

Elena LaurenziUniversità del Salento
elena.laurenzi@gmail.com

Il silenzio della storia maiuscola. Storia e letteratura in María Zambrano

The silence of “capital” history. History and literature in Maria Zambrano

Recepción: 25 de septiembre de 2017
Aceptación: 7 de noviembre de 2017*Aurora* n.º 18, 2017, págs. 42-53

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2018.19.5

Abstract

L'analisi si centra sugli scritti di Zambrano dedicati all'opera di Benito Pérez Galdós *Misericordia* e mette in luce l'uso che la pensatrice fa del romanzo quale fonte alternativa per la scrittura di una storia non egemonica, attenta alla presenza delle vite «minuscole». Da questa prospettiva si rileva la prossimità di Zambrano con alcune linee di ricerca sviluppatesi all'interno della storiografia femminista degli anni '80 e '90, e in particolare con la critica alla storia monumentale proposta da Françoise Collin in un saggio del 1993, in cui la grande pensatrice belga propone una rilettura della storiografia a partire dalla distinzione tra la marca e la traccia.

Parole chiave

María Zambrano, Misericordia, Benito Pérez Galdós, Françoise Collin, Storia e letteratura, Silenzio.

Abstract

The essay focuses on Maria Zambrano's writings on *Misericordia* by Benito Pérez Galdós, and highlights Zambrano's use of the novel as an alternative source for a non-hegemonic history, attentive as it is to the presence of “minuscule” lives. From this perspective, we find Zambrano in close proximity to some lines of research developed within feminist historiography of the 1980s and 1990s, and especially to the criticism of monumental history proposed by Françoise Collin in a 1993 essay, in which the great Belgian thinker offers a reinterpretation of historiography based on the distinction between marks and traces.

Keywords

Maria Zambrano, Benito Pérez Galdós, Françoise Collin, Misericordia, benevolence, history and literature, silence.

Il lato femminile del silenzio

La cultura dell'emancipazione che si è sviluppata dall'Illuminismo ha molto insistito sul «silenzio secolare» delle donne fino a farlo diventare un luogo comune. Eppure da sempre e in ogni epoca le donne hanno preso la parola, spesso per denunciare la misoginia vigente nella cultura canonica. Ma ben prima che la Rivoluzione

francese rendesse palese ed eclatante il paradosso di un universalismo fondato sulla loro esclusione, le donne hanno anche preso consapevolezza dell'aporia insita nella loro condizione, obbligate com'erano a servirsi degli ingredienti testuali dello stesso discorso di cui questionavano la validità e la legittimità.¹

María Zambrano fu una lucida analista delle contraddizioni che una donna deve affrontare quando assume il rischio della parola pubblica. Sapeva bene che quando la voce femminile emerge dal silenzio questo avviene al prezzo di un'insopprimibile dissonanza tra il fondo ineffabile dell'esperienza e la lingua con cui è forzata ad articolarsi ed esprimersi. Per questo insiste sul fatto che l'assenza della parola femminile nel discorso egemonico non è soltanto e anzi non è tanto una conseguenza dell'esclusione delle donne — più o meno dichiarata e regolamentata —, quanto dell'impossibilità di trovare un riconoscimento, una "sede" nei luoghi deputati alla Cultura: al pari di altri saperi eterodossi «non trova alcun interstizio dove alloggiare nell'edificio del sapere autorevole, quello che conferisce rango e gerarchia, il luogo adeguato ad ogni realtà, perché si manifestino e siano operanti».²

Considerando la predilezione storica delle donne per generi letterari "minori", quali le lettere o i diari, Zambrano osservava che il sapere femminile suole incarnarsi in forme diverse da quelle oggettivate in cui si cristallizza la mente virile. Mentre queste ultime occultano il sentire da cui emergono, rendendo invisibile «la radice», una parte rilevante della creazione delle donne è «incorporata alla vita», «amalgamata con le ore»; una creazione non eterogenea al sentire, «in cui l'oggetto creato non annienta il sentimento perché consiste nella vita stessa».³ Quest'idea dell'atto creativo incorporato nella vita è un elemento a mio avviso determinante dell'originalità della proposta filosofica di Zambrano: la pensatrice non si riferisce infatti alle grandi vite esemplari o avventurose, alle figure di sante o guerriere, ma alle vite correnti, semplici e anonime. L'attenzione a quanto di creativo, di sapiente e di fertile è contenuto in queste vite la induce ad esplorare non solo i territori dove si articola una parola minore, subordinata o emarginata, ma anche le zone del silenzio, dove la voce delle protagoniste si può a mala pena «infrasentire».

La storia del non memorabile

Cogliere il contributo che i senza-voce hanno dato e danno al mondo comune richiede una dislocazione dello sguardo e un affinamento dell'udito: una mutazione epistemologica che è tanto più necessaria per il pensiero delle donne, dove essa manifesta tutta la sua valenza politica. A questo proposito è utile riprendere alcune considerazioni di Françoise Collin in un saggio del 1993 intitolato «Histoire et mémoire ou la marque et la trace». La pensatrice belga osserva che gran parte della storiografia, perpetuando la dicotomia tra potere e impotenza, dominazione e soggezione, azione e passivi-

1. La storica americana Joan Kelly, in un saggio dedicato a Christine de Pizan — l'iniziatrice della *Querelle des femmes* — mette in luce, nell'incipit della sua opera più nota, *La cité des dames*, l'angoscia propria delle donne istruite di fronte ai pregiudizi misogini della letteratura di cui si nutrono, assimilandola alla «versione femminile del disprezzo di sé proprio dei colonizzati». Kelly-Gadol, J., *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984, p. 80.

2. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Trad. it. di G. Ferraro: *L'uomo e il divino*, postfazione di V. Vitiello, Roma, Edizioni Lavoro, 2008, p. 182. Traduzione lievemente modificata.

3. Zambrano, M., «La mujer en la cultura», in *Ultra*, n. 46, giugno 1940. Trad. it. di E. Laurenzi: «La donna e la cultura», in Zambrano, M., *All'ombra del dio sconosciuto*, introduzione di E. Laurenzi, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 63-78, p. 72.

4. Collin, F., «Histoire et mémoire ou la marque et la trace», in *Recherches féministes*, vol. 6, n.1, 1993, pp. 13-23, p. 16.
5. *Ivi*, p. 17.
6. *Ivi*, p. 14.
7. *Ibid.*
8. *Ivi*, p. 19.
9. Christine de Pizan, *La città delle dame*, trad. it. di P. Caraffi, Carocci, Roma 2004.

tà, si mostra tributaria della visione illuminista del progresso inteso come dominio della realtà. L'attenzione degli storici appare tutta centrata sul cambiamento e dedita ad estrarre dal fluire del tempo l'irruzione di quelle presenze, azioni, eventi che l'hanno prodotto; quasi che il cambiamento stesso, e quindi la trasformazione del mondo, fosse concepibile solo in termini epocali, eroici o comunque memorabili. L'agire, l'aver presa sulle cose, il prender parte agli eventi (o a quelli che vengono riconosciuti come tali), il lasciare un segno nei tempi (una marca) appaiono criteri discriminanti che decidono quali presenze mostrino i caratteri idonei per entrare nella memoria collettiva e quindi, di fatto, per «meritare la definizione di umano»: ⁴

Il sapere storico è in effetti strettamente vincolato a quel che lascia una marca: a ciò che è determinante, produce effetti, trasforma il dato, e che viene capitalizzato in segni, oggetti, istituzioni, decreti, trattati e leggi. Anche quando si è smesso di identificare la storia con la storia delle guerre e delle conquiste, persiste il sottinteso che non si possa fare storia dell'invisibile, dell'impalpabile, di tutto quanto viene dissipato. La storia è necessariamente storia di ciò che è durevole [*durable*], costruito in muratura [*en dur*], del monumento e del monumentale. ⁵

Collin osserva che la storiografia femminista resta per molti versi debitrice di questa concezione. Sorta dalla critica della storia egemonica — laddove le donne non sono contemplate come soggetti sul piano politico, sociale o culturale, ma unicamente come le riproduttrici dell'identico, le «guardiane dell'immutabile» ⁶ — essa si è sviluppata secondo due linee principali: da una parte l'analisi dei dispositivi di potere che nei secoli hanno ostacolato o «minorizzato» l'agire delle donne e la loro partecipazione alla sfera pubblica, dall'altra lo studio e la determinazione del loro apporto alla storia che pure esiste ma è costantemente occultato, poiché «l'assenza delle donne dalla storia significa la loro evizione dal potere piuttosto che la loro mancanza di attività». ⁷ Dalla seconda metà del secolo scorso si sono moltiplicati gli studi volti a riscattare le presenze, in ogni epoca e pressoché in ogni sfera del sapere, di donne creatrici, inventrici, inventrici e dunque memorabili, anche se ingiustamente rimosse dalla memoria collettiva. Questo lavoro di scavo ha portato alla luce i contributi delle donne: le loro marche, che furono disattese tanto nel proprio tempo come nel presente, soggette a un «doppio e identico processo di negazione». ⁸ Il valore di tale risultato è inestimabile, non solo sul piano della giustizia e della correttezza storiografica — poiché la ricostruzione storica viene integrata nella sua parte mancante, mutilata —, ma anche e soprattutto sul piano simbolico e politico, perché ha formato la cognizione dell'esistenza di figure femminili eccellenti in cui le nuove generazioni possano riconoscersi (come nelle «dame» che compongono la cittadella simbolica di Christine de Pizan ⁹), favorendo così la formazione di genealogie e di una tradizione al femminile, la cui assenza, come abbiamo visto, è una componente significativa, se non la più fonda-

mentale, del silenzio storico delle donne. Il significato della trasmissione tra donne ne viene completamente stravolto. Laddove lo si è a lungo inteso come un passaggio di consegna alla schiavitù e al silenzio, alla luce dell'eredità delle donne illustri esso si trasforma in «una interpellanza attraverso la quale una donna chiama un'altra ad avvenire e a intervenire [...] una libertà ne risveglia un'altra». Le donne escono così dal silenzio e dalla subordinazione simbolica: autorizzandosi a parlare, ogni donna «assume autorità e autorizza».¹⁰

Tuttavia, pur riconoscendo questa fondamentale svolta della storiografia femminista, Collin invita a considerare se, limitandoci alle componenti “rimarchevoli” dell'eredità delle nostre antenate, non rischiamo di approfondire la distanza tra le donne «chiamate femministe perché sono agenti di cambio» e la gran massa di quelle senza nome, che non hanno operato nulla di sensazionale: le donne (come anche alcuni uomini) che appaiono «destinate alla semplice ripetizione, al semplice esercizio della vita»,¹¹ ma che possono essere e di fatto sono agenti di trasformazione e di sperimentazione e spesso motori di un cambiamento più profondo e sostanziale di quello effettuato attraverso l'intervento nella sfera pubblica. Collin osserva che agire e potere non s'identificano, e che le donne che acquistano una visibilità e una notorietà — le politiche, le scrittrici e artiste, le intellettuali — lo devono agli «innumerevoli spostamenti anonimi effettuati alle svolte più infime della vita pubblica e privata».¹² Sulla scia di queste considerazioni, la pensatrice belga prende le distanze anche da una filosofa che pure sente affine: Hannah Arendt. Arendt infatti concepisce la politica come lo spazio in cui gli esseri umani intervengono nel mondo attraverso la parola e l'azione, e distingue nettamente l'azione (per il suo carattere innovatore, che suppone l'irruzione del nuovo) dal gesto compiuto nell'ambito del lavoro e della vita domestica.¹³ Collin mette in dubbio questa distinzione, che a suo parere elude la considerazione del valore *anche* politico di quel tipo di gesto che non si tramuta in azione ma «si esaurisce nella sua gloria di gesto»:¹⁴ del gesto che non lascia una marca, essendo dell'ordine di ciò che si dona, si dissipa, si dissemina. E in riferimento all'insistenza del femminismo contemporaneo sul recupero genealogico di figure di grandi donne (scrittrici, artiste, attiviste, rivoluzionarie, guerriere o guerrigliere...) spesso in opposizione all'eredità delle madri biologiche sentita come mortificante e oppressiva, la pensatrice belga si domanda:

[...] dovremmo allora scartare dalla nostra eredità l'immensa massa delle donne mute, comprese le nostre proprie madri, per trattenere solo ciò che in esse “si è manifestato attraverso la parola e l'azione”, come se il resto non fosse che il residuo vergognoso dell'umiliazione secolare? [...] Se pretendiamo di costruirci una genealogia siffatta, rischiamo di trascurare la fronda dell'albero (dove cantarono gli uccelli) per ritenere solo i rami. Rifiuteremmo il grande clamore silenzioso, se pretendessimo di far ascoltare solo le voci.¹⁵

10. Collin, F., «Histoire et mémoire ou la marque et la trace», cit., p. 13.

11. *Ivi*, p. 18.

12. *Ivi*, p. 15.

13. Arendt, H., *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1989.

14. Collin, F., «Histoire et mémoire ou la marque et la trace», cit., p. 15.

15. *Ivi*, p. 20.

16. Blanchot, M., *La comunità inconfessabile*, trad. it. di D. Gorret, Milano, SE, 2002
17. Collin, F., «Histoire et mémoire ou la marque et la trace», cit., p. 21

Ciò che lascia un segno riconoscibile e nominabile nella scrittura della storia è solo una piccola parte del passato. Il passato anonimo e non memorabile resta un territorio per molti aspetti ancora inesplorato. Di qui la necessità di sperimentare approcci nuovi, altre forme d'indagine che ci permettano di seguire le tracce delle presenze che non hanno lasciato una marca, che non hanno sottoscritto atti con la propria firma. Presenze anonime e apparentemente senza voce, perché la loro voce non ha un timbro riconoscibile, registrato; ma che tuttavia hanno preso parte al «grande clamore silenzioso» della storia. Anche in queste tracce s'inscrive l'eredità che ci unisce alle figure anonime che hanno dato un contributo al mondo, partecipando discretamente di una comunità che — osserva Collin sulla scia di Maurice Blanchot¹⁶ — solo in minima parte è analizzabile o anche solo confessabile:

Poiché una comunità umana s'intesse di quel che cambia e di quello che permane, di ciò che si accumula e di ciò che si dissipa [...] e il tempo si deposita e si riattiva anche nelle zone ignorate del gesto e della lingua, nell'incommensurabile estensione di una ritualità familiare attraverso la quale addomesticiamo allegria e dolore, vita e morte, amore e odio».¹⁷

Collin ritiene che l'arte sia l'ambito per eccellenza in cui è possibile cogliere la manifestazione di tutto ciò che lo sguardo dello storico non percepisce; solo l'arte, sembra indicare, può dar forma a questa memoria che passa attraverso le maglie della conoscenza e sfugge alla sua presa, poiché «dà forma senza rappresentare, e delimita designando l'illimitato». Nell'arte sfumano le frontiere tra il privato e il pubblico, tra il singolare e il collettivo, e quanto non dipende dalla marca lascia traccia della sua presenza nel tempo. In un tempo che non è alieno alla storia, ma appare irriducibile a ciò che “fa” storia.

L'agire silenzioso della misericordia

Sulla scorta delle riflessioni di Françoise Collin, è possibile leggere alcune pagine di María Zambrano che illuminano l'apporto silenzioso delle donne al mondo attraverso l'analisi di una figura letteraria: quella della serva Benina (Nina), protagonista del romanzo *Misericordia* di Benito Pérez Galdós.

Galdós è una presenza imponente e controversa nel panorama letterario spagnolo. Nato a Las Palmas, nell'isola di Gran Canaria, nel 1843, si trasferì a Madrid per seguire — senza continuità — gli studi di Giurisprudenza e lì trascorse il resto della sua vita. Partecipò con passione agli eventi politici che investirono la Spagna nella seconda metà dell'800 e ne narrò i processi di cambiamento sociale e culturale, documentando le vite e i pensieri dei suoi contemporanei nelle sue collaborazioni con i giornali e nei numerosi romanzi. Concepire il romanzo anche come uno strumento per mantenere la memoria degli eventi storici e per incidere sul presente. Le sue

narrazioni mostrano la storia denudata della dimensione monumentale: la storia della gente comune, soprattutto del popolo di Madrid, che egli penetrava attraverso un metodo di osservazione e partecipazione diretta. Si sa che lavorava in modo metodico, che passava la mattina a scrivere e poi trascorrevano i pomeriggi per le strade, nei caffè, nelle stazioni, nei ricoveri. Questa prossimità coltivata gli permise di descrivere i suoi personaggi nella loro singolarità individualizzata, senza mai scadere nella parodia o nel sociologismo.

Sosteneva che l'arte ha valore solo quando riesce a dare ai personaggi «vita più umana che sociale». ¹⁸ Questa sua attitudine appare particolarmente evidente e brillante nei personaggi femminili, che egli seppe dotare di personalità singolari e originali, superando i modelli stereotipati consolidati della narrativa spagnola dell'epoca. Questo è un aspetto particolarmente apprezzato da Zambrano, la quale scrive a proposito della sua opera letteraria: «La donna, fatto raro nella letteratura spagnola, è individualizzata: non è il femminile, né la femminilità, ma questa o quella donna». ¹⁹

La fortuna letteraria di Galdós fu discontinua e controversa. Incondizionatamente amato dal popolo, che accorse in una spettacolare fiumana al suo funerale, ²⁰ fu invece sottovalutato e persino schernito dagli intellettuali suoi contemporanei, presso i quali circolò insistentemente l'anatema, coniato da Valle Inclán, ²¹ di «*garbancero*» (letteralmente: commerciante di ceci, e quindi popolano, rozzo, volgare). Dopo la sua morte, avvenuta nel 1920, fu disdegnato e dimenticato, considerato un «paleorealista» dagli ideologi dell'avanguardia e dell'arte disumanizzata e trattato con sufficienza, come un anacronismo, da quelli che, come Ortega y Gasset, caldeggiavano l'«europeizzazione» della Spagna e il suo ingresso nella modernità. ²² Zambrano nota a questo proposito che l'attaccamento di Galdós alla realtà e alla storia della Spagna era inattuale rispetto a un'epoca in cui gli intellettuali erano rivolti ad altri orizzonti: «quando “le luci dell'Europa” attraevano i migliori che in esse riponevano le loro ingenuità e speranze e mantenevano in silenzio quelli che nel loro cuore scorgevano le ombrequivoche di tali luci». ²³ Galdós fu invece letto e apprezzato da molti dei giovani scrittori della cosiddetta generazione del '27, quelli che maturarono il sogno di rinnovare il Paese senza tuttavia disprezzarne la tradizione, da cui piuttosto trassero linfa e ispirazione per le proprie opere. Furono ferventi galdosiani Luis Cernuda, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Max Aub e Federico García Lorca, che, nella sua opera teatrale *La casa de Bernarda Alba*, offre una rilettura dell'opera di Galdós *Doña Perfecta*. ²⁴

Zambrano dedicò a Galdós diversi saggi, che negli anni '60 riunì in un volume unico: *La Spagna di Galdós*. In un omaggio posteriore, intitolato «Un dono dell'oceano. Benito Pérez Galdós» si soffermava, affascinata, sul metodo di lavoro dello scrittore, su quella osservazione attenta e serena, partecipe e disincantata al contempo, che gli aveva permesso di ritrarre la vita che scorreva nelle strade della sua città in tutte le sue manifestazioni, sfumature, timbri, colori. ²⁵ Una

18. Pérez Galdós, B., «Discurso ante la Real Academia Española», citato in Mora García, J. L., *Benito Pérez Galdós (1843-1920)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1998, p. 62.

19. Zambrano, M., *Las palabras del regreso*, edición de M. Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009. Trad. it. e curatela di E. Laurenzi: *Le parole del ritorno*, Troina (En), Città aperta edizioni, 2003, p. 147. Come sostiene Annarosa Buttarelli, questa attenzione individualizzata alle donne è uno dei fattori più significativi dell'attualità di Galdós, dal momento che ancora oggi, nel dibattito politico o culturale, appare arduo il passaggio «dalla concezione delle donne come massa sociale indifferenziata – o della donna come contenitore di “essenziali” caratteri di genere – alla presa di coscienza che esistono veramente solo “questa o quella donna”». Buttarelli, A., «Introduzione» a Zambrano, M. *La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla storia*, Trad. it. di L. M. Durante, Genova, Marietti, 2006. p. XVII.

20. Cfr. Mora García, J. L., *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 14.

21. Valle Inclán, R., *Luci di bohème*, trad. it. e introduzione di M.L. Aguirre d'Amico, Torino, Einaudi, 1975.

22. Cfr. Mora García, J. L., *Benito Pérez Galdós*, cit.

23. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 82.

24. Cfr. García Posada, M., «Luis Cernuda lee a Galdós», in *Revista de Occidente*, seconda serie, nn. 254-255, 2002, pp. 64-76.

25. Zambrano, M., *Le parole del ritorno*, cit., p. 146.

26. Alas, L., "Clarín", *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/benito-perez-galdos-estudio-criticobiografico-0/> (Consultato il 30/08/2017).

27. Zambrano, M., *Le parole del ritorno*, cit., p. 146.

28. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 83.

29. *Ibid.*

30. *Ivi*, p. 90.

31. *Ivi*, p. 83.

32. *Ivi*, p. 90.

33. *Ivi*, p. 83.

34. *Ivi*, p. 5.

forma di attenzione che lo scrittore Leopoldo Alas definiva silenziosa («*callada*») e assimilava a quella dei bambini quando sono assorti.²⁶ Anche Zambrano insiste sul silenzio quale substrato fecondo della creatività galdosiana. Annota che egli era «un uomo silenzioso, di poche parole». E che per contro manifestava «la necessità irresistibile di ascoltare», rivolta, più che alle parole, a «un mormorio anteriore alla parola». Così anche la sua opera letteraria sembra mantenere la traccia del silenzio: «[il] silenzio irresistibile, piuttosto amorfo, da cui sorgono quasi spontaneamente i grandi personaggi, che non sempre sono quelli di prima fila».²⁷

Nei romanzi galdosiani, nota ancora Zambrano, è possibile cogliere l'intreccio tra la Storia, che è il racconto dei grandi eventi, spesso sanguinosi, e le storie degli esseri anonimi, i quali vivono vite al margine del tempo storico e «non generano memoria»²⁸. E questa storia minore che s'intreccia con la grande Storia non si riferisce solo alle presenze socialmente e culturalmente marginali, ma a un'intera dimensione dell'esistenza umana che non trova espressione nella storiografia. L'oggetto della narrazione di Galdós è infatti il «mondo domestico», considerato «nella sua qualità di fondamento dello storico, di reale soggetto di storia»;²⁹ è la «continuità di ciò che precede e segue il fragore dell'epico, lo splendore dello stato».³⁰ Zambrano lascia intravedere la contrapposizione tra due possibili registri nella narrazione del passato: quella che ci propongono gli storici di professione e la narrazione che si svolge attraverso i romanzi di uno scrittore come Galdós:

[...] lo studioso di storia solitamente ci ha dato il "fatto storico" che, per essere considerato tale, richiede determinate condizioni: agli occhi di chi lo studiava doveva presentarsi decisivo e trascendente. Il romanzo galdosiano mostra invece quel fondo di vita, quella "sostanza" che trascendono tali fatti: tutto quanto resta occultato sotto questa trascendenza.³¹

La grandezza di Galdós consiste nell'aver liberato l'ambito domestico dall'immagine di immobilismo, passività, pura immanenza: quasi fosse un mondo ripiegato su se stesso e votato alla riproduzione dell'identico. Lo scrittore, osserva Zambrano, vi penetra invece con ansia di conoscenza e vi si sofferma fino a scoprire il segreto della sua struttura intima. Così ci restituisce qualcosa che sfugge alla storia evenemenziale: quella «corrente di vita» che dà respiro ai fatti, che crea la coesione tra le dimensioni del tempo, che nutre il cambiamento e la trasformazione.³² Mostra, in definitiva, qualcosa d'inedito: «la trascendenza del quotidiano e dell'anonimo nel fluire del tempo non legato a un avvenimento storico».³³

La protagonista del romanzo *Misericordia* («una protagonista che non sembra nemmeno tale») è «un quasi nessuno», una serva di quelle che svolgono «innumerevoli mestieri senza nome».³⁴ Il suo nome è Benina, detta Nina, e di lei non conosciamo pressoché nulla,

se non l'incrollabile fedeltà nei confronti della sua padrona, donna Francisca Juárez de Zapata, meglio nota come donna Paca. Questa è l'erede decaduta di una famiglia agiata, rovinata dalle manie di grandezza e ormai ridotta nella più completa miseria, che vive nel rimpianto delle glorie passate. Spinta da un profondo sentimento di carità e insieme dall'«affetto ardente che portava alla triste signora, come per compensarla a suo modo da tante sventure e amarezze»,³⁵ Nina si arrabatta con espedienti sempre più estremi per assicurarle cibo e cure, sino a ridursi a mendicare. Tuttavia nasconde a donna Paca la provenienza degli scarsi denari che riesce a portare a casa, risparmiandole la vergogna nel timore che le risulterebbe fatale.

Il mondo domestico che il romanzo ci rivela attraverso il personaggio di Nina è tutt'altro che la manifestazione di una continuità amorfa e compatta, di una vita che scorre sempre uguale a se stessa. È un mondo complesso, tenuto in vita attraverso mestieri che richiedono «agilità, vivacità, perseveranza» e insieme «furbizia, sforzi sfrenati della mente e dei muscoli», «vigilanza costante» «sollecitudine», «squisitezza nelle cure».³⁶ Nina, nello svolgerli, corre «come una freccia» e a volte la sua rapidità appare miracolosa, «come se gli angeli l'avessero portata e riportata in volo»; il suo «affannoso andirivieni dietro al miracolo quotidiano»³⁷ si conclude nel miracolo che ella stessa opera ad ogni pasto, moltiplicando pani e pesci:

Poiché aveva conoscenze nei mercati [...] non le riusciva difficile acquistare commestibili a prezzi infimi e gratuitamente ossi per il brodo, pezzi di cavoli neri e bianchi avariati e altre cosette [...] con pochissimo denaro, e senza alcuno talvolta, prendendo a credito, acquistava uova piccole, rotte o vecchie, pugni di ceci o lenticchie, zucchero scuro da fondi di magazzino [...] con sforzi sovraumani, impiegando l'attività corporea, l'attenzione intensa e l'intelligente birichineria, Benita le dava da mangiare il meglio possibile, talvolta molto bene, con delicate raffinatezze.³⁸

Donna Paca, gli altri membri della sua famiglia, gli innumerevoli bisognosi che Nina incontra sul suo cammino vivono tutti «appoggiati sulla sua fragile schiena, sostenuti dall'instancabile attività dei suoi piedi leggeri» ma anche, e soprattutto, «consolati dall'imperturbabile allegria del suo animo»³⁹. E per assolvere alle incombenze sempre nuove che le presenta la sua disposizione alla pietà al di sopra di ogni calcolo, ella si barcamena tra le proprie menzogne, affrontando una situazione sempre più intricata. Le menzogne sono la sua strategia di cura; e il silenzio è la trama su cui s'intesse l'ordito delle sue storie.

Il silenzio di Nina è altro dall'attitudine passiva di chi subisce soltanto; quella stessa che è stata attribuita alle donne, senza considerare che spesso il tacere delle donne è un modo per mantenere in vita la vita. Il silenzio di Nina non è pura deprivazione, mancanza di parola. È un silenzio attivo, articolato, strategico: una forma

35. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, trad. it., introduzione, e note di D. Urman, Milano, Garzanti, 2006, p. 52.

36. *Ivi*, p. 40.

37. *Ivi*, p. 50.

38. *Ivi*, p. 52.

39. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 99.

40. «C'è silenzio e silenzio», osserva Giovanni Gasparini. E ricordando la doppia accezione del verbo tacere, richiama il latino che distingue tra *tacere* e *silere*, laddove *tacere* assume la connotazione negativa della «astensione, dell'assenza e della privazione», mentre *silere* rimanda a un «fare silenzio che può essere significativamente orientato a certi obiettivi e valori». Gasparini, G., *C'è silenzio e silenzio. Forme e significati del tacere*, Milano, Mimesis, 2012, p. 8.

41. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, cit., p. 37.

42. *Ibid.*

43. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 61.

44. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, cit., p. 37.

dell'agire.⁴⁰ Allo stesso modo, le menzogne pietose con cui ella vela il proprio silenzio sostanziale sono una forma sottile di accudimento, un alimento spirituale attraverso cui ella trasmette un ingrediente altrettanto vitale del pane: la speranza.

Il romanzo mostra l'intreccio e il conflitto tra due storie. Donna Paca conserva gelosamente la memoria di un passato glorioso, e nel suo attaccamento la storia si rivela nel suo aspetto fantasmagorico, quasi uno scenario in cui si rappresenta un ballo in maschera. Sull'altro fronte c'è la storia di chi, come Nina, ai margini della grande Storia, difende piuttosto le ragioni della vita, del suo trascorrere e del suo generare e germogliare. Il confronto tra le due visioni si propone già nelle prime pagine del romanzo, in un dialogo tra Nina e la sua padrona. Laddove quest'ultima proclama il desiderio di morire, piuttosto che affrontare la vergogna della rovina, Nina protesta enunciando quello che María Zambrano chiama il suo «vangelo»:

E chi pensa alla morte? Eh no! Io mi trovo molto a mio agio in questo pazzo mondo, e ho persino un certo affetto per le piccole pene che sopporto. Morire no. [...] Venga pure tutto piuttosto che la morte, e soffriamo pure, a patto che non ci manchi un pezzo di pane, e possiamo mangiarcelo con due buonissime salse: la fame e la speranza.⁴¹

Donna Paca insiste nelle proprie ossessioni: «e tu sopporti la vergogna, tutta questa umiliazione, debiti con tutti, non pagare nessuno, vivere da bari, con mille imbrogli e bugie?». ⁴² Nina conferma, ma il registro della sua risposta non è in sintonia con l'accusa. La signora fa appello all'immaginario sociale rispetto al quale hanno peso e rilievo argomenti come la perdita di dignità e l'umiliazione. Ma per Nina la dignità e l'umiliazione non sono argomenti: «alto e basso per lei non esistevano. Non la tenevano in mezzo a loro». ⁴³ Così ribatte alle accuse spostando il discorso su un altro piano:

Io non so se ho [vergogna]. Ma ho una bocca e uno stomaco normali, e so anche che Dio mi ha fatto venire al mondo per vivere, e non per lasciarmi morire di fame. I passeri, mettiamo, hanno vergogna? Macché, quel che hanno è un becco...E guardando le cose come sono, io dico che Dio non ha creato solo la terra e il mare, ma che sono altrettanto opera sua i negozi di coloniali, la Banca di Spagna, le case in cui viviamo e, poniamo, le bancarelle della verdura.⁴⁴

Zambrano mette in risalto la differenza tra la falsità delle maschere sociali di cui donna Paca è succube e le menzogne pietose e benefiche di Nina. Osserva che, a motivo del loro rapporto con le ragioni della vita, quelle di Nina non sembrano menzogne inventate; sembra piuttosto che siano nate proprio come le creature viventi, tendendosi, come quelle, tra la necessità e la speranza. Nina sa che la verità nuda e cruda, nella sua brutalità, serrerebbe l'orizzonte della vita della sua padrona, schiacciandola alla necessità e facendola

precipitare nell'opacità di un tempo senza speranza: «un tempo compatto che chiude una realtà compatta, senza pori, come una roccia consumata attraverso cui non scorre una sola goccia d'acqua». ⁴⁵ La verità pura può essere sterile: una dimensione dove nulla può nascere, poiché la sua purezza diamantina «rifiuta la soffice, impura terra dove la vita germoglia». A fronte di questa verità che è «morte che non uccide», l'azione misericordiosa di Nina consiste nel mantenere in vita la sua signora a forza di menzogne, «alimentandola con una chimera». Ella rivela così un dominio sottile del tempo nella sua relazione con la vita: intrattenendo donna Paca con le sue storie sempre più rocambolesche, infarcite di dettagli succosi e descrizioni pittoresche, non si limita a distrarla e a farle passare il tempo, ma la fa sognare e, in questo modo, le apre «una modesta chimera del futuro». ⁴⁶

Galdós concepiva la religione al margine di ogni ortodossia, quale elemento di coesione sociale e di sviluppo morale. Negli ultimi anni della sua vita — quelli cui risale la composizione di *Misericordia* — si era avvicinato allo spiritualismo di Lev Tolstoj, il cui eco è chiaramente percepibile nelle pagine del romanzo. I riferimenti evangelici sono numerosi nella narrazione delle vicende e delle imprese della protagonista. Tuttavia la descrizione del personaggio di Nina non corrisponde alle vite esemplari dei santi. Nina lo dichiara esplicitamente e lo ripete in vari episodi: «Io non sono santa». E nel corso del romanzo scopriamo in lei aspetti caratteriali discutibili dal punto di vista della morale: gli scatti d'ira, l'abilità nel trattenersi il denaro («faceva la cresta più intrepidamente che qualsiasi altra a Madrid»), ⁴⁷ la stessa agile disposizione alla menzogna, che fa pensare a un esercizio praticato con un certo diletto. E tuttavia ognuno di questi tratti è ambivalente, al punto che, come fa osservare l'autore, «è difficile dire dove confluissero, confondendosi, virtù e vizio». ⁴⁸ La stessa disonestà nell'uso del denaro — «l'abitudine di sottrarre una parte grande o piccola di quel che le veniva dato per la spesa, il piacere di metterla via, di vedere come crescesse lentamente il suo fondo di monete» — oltre a essere, per Nina, «una necessità del temperamento e un piacere dell'anima», si confonde con la virtù della prudenza e del risparmio, tanto che ella fa la cresta anche sui suoi stessi averi, quando li svincola dal Monte di Pietà per tappare i debiti di donna Paca. Il suo è un agire che non segue il precetto rigido della morale, ma la guida sapiente del cuore, come indica il titolo dell'opera, *Misericordia*. E la misericordia è al di là del bene e del male, perché è dell'ordine della relazione: è sapienza e conoscenza della particolarità di ogni essere vivente contemplato nella sua miseria e nelle sua gloria, nel suo specialissimo dolore e nella sua potenzialità di resurrezione.

Finalmente, scoperta nelle sue trame, Nina si risolve a parlare. Confessa quella che, agli occhi del mondo, è la sua abiezione. La mendicizia, la prigione, la vergogna, l'amicizia con un *moro*. È interessante notare, con Zambrano, che la difesa di Nina si produce

45. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 61

46. *Ivi*, p. 53.

47. Pérez Galdós, B., *Misericordia*, cit., p. 40.

48. *Ivi*, p. 43.

49. Zambrano, M., *La Spagna di Galdós*, cit., p. 46.
50. *Ivi*, p. 60.
51. *Ibid.*
52. *Ivi*, p. 62.
53. *Ivi*, p. 60.
54. *Ivi*, p. 61.

solo allorquando viene interpellata dalla sua signora: benché lo sguardo di donna Paca e la sua condanna poggino sugli stessi argomenti del «mondo», è solo di fronte a lei, e non di fronte al mondo, che Nina sente di dover rispondere. «Ma la signora le ha parlato come avrebbe fatto tutto il mondo: Nina al mondo intero, o in parte, non risponde, ma alla sua signora sì, proprio perché è la sua signora, nonostante parli come farebbe tutto il mondo». ⁴⁹ Quel che conta è la relazione, non il giudizio della società; solo la relazione interpella.

Tuttavia su un elemento essenziale, proprio sull'unico che la riscatterebbe, Nina mantiene il silenzio. Tace cioè sulla ragione del proprio agire: sul fatto che tutto quanto la signora le rinfaccia, lei lo ha sopportato e continuerebbe a sopportarlo per amor suo. Nina, in altre parole, non si giustifica. Non pronuncia «la parola legittimante, giustificatrice» che la trarrebbe in salvo, perché il suo riscatto avverrebbe, in questo caso, a costo della condanna dell'altra, di colei che invece ella vuole a tutti i costi proteggere. La rivelazione del suo sacrificio ne annullerebbe l'effetto: il sacrificio dichiarato si tramuta automaticamente in reclamo, genera, anche non volendo, rimordimento. Incidisce il cibo elargito, indurisce il cuore alleviato, blocca il fluire della comunicazione. Così commenta Zambrano:

Le argomentazioni giustificatrici mettono in salvo un individuo, un popolo. Ma... e gli altri? No; lei non poteva. La parola non si concedeva a lei per questo scopo. La verità *di* cui lei viveva non lasciava uscire queste verità. Poiché la verità che fa vivere trattiene quello a cui dà alimento [...] Così si mostra digiuno di verità quando sarebbe il momento di fare una bella figura. Allora si tace la verità e si resta in silenzio. ⁵⁰

La ragione profonda del silenzio di Nina è che la giustificazione non appartiene al suo modo di stare nel mondo. Non le appartiene la possibilità di esibire il proprio essere, che è quanto si richiede a chi è sotto accusa. Esporsi, con le proprie ragioni: questo «è facile quando l'essere si è rovesciato in un personaggio, in un progetto o anche in una finalità cosciente»; ⁵¹ è possibile quando l'io resta in primo piano. Ma per coloro che «non dipendono da un'idea da cui nasce la propria stima», ⁵² per coloro che vivono spossessati dell'io, nella nudità del proprio essere con e per gli altri, esibirsi diventa qualcosa di impudico e persino di pericoloso. Essi sentono, nell'intimo, che «dicendo e dichiarando il proprio essere, può darsi che questo svanisca, si offuschi o si perda in un istante». ⁵³ L'essere di Nina sfugge alle definizioni e alle ragioni dei più. È tanto semplice quanto impossibile da dichiarare, «come lo è quasi sempre tutto ciò che è semplice». ⁵⁴ Per questo solo l'opera d'arte può appressarne la figura sfuggente e restituire il senso del suo silenzio.

Tuttavia, quando dalla prospettiva della riflessione politica ci approssimiamo a queste figure semplici e ineffabili per cercare di definirne

il valore per il nostro presente, dobbiamo evitare l'ingenuità di pensarle come le detentrici della purezza originaria di un femminile senza macchia, dove si esprimerebbe un silenzio libero dalla maledizione della storia. L'attenzione al silenzio avviene sempre nell'orizzonte del linguaggio, e il contributo creativo delle presenze silenziose nel nostro passato non può essere colto che a partire della formulazione delle domande del presente. È la stessa Zambrano ad avvertirci di questo, interrogandoci:

È possibile che si dia una "notte oscura" senza, prima, una di quelle illuminazioni che trasformano la chiarezza abituale in oscurità? Non più di quanto si possa produrre un distacco senza che qualcosa si tenda verso la mano vuota, o uno svuotarsi della mente senza qualche parola che spunti, o un silenzio totale, un silenzio che non si fa per prestare attenzione a un rumore, foss'anche un sussurro. Un silenzio che non è creato così è mutismo, caduta nell'ombra.⁵⁵

55. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990. Trad.it. di Carlo Ferrucci: *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 90.