastia dei Rondaliego, con la morte di Berta per mano del tranvai che ha aborrito sin dal suo arrivo in città; depositata, come un oggetto di poco valore, sul marciapiede, in attesa delle autorità mentre la folla, curiosa, ne contempla il cadavere. Vittima dello spazio urbano, il suo corpo schiacciato richiama alla memoria l'erba dell'Aren su cui, incurante, cammina il volgo<sup>41</sup>. Con la sua morte è rimasto prigioniero, nello sgabuzzino della locanda di Petronila, l'unico essere ad averla accompagnata nell'inferno della città: il gatto che, dimenticato dal mondo intero, passerà molti giorni scagliandosi contro le grate dell'abbaino ricoperte da una rete metallica. Stanco, infine, si lascerà mo-

---

<sup>40</sup> Antonio Castillo Cánovas fu il capo del partito conservatore durante gli anni della Restaurazione. In questo periodo, la sua residenza era situata proprio in Calle Fuencarral.

<sup>41</sup> Il rapporto di correlazione che intercorre tra il principio e la fine della novella è così spiegato da Lou Channon-Deutsch: «her previous fear of being trampled were indeed justified and the reader cannot fail to associate her body 'pisado' by horses and wheels with the field of Aren, flattened, not by the much feared Romans or Moors, but by the vulgar tramplings of the current civilization. In death as in life Berta's destiny is linked with that of her pastoral environment». (*The Nineteenth-Century Spanish Story. Textual Strategies of a Genre in Transition*, London, Tamesis Books, 1985, p. 145).

rire in un angolo, senza indossare mai quel collare che Berta gli ha acquistato con l'intento di ricamarvi due iniziali. Lettere che, in tal modo, rimangono avvolte nel mistero, così come irrisolto sarà il destino delle banconote che la defunta Rondaliego si è cucita nel corsetto.

## 6. Conclusioni

Sembra chiaro, al termine di questo nostro *excursus* oggettuale, che la presenza dei quattro quadri descritti condiziona lo svolgimento della novella, e lo fa a partire dagli effetti che la contemplazione di codesti produce sulla protagonista. La reazione di Berta, come si è visto, è quella di riconoscersi nei ritratti di cui Valencia la omaggia e di partire, carica di desiderio, per una città di cui ignora i pericoli.

Si potrebbe avanzare, dunque, che i quadri del presunto figlio (la copia portata a Posadorio dal garzone, che ne ritrae solo il volto e, l'originale esposto a Madrid che, invece, lo raffigura per intero) costituiscono il motore dell'azione e che senza di essi nulla sarebbe cambiato nella vita della vecchia Rondaliego. Ma c'è di più. L'arrivo di Valencia, e la voglia di omaggiare l'anziana signora con opere scaturite dal suo pennello va individuata non solo nell'ospitalità di cui il giovane artista gode per una notte. Non bisogna dimenticare, infatti, che all'interno di palazzo Posadorio, Valencia rimane piacevolmente turbato dal ritratto di quella che è stata una giovane Berta, quaranta anni prima, ed è a partire da questa immagine che il pittore intuisce una serie di coincidenze che, ispirandolo, lo motivano a realizzarne una copia. La settimana seguente, quando Berta potrà vederla e contemplarvisi come in uno specchio e confrontarla, infine, con la copia del capolavoro esposto a Madrid, ritroverà se stessa nelle analogie che ambo i ritratti condividono, come se l'addizione di queste due somiglianze producesse – idealmente – un quinto ritratto: il 'ritratto perduto' di Berta Rondaliego. Alla ricerca di questa identità, che può materializzarsi fisicamente solo con il ritrovamento del quadro madrileno, Berta si sposta verso la capitale, dove trova la morte.

Quest'ultimo dato colloca la novella nella cornice di una articolata metafora che, a sua volta, si inserisce nella dicotomia paradiso/inferno. Un tranvai, simbolo del progresso e della civilizzazione, uccide la povera Rondaliego ve-

nuta dalla campagna, tronandone le illusioni. La folla che ne circonda il cadavere non prova ripugnanza, ma quasi simpatia: Berta, riconosciuta da tutti come la nonnina che andava su e giù sorridendo a chiunque suscita quasi simpatia e il pensiero che, in fondo, era destinata a svanire presto. Con la stessa rapidità scompare la scia di tristezza che questa sua fine ha destato, e viene ristabilita la circolazione, lasciando ai periodici il racconto dell'incidente. Si estingue così, definitivamente, in questa metafora della prosa e dell'indifferenza il paradiso arcaico di Susacasa: quel sistema di antichi valori inghiottito dalla storia che fa il suo corso, da una borghesia in ascesa che non risparmia nessuno.

La risoluzione eroica di Berta, che va a scontrarsi con i grandi eventi figli del progresso, incarna un coraggio (vista la sua condizione) da martire, e, come tale viene percepita dal lettore. Leopoldo Alas, di fatto, assegna il ruolo di antagonisti ai quattro fratelli della donna: uomini, come si è detto più volte, legati a una ideologia di carattere conservatore, ossessionati dal concetto di *limpieza de sangre*, che fa risaltare una visione della società limitata. Va da sé che a Berta, invece, l'autore riserva, nonostante la trasgressione commessa, un'immagine di donna positiva, che trova nell'ideologia liberale – non una, bensì due volte, anche se a distanza di quaranta anni – una forma di riscatto. È la stessa ideologia che Clarín, attraverso la novella, favorisce. Il suo intento sta nel voler superare la concezione secondo cui nella Spagna della Restaurazione, così come in altri paesi d'Europa – si pensi ad *Anna Karenina* (1877), *Madame Bovary* (1857) o a *La Regenta* (1884-85) – la donna deve, necessariamente, assumere su di sé il modello di 'angelo del focolare' o, al contrario, di *mujer caída*<sup>42</sup>. In tal senso, e contro la desuetudine di questa ulteriore dicotomia imposta dalle convenzioni sociali del XIX secolo, *Doña Berta* compie un passo in avanti. Pur non essendo, cioè, un testo rivoluzionario, il fatto che Clarín assolva la protagonista e la tratti, in alcuni casi, persino con simpatia, segna una fondamentale differenza innanzitutto con la sua sorella maggiore: Ana Ozores de *La Regenta*, considerata il capolavoro dell'autore e scritta poco più di sei anni prima. In secondo luogo, viene a segnare una importante distanza anche

---

<sup>42</sup> Si veda Antonio José Couso-Liañez, "El desafío a la dicotomía mujer caída vs. ángel del hogar en Doña Berta", in *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, I: 4 (2011), pp. 166-207.

con i capolavori di Flaubert e Tolstoj. Nelle pagine di questi ultimi due, di fatto – e sebbene Berta Rondaliego non possa essere considerata a sua volta un’adultera – non c’è pietà né per Emma Bovary né per Anna Karenina; così come non ce n’è per Ana Ozores. A causa della trasgressione commessa le prime due muoiono di una morte ‘drastica’; la terza, altrettanto drasticamente, viene esclusa da una società ipocrita che, di nascosto, si macchia dei suoi stessi peccati. Tutte e tre – Emma, Anna e Ana – come Berta, hanno infranto le regole del loro tempo. Il tragico finale assegnato a quest’ultima, però, sembra scaturire quasi per caso: è una distrazione a spezzarne l’esistenza, una distrazione che reca in sé un obiettivo di cancellazione che non vuole essere un’accusa di colpevolezza nei confronti della protagonista; bensì una critica nei confronti di quella società patriarcale di cui Berta, volente o nolente, è la rappresentante.

Questa fine, tuttavia, la nobilita in quanto unica risoluzione alla crisi psicologica di una coscienza problematica. La morte dell’ultima Rondaliego è senza dubbio una morte ‘eroica’ nel senso di riparazione-espiazione<sup>43</sup>, nel suo essere priva dei connotati di eccezionalità e ricolma, invece, della spontaneità e semplicità delle persone comuni. Un tema sviluppato da Clarín già in *Su único hijo* (anch’esso del 1891), e che si serve della forza dell’arte per riportare in superficie verità messe a tacere. Grazie alla musica Bonifacio Reyes scopre il suo desiderio di paternità che ne cambia il rapporto con il mondo circostante, così come in Berta la visione di un eccellente quadro risveglia il ricordo del figlio sacrificato alla legge dell’onore. In ciò risiede la sostanziale differenza con Ana Ozores, condannata alla cecità dalla sua forte tempra, mentre Berta e Bonifacio «in mancanza di una salda volontà [vivono un cambio di rotta] quando l’arte materializza l’immagine rimossa o fa riascoltare la voce dimenticata, spezzando la catena dell’assuefazione»<sup>44</sup>. La fragile Berta di Leopoldo Alas ha il coraggio di sciogliere le catene che la legano all’ambito domestico, quello a cui la donna di questo secolo è relegata; condotta dalla quale traspare una spia riguardo il cammino evolutivo dello stesso autore. Il Clarín *fin-de-siècle*, di fatto, racconta una dimensione nuova, quella interiore dei suoi personaggi, che ne-

---

<sup>43</sup> Cfr. Maria Rosaria Alfani, “Introduzione” a *Donna Berta*, cit., p. 13.

<sup>44</sup> Ivi, p. 14.



cessita compassione. Non c'è più soltanto lo strumento 'romanzo' che mira a delineare l'aridità di sentimenti della società negli anni della Restaurazione, ma un mondo in cui l'umanità, l'amore e la difesa della propria libertà non siano un'utopia, bensì un diritto. Un diritto che è altresì quello dell'accettazione della sessualità femminile non come 'caso patologico', da castigare, ma come una prerogativa naturale dell'individuo, e fino a questo momento appannaggio esclusivo degli uomini. C'è, pertanto, in questa novella la *esencia del realismo*, quella che dà espressione «a las íntimas relaciones bellas de las cosas»<sup>45</sup>, all'intimità dei protagonisti fino a tracciarne un'anatomia spirituale, una scia di modernità che si avvia già verso il XX secolo, verso la sacralità dell'indipendenza femminile di Edna Pontellier (*The Awakening*, Kate Chopin, 1897); o, anche, quella di *Una donna* (1907) di Sibilla Aleramo. Saranno queste ultime ad avere la chiave e, ognuna a modo proprio, a spiccare il volo. Lo stesso che l'anima di Berta, di cui il gatto dimenticato in soffitta rappresenta una sorta di correlativo poetico, non riesce a intraprendere ma che ha tentato, seppure invano, la svolta.

#### BIBLIOGRAFIA

ABADALEJO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad, 1986.

APPADURAI, A., *The Social life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, University Press 1986.

ALAS, L. (CLARÍN), *Doña Berta*, ed. Adolfo Sotelo Vázquez, Madrid, Cátedra, 2010 (trad. it. a cura di Maria Rosaria Alfani, Palermo, Sellerio, 1997).

BAQUERO-GOYANES, M., "Clarín, creador del cuento español", in *Cuadernos de Literatura* 13 (1949), pp. 145-69.

ID., *El cuento español del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Filología Hispánica, 1992.

---

<sup>45</sup> Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, cit., p. 60.

«Las cosas soñadas no se cumplen», SQ 12 (2017)

- BAUDRILLARD, J., *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972.
- BELTRÁN-ALMERÍA, L., *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.
- BODEI, R., *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- BORING, P.Z., “Some reflections on Clarín’s Doña Berta”, in *Romance Notes* 11 (1969), pp. 322-25.
- CHARNON-DEUTSCH, L., *The Nineteenth-Century Spanish Story. Textual Strategies of a Genre in Transition*, London, Tamesis Books, 1985.
- COUSO-LIAÑEZ, A. J., “El desafío a la dicotomía mujer caída vs. ángel del hogar en Doña Berta”, in *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género* I:4 (2011), pp. 166-207.
- DI PINTO-ROSSI, M.R., *La letteratura spagnola. Dal Settecento a oggi*, Firenze, Sansoni-Accademia, 1974.
- DÍAZ, E., *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, Edicusa, 1973.
- EPPS, B., “Traces of the Flesh: Land, Body, and Art in Clarín’s *Doña Berta*”, in *Revista hispánica moderna* XLVIII: 1 (1995), pp. 69-91.
- ESPEITA-RAMISA, T., “En torno a Doña Berta de Clarín” in *Clarín y La Regenta en su tiempo (Actas del Simposio Internacional, Oviedo, 26 al 30 de Noviembre de 1984)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985, pp. 849-58.
- ESPOSITO, R., *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014.
- FERNÁNDEZ-CIFUENTES, L., “Doña Berta: poética y política de la terminación”, in *Ideas en sus paisajes; Homenaje al Profesor Russell P. Sebold*, ed. Guillermo Carnero, Ignacio Javier López e Enrique Rubio, Universidad de Alicante, 1999, pp. 177-94.
- FUSILLO, M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- GARCÍA-DOMINGUEZ, E., “Los cuentos rurales de Clarín”, in *Archivum*, Oviedo, XIX (1969), pp. 221-42.
- GENETTE, G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972.
- GONZALO, G., *Leopoldo Alas Clarín*, Madrid, Ediciones Eneida, 2005.
- GULLÓN, R., “Las novelas cortas de Clarín”, in *Ínsula*. 76 (1952), p. 3.
- KARANOVIĆ, V., “El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín”, in *Colindancias - Revista de la red de hispanistas de Europa Central* 6 (2015), pp. 279-99.

- KRONIC, J.W., “The function of names in the Stories of Alas”, in *Modern Language Notes* LXXX (1965), pp. 260-65.
- MAESTRO, J.G., “La muerte y las funciones narrativas en Doña Berta, de Clarín. Clasificación e interpretación”, in *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 42 (1988), pp. 123-43.
- ID., “La modalidad narrativa: para una tipología del discurso verbal. Sistematización y aplicación en Doña Berta, de Clarín”, in *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* XLIII, 129 (1989), pp. 71-130.
- MAÑERO-LOZANO, D., “La estructura de Doña Berta como denuncia del inmovilismo social carlista y capitalista”, in *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 1 (1998), pp. 81-104.
- MARTÍNEZ-CACHERO, J.M., “Doña Berta de Rondaliego en Madrid”, in *El comentario de textos, 3: La novela realista*, ed. Andrés Amorós *et al.*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 255-78.
- MAZZONI, G., “Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura”, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di Paolo Amalfitano e Antonio Gargano, Pisa, Pacini Editore, 2014.
- MORETTI, F., *Il Borghese*, Torino, Einaudi, 2017.
- MORILLAS, J.L., *El krausismo español*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- LOS RÍOS DE, L., *Los cuentos de Clarín: Proyección de una vida*, Madrid, Ed. della Revista de Occidente, 1965.
- ORDÓÑEZ-GARCÍA, D., “La superación del naturalismo en Leopoldo Alas: el correlato objetivo de Doña Berta (1981)”, in *Revista de literatura y cultura* XII, 1 (1999), pp. 77-94.
- ORLANDO, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati, e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015.
- PALLARES SISÓN, E.M., “El paraiso perdido en Doña Berta y otros relatos”, in *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* XLVIII: 144 (1994), pp. 423-34.
- PEREGRINO, E., “Metáforas de la representación: El retrato en Doña Berta”, in *Decimonónica* VIII: 2 (2011), pp. 29-41.
- POSADA, A., *Breve historia del krausismo español*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981.

«Las cosas soñadas no se cumplen», SQ 12 (2017)

REISS, K., “Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas Clarín, desde los puntos de vista estético, técnico y temático”, in *Archivum* V: 1 (1955), pp. 77-126; II-III, pp. 267-303.

RICHMOND, C., *Treinta relatos de Leopoldo Alas Clarín*, Madrid, Espasa-Calpe, Seleccionales Austral, 1983.

RIGOTTI, F., *Il pensiero delle cose*, Milano, Apogeo, 2007.

RODRÍGUEZ, M., *Relatos breves*, Madrid, Castalia, 1986.

ROMERO-TOBAR, L., “Doña Berta en su pintura (Sobre la evolución narrativa de «Clarín»)”, in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 327-43.

ROSENBERG, F.J., “Historia, pacto social y pacto familia en Doña Berta de Clarín”, in *Revista hispánica moderna* LIII: 2 (2000), pp. 352-65.

RUGG, M.D., “Doña Berta: Clarín’s Allegory of Signification”, in *Modern Language Notes* CIII: 2 (1988), pp. 449-56.

SCOTTI, M., “Oggetti e feticci”, in *Letteratura Europea*, dir. da Piero Boitani e Massimo Fusillo, Torino, UTET, 2014, vol. III, pp. 335-53.

SOBEJANO, G., *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.

VALIS, N.M., “La función del arte y la historia en Doña Berta de Clarín”, in *Bulletin of Hispanic Studies* LXIII (1986), pp. 67-78.

#### SITOGRAFIA

<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-de-doa-bera-de-clarn-0/html/ffea4786-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-de-doa-bera-de-clarn-0/html/ffea4786-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html)>