

ESTETISMO E SOVVERSIONE  
NELLE SONATAS DI VALLE-INCLÁN

DISPENSA PER L'ESAME DI LETTERATURA SPAGNOLA II

AA 17/18

DIP. DI STUDI UMANISTICI

PROF. G. FERRACUTI

ESTETISMO, CRITICA ANTIBORGHESE E PROSPETTIVA  
INTERCULTURALE NEL MODERNISMO

LETTERATURA DI DECADENZA

Accennando alla «letteratura di decadenza», nelle *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire definisce alcuni punti basilari dell'estetica contemporanea, a cui faranno costante riferimento tanto le arti figurative quanto la scrittura: «Letteratura di decadenza! Parole vuote che spesso sentiamo cadere, con la sonorità di uno sbadiglio enfatico, dalla bocca di quelle sfingi senza enigma, che vegliano davanti alle sante porte dell'Estetica classica».<sup>i</sup> La sfinge richiama alla mente i temi del mondo classico; però il suo essere «senza enigma» sta a indicare che si tratta di una classicità depotenziata e falsa: un classicismo di cartapesta, che copia innocue figure di mostri.

Nella sua critica al classicismo accademico, Baudelaire paragona l'estetica classica e l'estetica decadente a due donne: l'una, «matura, rustica, ripugnante di santità e di virtù», simboleggia una condizione naturale - i suoi prodotti sono il frutto della «simple nature», semplice natura e spontaneità; l'altra, la decadente, è «una di quelle bellezze che dominano e opprimono il ricordo», una bellezza che «unisce al suo fascino [charme] originale tutta l'eloquenza della toilette, padrona del suo incedere, cosciente e regina di se stessa - con una voce che parla come uno strumento ben accordato e sguardi carichi di pensiero, che lasciano trapelare solo ciò che vogliono».<sup>ii</sup> Da un lato, dunque, la spontaneità un po' rustica, dall'altro la raffinatezza e l'artificiosità.

Singolarmente, nella figura della matrona rustica la santità e la virtù risultano ripugnanti - e il motivo si capisce grazie al contrasto con l'altra figura femminile, dove ogni gesto e ogni particolare sono studiati e consapevoli. Credo che sia soprattutto l'elemento della consapevolezza a fare la differenza, perché implica educazione e controllo del gesto. In effetti, restando dentro le immagini proposte da Baudelaire, non sta scritto da nessuna parte che la figura raffinata e decadente non possa essere santa né virtuosa. Ciò che la caratterizza è piuttosto il sapere quali siano le sue doti, l'averle coltivate portandole sino alla loro massima potenzialità: ha uno *charme* originale (e questo è un elemento naturale) che è stato esaltato dalla *toilette*, cioè dalla cura e dall'educazione; controlla i suoi movimenti e il tono della voce, soppesa le parole e gli sguardi, con piena padronanza di sé. L'estetica classica è caratterizzata come roz-

---

<sup>i</sup> *Oeuvres complètes* Quantin, Paris 1884, vol. XII, pp. I-XIX, p. I).

<sup>ii</sup> *ibid.*, pp. I-II.

za e primitiva - naturalmente alludendo all'interpretazione che ne danno le sfingi senza enigma, che si sono assunte l'incarico di custodirne le spoglie. Sono «*sfingi pedagogiche*» che non comprendono «*tutta la vanità, l'inutilità della loro saggezza*».<sup>iii</sup>

L'inutilità di questa estetica classica (o meglio: classicista) dipende, per Baudelaire, dal fatto che le arti, per la loro peculiare costituzione, evolvono insieme alle idee estetiche, e che questa trasformazione segue un cammino necessario. Contrastarlo è assurdo quanto pretendere che il corso di un fiume si fermi e rifiuti di scendere a valle:



Claude Monet, *Gare St. Lazare*, 1877, National Gallery, London.

*L'espressione letteratura di decadenza implica che esista una scala di letterature, una neonata, una puerile, una adolescente, ecc. Voglio dire: questo termine presuppone qualcosa di fatale e di providenziale, una sorta di decreto ineluttabile, ed è del tutto ingiusto rimproverarci di adempiere a una legge misteriosa.*<sup>iv</sup>

Nella sostanza, Baudelaire capovolge il punto di vista dei classicisti. Se per costoro ha valore solo l'estetica classica, con cui le altre forme di arte non possono competere, per Baudelaire esistono, con piena legittimità, diverse forme di arte, diverse concezioni estetiche, ciascuna suscettibile di ispirare capolavori. Non si tratta qui di un semplice soggettivismo del giudizio estetico, ma della constatazione che *non può esistere una sola estetica*, valida per ogni tempo e per ogni luogo. Volendo semplificare: il mutamento delle estetiche e della concezione della bellezza dipende dal mutamento della realtà, dalle trasformazioni storiche, dalle nuove immagini che, a ogni generazione, la società offre all'occhio dell'artista, e dal cambiamento nella sensibilità dell'individuo. Se nell'Ottocento compare per la prima volta l'oggetto «treno», tale oggetto può essere rappresentato in un'opera d'arte e, nel caso, con quali criteri estetici?<sup>v</sup> Si tratta di un esempio banale, per introdurre una felice metafora baudelairiana, che contiene un'eccellente chiave di lettura dell'arte contemporanea:

*Questo sole che, qualche ora fa, schiacciava ogni cosa con la sua luce diritta e bianca, ora va a inondare l'orizzonte occidentale di vari colori. Nei giochi di questo sole agonizzante, certi spiriti poetici troveranno delizie nuove; vi scopriranno colonnati abbaglianti, cascate di metallo fuso, paradisi di fuoco, uno splendore triste, la voluttà del rimpianto, tutte le magie del sogno, tutti i ricordi dell'oppio. E il tramonto del sole apparirà*

<sup>iii</sup> *ibid.*, p. II.

<sup>iv</sup> *ibidem*.

<sup>v</sup> Solo a mo' di esempio: Claude Monet, *Le train dans la neige*, 1875, Musée Marmottan, Paris; id., *Gare St. Lazare*, 1877, National Gallery, London. Il discorso vale anche per tutti gli altri aspetti della rivoluzione industriale: nuovi luoghi, come gli opifici, nuove macchine, ciminiere, città annerite dai fumi del carbone, che impongono alla pittura nuovi giochi di luci e nuove gamme di colori. Cfr. i capitoli dedicati a «Il vapore» e «Il lavoro» in Philippe Daverio, *Il museo immaginato: il secolo lungo della modernità*, Rizzoli, Milano 2012, rispettivamente alle pp. 219-38 e 239-82.

*loro come la meravigliosa allegoria di un'anima carica di vita, che scende dietro l'orizzonte con una magnifica provvista di pensieri e di sogni.*<sup>vi</sup>

Paragonare l'arte della decadenza al tramonto, e relazionarla all'estetica classica rappresentata come luce meridiana, è più di una metafora. Se, infatti, esiste un rapporto tra l'opera d'arte e la realtà, si dovrà tener conto del fatto che la realtà cambia: nell'esempio, cambia di aspetto a seconda della luce. Se lo stesso oggetto appare con colori e forme diverse a mezzogiorno e al tramonto, può essere rappresentato in una varietà di immagini, diverse nei colori e nei giochi di luce. La pluralità delle concezioni estetiche è inevitabilmente imposta dalla realtà.<sup>vii</sup> Esistono sensazioni che appartengono solo al tramonto e che non potranno mai essere espresse con l'estetica classicista del pieno sole. Naturalmente si tratta di una metafora (anche nella Grecia antica, culla dell'arte che chiamiamo classica, il sole tramontava). Dobbiamo estendere il paragone alla totalità delle forme di vita di ogni epoca storica: la vita complessiva del nostro tempo, in tutti i suoi innumerevoli aspetti, può seriamente essere rappresentata in un'arte i cui valori estetici si presumono formulati nel primo millennio a. C.?

Nell'analisi di Baudelaire, il presupposto del classicismo sta proprio nell'universalità e nell'intemporalità attribuite al modello classico: il classicismo afferma l'esistenza un'idea di Bellezza unica, immune dal mutamento storico. Invece, per Baudelaire, la bellezza, almeno in una certa misura, è un prodotto storico: non è solo la bellezza della natura, che ognuno si trova dinanzi, senza alcuna fatica, ma è la bellezza dell'immagine (un quadro, una poesia...) con cui viene rappresentata la natura.

Notare la presenza di un albero di fronte a noi non comporta alcuno sforzo da parte nostra; invece il dipinto di tale albero presuppone una complessa serie di atti. Occorre saper dipingere, poi occorre avvertire che quell'albero reale può essere il soggetto di un quadro, poi immaginare la disposizione delle figure del quadro, scegliere e accostare i colori sulla tela... insomma, almeno in una certa misura, occorre concepire l'opera prima ancora di iniziare a realizzarla. Per questa concezione, il ruolo della natura, per quanta importanza le si voglia assegnare, non è sufficiente a produrre l'opera d'arte: questa è, piuttosto, il risultato di un atto creativo dell'immaginazione.

Nello scritto su Poe, Baudelaire assegna all'immaginazione il compito fondamentale. Per Poe, dice, «l'Immaginazione è la regina delle facoltà». Nel saggio *l'Immaginazione* viene accuratamente distinta dalla semplice fantasia e dalla sensibilità: «L'Immaginazione è una facoltà quasi divina che percepisce con immediatezza, fuori dai metodi filosofici, i rapporti intimi e segreti tra le cose, le corrispondenze e le analogie».<sup>viii</sup> Diversamente dalla contemplazione passiva della natura, l'Immaginazione mette in connessione elementi diversi, il cui legame non è evidente allo sguardo ordinario. La connessione tra le figure o le parti che compongono un quadro, o tra le immagini contenute in una poesia, non è filosofica e può essere del tutto irrazionale - tuttavia è artistica, e ha prodotto il quadro o il componimento. Ciò che giustifica la disposizione degli elementi presenti in un'opera d'arte non è dunque la natura, o qualche caratteristica del reale, bensì la bellezza della disposizione stessa - verso, immagine, o altro. Ed è chiaro, per usare ancora la metafora della luce, che nel tramonto l'Immaginazione ha stimoli molto diversi dall'illuminazione in pieno sole. Se non tutte le epoche storiche sono classiche, e ve ne sono alcune che, per la loro diversità,

<sup>vi</sup> Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, cit., p. II.

<sup>vii</sup> Ad esempio le raffigurazioni della cattedrale di Rouen di Claude Monet, dipinte con diversa luce tra il 1892 e il 1894.

<sup>viii</sup> *ibid.*, p. XI.

sono considerate di decadenza, deve necessariamente esistere un'arte di tali epoche, la quale non può adeguarsi a un'estetica classica.

Il ruolo dell'Immaginazione è approfondito da Baudelaire in uno scritto intitolato *Le gouvernement de l'imagination*, inserito nei saggi scritti per il *Salon* del 1859.<sup>ix</sup> Vi ribadisce che l'arte non può prescindere in assoluto dalla realtà, e tuttavia il reale, di per sé, non ha valore artistico: un albero, con la sua bellezza naturale, non è un'opera d'arte. Per analogia, si può considerare l'universo come l'immensa opera d'arte di Dio, la cui creazione è assoluta: diversamente da Dio, l'artista, creatura finita, non crea dal nulla, anche se, dentro i limiti della sua finitezza, sperimenta una forma limitata e condizionata di attività creatrice: «Un buon quadro, fedele ed uguale al sogno (*rêve*) che l'ha generato, deve essere prodotto come un mondo».<sup>x</sup> Qualunque sia il soggetto del quadro - anche una scena dal vero - alla sua radice sta il *rêve*; questo è l'elemento che trasforma l'idea di realismo nell'arte contemporanea: una rappresentazione artistica che *ci sembra* realistica non presenta direttamente la realtà, bensì l'organizzazione di elementi tratti dalla realtà e disposti secondo il *rêve*. Inoltre gli elementi che compongono il quadro sono articolati tra loro, in maniera coerente, *come un mondo* - cioè un cosmo e non un caos. La nota di colore su un certo punto della tela non è indipendente dal resto, ma contribuisce con il resto a produrre l'unità del quadro; la stessa cosa vale per una parola, o anche solo per il suo suono, in un testo letterario. Si vedono e si copiano pezzi di natura, ma l'unità del quadro la si *immagina* (e, nei limiti umani, la si crea).<sup>xi</sup> Come scriveva Eugène Delacroix, «L'immaginazione nell'artista non si limita a rappresentare tali o tal'altri oggetti: li combina per il fine che egli vuole ottenere; fa dei quadri, delle immagini che egli compone a suo gusto».<sup>xii</sup> Ciò premesso, Baudelaire formula quello che considera il principio fondamentale dell'estetica:

*Tutto l'universo visibile non è altro che un magazzino di immagini e di segni a cui l'immaginazione darà un posto e un valore [=all'interno dell'opera]: è una sorta di nutrimento che l'immaginazione deve digerire e trasformare. Tutte le facoltà dell'anima umana devono essere subordinate all'immaginazione, che le requisisce tutte.*<sup>xiii</sup>

Uno degli aspetti importanti di questa formula è il superamento dell'abituale contrapposizione tra arte realista e arte idealista: in altri termini, viene proposto un nuovo modo di affrontare la questione del realismo nell'arte. Gli artisti, dice, si possono raggruppare in due grandi campi:

*L'immensa categoria degli artisti, cioè di coloro che si sono votati all'espressione dell'arte, si può dividere in due campi ben distinti: quello che si definisce realista, parola ambigua, il cui significato non è ben definito, e che noi, per caratterizzarne meglio l'errore, chiameremo positivista, dice: «Io voglio rappresentare le cose così*

<sup>ix</sup> Ch. Baudelaire, «Le gouvernement de l'Imagination», in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Clonard, Paris 1923, pp. 278-85.

<sup>x</sup> *ibid.*, p. 282.

<sup>xi</sup> Cfr. José Ortega y Gasset (1916), «Adán en el paraíso», in *Obras completas*, Alianza, Madrid 1966, 12 voll., I, pp. 473-93, p. 474: «Hay, pues, pintores que pintan cosas, y pintores que, sirviéndose de cosas pintadas, crean cuadros». E ancora: «Un cuadro se compone de cosas; lo que en él hay además, no es ya una cosa, es una unidad, elemento indiscutiblemente irreal, al cual no puede buscarse en la naturaleza nada congruo. La definición que obtenemos de cuadro es tal vez harto sutil: la unidad entre unos trozos de pintura. Los trozos de pintura, mal que bien, podíamos sacarlos de la llamada realidad, copiándola, pero ¿y esa unidad de dónde viene? ¿Es un color, es una línea? El color y la línea son cosas; la unidad, no» (*ibidem*).

<sup>xii</sup> Eugène Delacroix (1857), *Journal*, Plon, Paris 1893, II, p. 252.

<sup>xiii</sup> Ch. Baudelaire, *Le gouvernement de l'imagination*, cit., p. 283.

come sono, o meglio come sarebbero se io non esistessi». *L'universo senza l'uomo. L'altro, il campo immaginativo, dice: «Io voglio illuminare le cose con il mio spirito e proiettarne il riflesso sugli altri spiriti».*<sup>xiv</sup>

Di per sé l'estetica realista non nasce con il proposito di riprodurre la natura o, come dicevano i teorici classicisti criticati da Baudelaire, di *copiarla*. Copiare la natura è il contrario dell'arte e, nell'atteggiamento giustamente definito *positivista*, è del tutto impossibile: non c'è alcuna possibilità di rappresentare le cose «come sarebbero se io non esistessi». Le cose appaiono, si presentano, solo dentro una prospettiva, una veduta, che richiede un punto di osservazione e un osservatore: l'albero mi appare lì e così, perché *io sono qui*. Solo con un atto di astrazione intellettuale, cioè un atto dell'immaginazione, è possibile concepire le cose indipendentemente da un osservatore: il realismo è il tentativo di creare l'illusione di realtà, cioè l'impressione che una scena descritta *sembri vera*.<sup>xv</sup> Ancora dai testi del *Salon* del 1859, in un brano intitolato *La reine des facultés*, Baudelaire scrive:

*L'artista, il vero artista, il vero poeta, deve dipingere solo ciò che vede e sente. Deve essere realmente fedele alla propria natura. Deve evitare come la peste di prendere in prestito gli occhi e i sentimenti di un altro uomo, per grande che sia, perché allora le opere che ci darebbe sarebbero, rispetto a lui, menzogne e non realtà.*<sup>xvi</sup>

Indipendentemente da considerazioni scientifiche o filosofiche, l'uomo conosce la natura perché ne ha l'esperienza; in questa esperienza (ad esempio, vedere un albero) non si produce solo un'immagine del mondo esterno nella mente, ma anche un'esperienza intima, un *sentire*, un'emozione: l'artista deve dipingere ciò che «vede e sente» - l'immagine del mondo esterno e la sua emozione interiore. Copiare la natura è un modo ingenuo di concepire il realismo: si riproduce l'immagine del mondo esterno, la superficie del reale osservata a occhio nudo, insomma ciò che è semplicemente visibile; la *sincerità* a cui allude Baudelaire fa invece riferimento a un fenomeno più ampio e complesso: oggetto dell'arte è sia il mondo cosiddetto esterno all'individuo, sia la sua risonanza interiore, l'emozione dell'artista. L'unione di queste due dimensioni - la realtà esterna, sensibile, cioè portata alla coscienza attraverso i sensi, e l'emozione interiore - costituisce la base su cui opera l'immaginazione per elaborare i suoi progetti artistici:

*L'immaginazione, invero, ha insegnato all'uomo il senso morale del colore, del contorno, del suono e del profumo. Essa ha creato, al principio del mondo, l'analogia e la metafora. Essa scompone tutta la creazione e, coi materiali raccolti e disposti secondo regole di cui non si può trovare l'origine se non nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo.*<sup>xvii</sup>

Immaginazione, quindi, non significa invenzione di storie fantastiche o elaborazione di immagini arbitrarie. L'idea di un asino che vola è certamente un parto dell'immaginazione, così come lo è la mappa di una città, che consente di muoversi senza conoscere le strade. Esiste anche un'immaginazione esatta: il poligono geometrico, la retta, che ha lunghezza ma non spessore, il punto geometrico, che non ha dimensioni... e, nell'arte, il ritratto della Gioconda. Baudelaire, che scrive in

<sup>xiv</sup> *ibid.*, p. 284.

<sup>xv</sup> Su questi aspetti del realismo cfr. il mio *L'amor scortese, fanatismo, pulizia etnica, trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, Goliardica, Trieste 1998, pp. 199-249.

<sup>xvi</sup> Ch. Baudelaire, «La reine des facultés», *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, cit., pp. 272-8, p. 273.

<sup>xvii</sup> *ibid.*, p. 274.

maniera poetica, ma usa sempre immagini molto precise, dice che l'immaginazione insegna *il senso morale* del colore e del suono, vale a dire la capacità di accostare colori o suoni in modo che *creino* bellezza - capacità che non è un senso fisico, come il gusto e il tatto, ma è pur sempre senso: *senso estetico*. Per la percezione di un suono è sufficiente un orecchio, ma l'accostamento di due suoni in modo che producano un insieme bello è frutto di un'intuizione che dipende dal gusto e dall'educazione, più che dal timpano: appunto un senso, ma *senso morale*. L'accostamento di un suono e un colore è, invece, prodotto dall'immaginazione che trova tra i due una *corrispondenza*, e con tale accostamento ottiene due risultati simultaneamente: produce un'immagine bella e comunica con precisione un'impressione di realtà (l'esperienza del mondo e sterno e la sua risonanza emotiva).

Infine, l'ultimo punto su cui mi interessa soffermarmi. Se viviamo in un'epoca di decadenza, illuminata dalla luce obliqua del tramonto, l'immaginazione elaborerà immagini correlate a questa epoca e non ad altre. Dunque l'immaginazione opera sempre in direzione di una creatività artistica *contemporanea*, mentre il classicismo tende a produrre opere ancorate a moduli *del passato*, cioè repliche, imitazioni e, alla fine, caricature. Con ciò l'estetica proposta da Baudelaire non si contrappone pregiudizialmente al realismo, e anzi vedremo che lo accetta, elaborandolo e approfondendolo.

In un saggio intitolato *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire affronta una questione che, a mio parere, dà concretezza a tutte le sue straordinarie intuizioni: nella misura in cui l'arte e la letteratura esprimono e rappresentano la realtà, esse rappresentano *il proprio tempo*. Qualunque realtà è in grado di suscitare emozioni, proprio perché è *presente*. Perciò dare forma artistica a queste emozioni equivale a dare forma artistica al mondo contemporaneo. Senza nulla togliere alla bellezza del passato (Baudelaire critica i classicisti, non i classici), il poeta scrive: «*Il piacere che ricaviamo dalla rappresentazione del presente non deriva solo dalla bellezza di cui esso può essere rivestito, ma anche dalla sua qualità essenziale di presente*». <sup>xviii</sup> In altri termini, e a dispetto delle nostalgie classiciste, anche il presente può essere bello - può avere *la sua* bellezza, che non ha ancora avuto rappresentazione artistica. Il legame di questa idea con il tema della decadenza è evidente: l'espressione artistica del mondo contemporaneo non può che seguire un'*estetica del contemporaneo* - ovvero, occorre guardare esteticamente il mondo di oggi e non quello del passato. Guardare esteticamente un oggetto come la locomotiva a vapore, che in precedenza non esisteva, significa scoprire la sua forma di bellezza, l'emozione che suscita, e costruirci un quadro: con la forma e con l'emozione.

Decadente o meno che sia, il presente ha una dimensione di bellezza. Commentando i disegni di abiti di moda del passato - che, dice, fanno sorridere molte persone - Baudelaire vi ritrova «*la morale e l'estetica del tempo*». Torna di nuovo l'idea che il bello e il senso estetico siano realtà storiche, e dunque mutevoli:

*Ecco una bella occasione, a dire il vero, per stabilire una teoria razionale e storica del bello, in opposizione alla teoria di una bellezza unica e assoluta, per mostrare che il bello è sempre, inevitabilmente, una composizione duplice, anche se l'impressione che produce è unitaria; perché la difficoltà di discernere gli elementi variabili del bello nell'unità dell'impressione non inficia affatto la necessità della varietà della sua composizione. Il bello è fatto di un elemento esterno, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, circostanziale, che sarà, se si vuole, di volta in volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento, che è come l'involucro piacevole, stuzzicante,*

---

<sup>xviii</sup> Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in *L'art romantique*, Calmann Levy, Paris 1885 (Oeuvres complètes, vol. III), pp. 51-114, p. 52 (inizialmente pubblicato nel 1863 su *Le Figaro*).

*stimolante, del dolce divino, il primo elemento sarebbe indigesto, inapprezzabile, non adatto e non appropriato alla natura umana.*<sup>xix</sup>

La bellezza di un capolavoro dell'arte rinascimentale appare intatta ancora oggi, nonostante siano scomparsi dalla vita sociale tutti gli elementi - vestiti, mode, valori - vigenti in quell'epoca ed espressi esteticamente nel tal capolavoro. Dunque c'è un ingrediente di bellezza che si sottrae al tempo e all'usura, nella raffigurazione delle forme, delle mode e dei valori dell'epoca. Grazie a questo, l'opera rinascimentale è classica (non classicista): è l'espressione compiuta del tempo in cui è stata realizzata e ne incarna pienamente gli ideali estetici e morali.

Se un artista odierno si ispira alle opere del passato, trasformandosi in classicista, compie una falsificazione, perché rinuncia agli elementi del proprio tempo (abiti, oggetti, forme) - senza i quali non può rappresentare alcuna forma di bellezza contemporanea. Nota Baudelaire:

*Se diamo un'occhiata alle mostre di pittura moderna, siamo colpiti dalla tendenza generale degli artisti ad abbigliare tutti i loro soggetti con costumi antichi. Quasi tutti si servono di mode e mobili del Rinascimento [...]. È il segno evidente di una grande pigrizia; perché è molto più comodo dichiarare che tutto è assolutamente brutto negli abiti di un'epoca, piuttosto che applicarsi a estrarre la bellezza misteriosa che essi possono contenere, per quanto minima e lieve possa essere.*<sup>xx</sup>

Questa pigrizia è, per Baudelaire, una fuga dal presente, un vero e proprio tradimento della missione di portare la bellezza artistica nel mondo. E continua la sua riflessione con estrema chiarezza:

*La modernità è il transitorio, il fugace, il contingente, la metà dell'arte, la cui altra metà è l'eterno e l'immutabile. È esistita una modernità per ogni pittore antico; la maggior parte dei bei ritratti che ci restano delle epoche passate è rivestita dei costumi della propria epoca. Tali ritratti sono perfettamente armoniosi, perché il costume, l'acconciatura e persino il gesto, lo sguardo, il sorriso (ogni epoca ha il suo portamento, il suo sguardo e il suo sorriso) formano una totalità pienamente vitale. Questo elemento transitorio, fugace, le cui metamorfosi sono così frequenti, voi non avete il diritto di disprezzarlo o ignorarlo. Sopprimendolo, voi cadete forzatamente nel vuoto di una bellezza astratta e indefinibile, come quella dell'unica donna prima del primo peccato. Se al costume dell'epoca, che si impone di necessità, ne sostituite un altro, fate un controsenso che può essere giustificato solo nel caso di una mascherata voluta dalla moda.*<sup>xxi</sup>

L'arte *decadente*, dunque, è tale per due motivi: per la sua estetica anticlassicista e antiaccademica (ovvero il rifiuto di un'idea unica e universale di bellezza), e per i suoi temi, che sono tratti dal presente (una locomotiva a vapore, l'interno di un caffè...). È una *pittura della vita moderna*: questo è il senso ultimo della parola *modernismo*.<sup>xxii</sup>

## REALISMO, SIMBOLISMO

Francisco de Goya è uno dei padri nobili dell'arte contemporanea e la sua opera è generalmente ammirata da scrittori e artisti figurativi che, dalla metà del XIX secolo, lavorano a rivoluzionari cam-

<sup>xix</sup> *ibid.*, p. 54.

<sup>xx</sup> *ibid.*, p. 68.

<sup>xxi</sup> *ibid.*, p. 69.

<sup>xxii</sup> Va precisato che questo non implica necessariamente un'esaltazione della modernità, verso la quale molti artisti modernisti hanno avuto un atteggiamento fortemente critico, quando non di vero e proprio disprezzo.

biamenti nell'arte e nel suo ruolo sociale. Ciò che più suscita ammirazione in Goya è il suo modo di trattare il tema del mostruoso e dell'abnorme, considerandolo un tema d'arte come qualunque altro, suscettibile di dar vita a immagini belle.<sup>xxiii</sup> Rispetto all'atteggiamento classicista del rinascimento, al rapporto tra arte e morale nel barocco più direttamente influenzato dalla controriforma, e al classicismo benpensante del Settecento, bisogna convenire che l'estetica dell'abnorme di Goya rappresenta una vera e propria rivoluzione.

All'interno di una concezione classicista, l'orrido, il mostruoso, l'abnorme, nel senso letterale di ciò che fuoriesce da ogni norma, hanno una presenza giustificata quando sono *illustrazioni* di una storia o una realtà crudele: la crudeltà, infatti, esiste nel mondo perché esiste il male, ma la sua essenza è appunto quella di essere male e malvagità: non un elemento dell'ordine morale dell'universo, bensì la sua sovversione. Rappresentarla è dunque legittimo *estheticamente* solo se serve a mostrare o condannare l'illecito, il maleficio, a fini educativi: il mostruoso presenta realisticamente figure o fatti condannabili sul piano morale, ed è proprio questa condanna morale a renderne lecita la rappresentazione artistica. Ciò implica che una certa tradizione classicista occidentali subordini l'arte alla morale e le assegni un compito e uno scopo extra-artistici.

L'abnorme, dunque, non avrebbe valore estetico in sé, ma *servirebbe per* insegnare e ammonire. Invece Goya, erede del gotico spagnolo e del barocco, rappresenta l'abnorme mettendo in primo piano l'aspetto estetico. L'inquietudine che le sue immagini possono provocare segnala che esse, proposte per il loro valore artistico, sono totalmente sganciate da ogni considerazione morale. D'altronde, se un assassinio è un fatto, è moralmente condannabile, e il suo autore va incarcerato, il dipinto che raffigura un assassinio è *un altro fatto*, che non riguarda le relazioni personali ma la disposizione dei colori sulla tela: come tale non può essere oggetto di giudizio morale, bensì solo di valutazione estetica. Il *Saturno* di Goya o è bello o non è bello: gli è impossibile essere cattivo:

*Il grande merito di Goya consiste nel creare il mostruoso verosimile. I suoi mostri sono nati vitali, armonici. Nessuno ha osato più di lui nella direzione dell'assurdo possibile. Tutte le contorsioni, le facce bestiali, le smorfie diaboliche sono impregnate di umanità. Neanche dal punto di vista particolare della storia naturale lo si potrebbe facilmente criticare, tale è l'analogia e l'armonia tra tutte le parti del loro essere; in una parola, la linea di sutura, il punto di congiunzione tra il reale e il fantastico è impossibile da afferrare; è una frontiera vaga che l'analista più sottile non saprebbe tracciare, tanto l'arte è contemporaneamente trascendente e naturale.*<sup>xxiv</sup>

<sup>xxiii</sup> Cfr. Rafael Argullon, «Goya e la fine della rappresentazione "razionale"», Aa. Vv., *La storia dell'arte*, Electa, Milano 2006, vol. XIII, pp. 570-71 (è un brano tratto da Id., *Romanticismo: Il nuovo sentimento della natura*, Electa, Milano 1993): «Ciò che in Goya turba è il fatto che egli dà un aspetto totalmente nuovo agli abitanti di questa galleria. Il terribile, secondo il significato classico, è un'eccezione nell'ordine del mondo. Tuttavia, una volta liberato da questo significato, il terribile si presenta come la normalità. Descrive la natura del mondo. È il mondo stesso. Non esiste niente di più inquietante di questa constatazione. E sicuramente è questa constatazione che Goya si è impegnato a trasmettere. L'innovazione principale del percorso artistico di Goya, che si cristallizza nelle *Pinturas negras*, è il sovvertimento della cornice visiva che dominava la tradizione europea fin dal Rinascimento. La sua pittura non solo si addentra "nell'altra faccia dell'esistenza", ma anche, ed è un elemento decisivo, lo fa con "un altro sguardo", attraverso il quale il terribile, lungi dall'essere accidentale, si converte in essenza. Questo cambiamento è rivoluzionario, perché, in Goya, il disordine del mondo implica il disordine della visione e, assieme a esso, implica la rottura della prospettiva, l'anarchia delle coordinate e, in generale, la distruzione dello spazio rappresentativo tradizionale».

<sup>xxiv</sup> Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823), Museo del Prado. Cfr. Ch. Baudelaire, «*Quelques caricaturistes étrangers*», *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, cit., pp. 432-46, partic. pp. 439-40.



F. de Goya, *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823), Museo del Prado, Madrid.

Dietro il mostruoso goyesco c'è il recupero di un'aspirazione presente forse da sempre nell'arte, sia pure in contrapposizione polemica con altre concezioni, vale a dire la tendenza a rendersi autonoma da ogni valutazione, considerazione, scopo o utilità che non siano la valutazione e gli scopi strettamente estetici. L'arte produce bellezza e non è primariamente un fatto di ordine religioso, morale, politico, educativo, celebrativo... Tutte queste cose possono trovarvisi assoggettate a un fine estetico: un bel ritratto di Napoleone è un'opera d'arte se è «un bel ritratto», e non perché è «di Napoleone». Inoltre, a seguito di questa autonomia della prospettiva estetica, scompare ogni differenziazione tra cose che sono degne di essere rappresentate artisticamente e cose che degne non sono: tutte le realtà, senza eccezione, hanno diritto di cittadinanza nell'arte in quanto sono suscettibili di essere osservate esteticamente e rappresentate creando bellezza.

L'ampliamento del campo e dell'autonomia dell'arte implica l'elaborazione di stili adeguati al tema da trattare: è difficile, e sarebbe poco credibile, descrivere il mostruoso con lo stile tipico

dei romanzi arcadici: in altri termini, una rivoluzione nella scelta dei temi implica una rivoluzione formale. Infine, si ha l'impossibilità di definire dove finisce il realismo e dove comincia il fantastico, una volta che l'arte si sgancia dalle convenzioni: sia le convenzioni accademiche, consistenti nella definizione degli stili e nella selezione dei temi degni di rappresentazione artistica, sia le convenzioni o pregiudizi dell'uomo comune, come ad esempio l'idea che l'erba sia verde. Su questo punto, il commento di Baudelaire all'opera di Goya risulta, come di consueto, lucidissimo e anticipatore: «*La linea di sutura, il punto di congiunzione tra il reale e il fantastico è impossibile da afferrare*».

Una nuova idea dell'arte, e il tentativo di ampliare la nozione di realismo, avevano animato le più innovative correnti del barocco: basti pensare in Spagna al manierismo esasperato del Greco e alle opere di Velázquez, oppure, in letteratura, alla prosa di Quevedo o di Cervantes; tuttavia questo percorso subisce una brusca battuta d'arresto con la rivoluzione francese, che fa pressione sugli artisti perché si adeguino alle esigenze della propaganda e dell'educazione del popolo: si produce una corrente molto impregnata di retorica e celebrazione che si prolunga all'interno del romanticismo, come si può vedere nel ritratto di Napoleone di Jacques-Louis David o in alcune tele di Ingres.<sup>xxv</sup> In queste opere celebrative e propagandistiche esiste una forte componente di realismo: si racconta che David si sia fatto portare il vestito effettivamente indossato da Napoleone nel passaggio delle Alpi per poter realizzare il *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*; non importa se l'aneddoto sia vero: esso indica comunque una dichiarazione di fedeltà al vero; però l'esigenza di immortalare il personaggio subordina il realismo

<sup>xxv</sup> Jacques-Louis David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, ad es. la versione del 1802, Musée du Château de Versailles; Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoléon I<sup>er</sup> sur le trône impérial*, 1806, Musée de l'Armée, Paris. Sul barocco cfr. G. Ferracuti, «Quattro idee sul barocco», in *Cansóse el cura de ver más libros...: identità nasco-ste e negate nella letteratura spagnola dei secoli d'oro*, volume monografico di *Mediterránea*, n. 10, 2011, pp. 73-89.

alla costruzione di un'atmosfera ideale, che lo depotenzia e lo falsifica; così, nel quadro di David, il vestito sarà anche realistico, ma il Napoleone è solo un'idea.

Con la nuova sensibilità romantica, il realismo viene incluso in un contesto più ampio e fuso con l'immaginazione. Per i romantici, l'immaginazione è lo strumento che crea l'opera d'arte e, al tempo stesso, è la facoltà che può *conoscere* quella parte del reale che si sottrae alla ragione e alla sensibilità ordinaria. Nella prospettiva romantica la realtà non è semplicemente ciò che l'occhio umano vede in modo meccanico e passivo quando si trova davanti a un oggetto: questa conoscenza è superficiale (nel senso letterale che non va oltre la superficie mostrata dalla realtà), né si conosce pienamente la realtà con uno studio scientifico, ritenuto inadeguato alla dimensione più profonda della persona e dell'universo. Accanto al conoscere passivo il romanticismo rivendica la necessità di un'operazione con cui il soggetto, attivamente, *si proietta* sull'oggetto, interpretandolo. Ogni realtà è *interpretabile*, e l'interpretazione è un atto compiuto dall'io. Non esiste solo ciò che la realtà *mostra da sé*, ma anche ciò che rivela a chi ne va in cerca. La realtà che si mostra, o si rivela, ha un significato per l'io che la interpreta. Orbene, cogliere il significato, interpretare, è un'operazione dell'immaginazione.<sup>xxvi</sup>

Il romanticismo teorizza una *fantasia creatrice*, intesa come potere, più o meno misterioso, posseduto dall'artista e ignoto agli altri: grazie alla fantasia creatrice, che comunque opera sempre a contatto con la realtà, cambia il rapporto tra il conoscere e il reale. Anche se volessimo limitare questo cambiamento all'estetica (limite che il romanticismo non pone), dovremmo dire che la visione estetica romantica non si limita a raffigurare le cose, ma ne mette in questione i significati, proponendone di nuovi e, così facendo, si prolunga in una concezione filosofica e metafisica.<sup>xxvii</sup>

L'immaginazione creatrice, nel romanticismo, non solo serve a creare immagini inedite, ma anche a recuperare esteticamente le epoche precedenti, come il medioevo, in parte perché esse vengono reinterpretate in chiave fantastica e letteraria, in parte perché si sente una spontanea affinità con ogni epoca in cui l'arte non era assoggettata a criteri di razionalità e armonia classicista. Da qui la rivalutazione del gotico, la diffusione del neogotico, l'ammirazione per il barocco.<sup>xxviii</sup>

---

<sup>xxvi</sup> Cfr. J. Ortega y Gasset, «Meditaciones del Quijote», in *Obras completas*, cit., I, pp. 311-400, p. 336: «Hay un primer plano de realidades, el cual se impone a mí de una manera violenta: son los colores, los sonidos, el placer, y dolor sensibles. Ante él mi situación es pasiva. Pero tras esas realidades aparecen otras, como en un sierra los perfiles de montañas más altas cuando hemos llegado sobre los primeros contrafuertes. Erigidos los unos sobre los otros, nuevos planos de realidad, cada vez más profundos, más sugestivos, esperan que ascendamos a ellos, que penetremos hasta ellos. Pero estas realidades superiores son más pudorosas; no caen sobre nosotros como sobre presas. Al contrario, para hacerse patentes nos ponen una condición: que queramos su existencia y nos esforcemos hacia ellas. Viven, pues, en cierto modo, apoyadas en nuestra voluntad. La ciencia, el arte, la justicia, la cortesía, la religión son órbitas de realidad que no invaden bárbaramente nuestras personas, como hace el hambre o el frío; sólo existen para quien tiene la voluntad de ellas».

<sup>xxvii</sup> Cfr. Giuliano Briganti, *I pittori dell'immaginario; Arte e rivoluzione psicologica*, Electa, Milano 1977, cit. in Aa. Vv., *La storia dell'arte*, cit., vol. XIV, p. 467: «Si costituisce così tutta una rete di rapporti che concerne il mutamento profondo di intendere la conoscenza e la realtà stessa, un sistema di "nuove sensibilità" che apre prospettive sino ad allora sconosciute e nel quale è coinvolto anche il processo di visualizzazione che per il rovesciamento dell'ottica diventa appunto da "visivo" a "visionario". Si determina in altre parole uno spostarsi dell'attenzione dall'oggettivo al soggettivo che, per portare un esempio concreto, nelle arti figurative, porta a sostituire all'antica mitologia classicheggiante [...] un nuovo senso del mito che affiora dal profondo sino alle soglie della coscienza e che è identificabile con la genesi stessa delle immagini, cioè col determinarsi di una realtà linguistica e simbolica. Del resto quell'atteggiamento sostanzialmente irrazionalistico che favorisce il manifestarsi di immagini mitiche e rende possibile la loro visualizzazione, ben si accorda a quella prospettiva intellettuale nella quale l'immaginazione è intesa come contenuto primario sia dell'attività psichica che della vita della mente, come elemento autonomo primigenio da porsi in relazione non solo col mito ma anche col sogno».

<sup>xxviii</sup> Cfr. ad esempio Jean-Baptiste Mallet, *La salle de bain gothique*, 1810, Château-Musée de Dieppe.

L'esaltazione romantica del soggettivismo e dell'irrazionalità creatrice, che torna, riveduta e corretta, nell'arte contemporanea a seguito delle osservazioni di Baudelaire, sembrerebbe produrre un conflitto insanabile con l'atteggiamento realista, quale lo si intende abitualmente. Di fatto, però, questo conflitto, che pure esiste, non va esasperato. Anzitutto, l'immaginazione è un elemento della realtà tanto quanto lo sono un albero o una pietra; in secondo luogo, questo conflitto è salutare, perché rivela l'ingenuità di ogni forma di realismo che non tenga conto del carattere interpretativo della conoscenza e del ruolo dell'inconscio nella percezione del mondo esteriore; infine, la difesa dell'immaginazione contiene, a volte in modo molto esplicito, l'esigenza di un realismo più completo e adeguato alla complessità del reale. D'altro canto, il realismo è una componente presente anche nelle opere più legate alla fantasia: per rendere plausibile una storia di fantasmi occorre che il cimitero sia descritto in termini realistici, così come se ne ha bisogno per trattare temi esotici, dall'*Odalisca* di Hayez alla *Strada di el-Aghouat* di Eugène Fromentin.<sup>xxix</sup>

Ad ogni modo, l'arte nuova modernista affonda le sue radici non là dove il romanticismo sembra trovare un punto di equilibrio tra le sue contrastanti istanze, bensì là dove lo squilibrio appare maggiore: sarà certo necessario un confronto serrato con forme di realismo molto sofisticate, come il naturalismo di Zola, ma certamente l'arte nuova che esce da tale confronto ha un legame innegabile col sogno romantico, coi suoi esoterismi, con le atmosfere *horror*, l'uso delle droghe o il tema della nostalgia.<sup>xxx</sup> Essa recupera dal romanticismo anche il mito e, sia pure reinterpreandola, la nozione di «visione», con allusione a esperienze che non di rado erano favorite da sostanze allucinogene, come in Charles Gleyre, *Le soir ou Les illusions perdues* (1843, Louvre, Paris). Il quadro di Gleyre è la trasposizione pittorica di un'esperienza avvenuta otto anni prima nel Nilo, e così descritta dallo stesso autore:

---

<sup>xxix</sup> Francesco Hayez, *Odalisca*, 1867, Pinacoteca di Brera, Milano; Eugène Fromentin, *Une rue a El-Aghouat*, 1850, Musée de la Chartreuse, Douai. In questo caso si evidenzia anche il contributo che nel processo di ampliamento della nozione di realismo viene dall'attenzione alle culture non europee e al loro modo di elaborare la rappresentazione della realtà. L'influenza di questo elemento risulterà con ogni evidenza nella seconda metà dell'Ottocento, ad esempio con la diffusa ammirazione per le stampe giapponesi e l'introduzione nella pittura europea di certe loro caratteristiche di stile. Un capolavoro come *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, Louvre, Paris, dipinto da Delacroix nel 1813, anticipa molti elementi della pittura posteriore. Infine, il realismo è un elemento inevitabile nella pittura di paesaggi, genere molto amato dal romanticismo: è forse qui il punto in cui si realizza il migliore equilibrio tra il soggettivismo della fantasia creatrice e l'oggettività delle forme naturali del paesaggio.

<sup>xxx</sup> Nel 1814 viene pubblicata la *Simbolica del sogno* di Gotthilf Heinrich Schubert; al 1764 risale convenzionalmente la nascita del romanzo dell'orrore, con *Il castello di Otranto*, di Horace Walpole; il genere annovera poi romanzi famosissimi, come *Frankenstein* di Mary Shelley (1818) e *Il vampiro*, di John Polidori (1819). Sull'uso delle droghe basti pensare a Thomas de Quincey, *Confessioni di un mangiatore di oppio*, (pubblicato a puntate nel 1821, poi in volume nel 1822), Théophile Gautier, *Il club dei mangiatori di hashish*, trad. Sandro Gennari, Serra Riva, Milano 1979 (Biblioteca del Minotauro, trad. di: *Le club des hashishin, La cafetière, Conte fantastique, Le hashish, Deux acteurs pour un rôle, Le pipe d'opium, La mort amoureuse*). È di grande importanza la gamma dei sentimenti che integrano il generale tema della nostalgia. La nostalgia ha attinenza con l'insoddisfazione e l'insoddisfazione per il presente e con la fuga - sia attraverso le droghe, sia con la costruzione di un passato immaginario, come in James Mac Pherson, *The poems of Ossian*, 1760, sia col recupero del mito in chiave anticlassicista e psicologica, come in E. Delacroix, *Médée furieuse*, 1862, Palais de Beaux-Arts, Lille. Non sarà necessario spingere molto in questa direzione per arrivare al simbolismo di Moreau, Puvis de Chavanne, Redon. In tale contesto il mito appare come linguaggio non razionale che indaga gli aspetti dell'esistenza umana non comprensibili alla luce della razionalità. A loro modo *L'interpretazione dei sogni*, che Freud pubblica nel 1900, e gli sviluppi della psicanalisi, soprattutto con Jung, daranno un fondamento scientifico a questa linea di ricerca.

*Era un bel tramonto sul Nilo, all'altezza di Abido. Il cielo era così limpido, l'acqua così calma, che dopo la sovraccitazione del cervello, che mi aveva coinvolto tutta la giornata, mi fu difficile dire se remassi su un fiume o negli spazi infiniti dell'aria. Girandomi dalla parte del tramonto credetti di vedere, vidi certamente, una barca dalla forma molto gradevole, nella quale si trovava un gruppo di angeli vestiti in modo così elegante, in posizioni così calme e nobili che ne fui incantato. Molto lentamente si avvicinarono a me e presto riuscii a distinguere le voci. Cantavano in coro una musica divina. La barca sembrò fermarsi al di sotto di un gruppo di palme sulla riva. Lo specchio luminoso sul fiume rifletteva esattamente tutte quelle cose deliziose. Non lo dimenticherò mai nella mia vita. La tripla armonia delle forme, dei colori e dei suoni era completa.*<sup>xxx</sup>

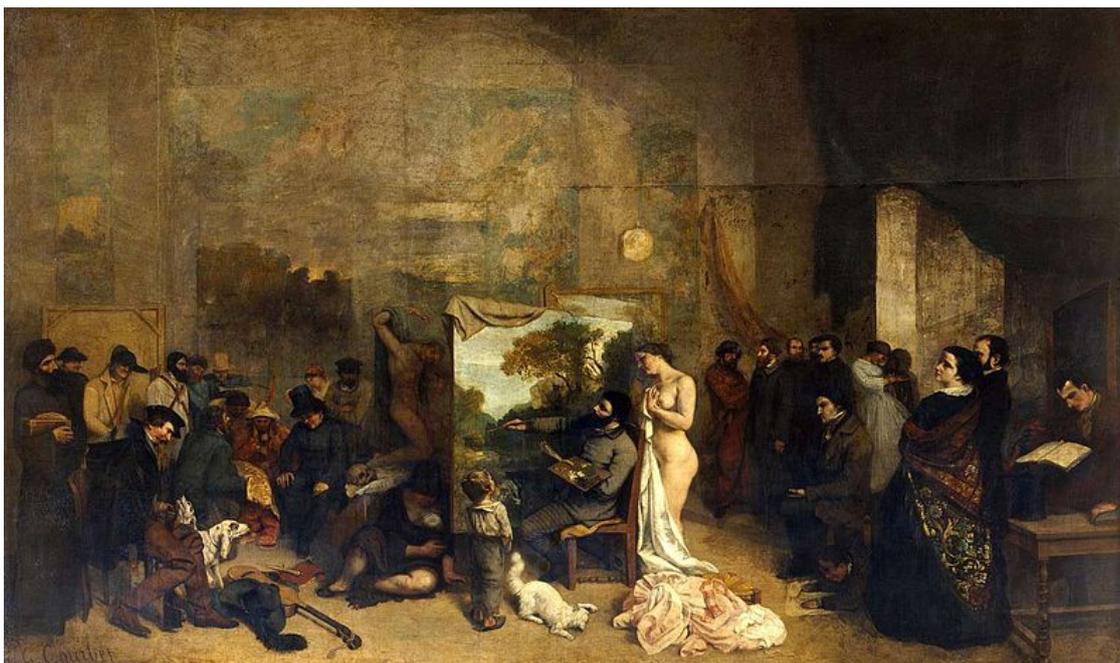
Nel cuore di questo fermento, che vede il romanticismo in via di superamento, e in cui il realismo tradizionale sembra essere soggiogato da istanze metarazionali e simboliche, irrompe di colpo la reazione, ovvero l'esigenza di una raffigurazione verista e persino cruda della realtà visibile: Courbet. Ma se osserviamo con attenzione i suoi quadri dovremo concludere che Courbet è ben lungi dal ricadere nel vecchio realismo ingenuo; anzi, reagendo contro una pittura troppo accademica e tendenzialmente convenzionale, si inserisce nella revisione critica del realismo, non disdegnando di abbinare la raffigurazione del vero con i valori metaforici. Sfumando il confine tra reale e fantastico, l'artista si muove in un mondo ambiguo, dove ogni cosa può essere se stessa o strumento per esprimere qualcosa di diverso. Ma ciò non toglie che, dentro questa ambiguità, esistano zone in cui la mozione di realtà risulta stabile e sicura. Fare di queste zone il centro dell'attenzione estetica non equivale necessariamente ad adottare una posizione antiromantica: il realismo di Courbet non esclude affatto l'espressione di contenuti metaforici attraverso lo studio accurato del vero. Ad esempio, ne *Lo studio del pittore* è singolare il contrasto tra la variegata, e realistica, umanità che circonda l'artista, compresa una modella nuda e un bambino dall'evidente valore metaforico, e il fatto che il pittore ritratto nel quadro ignori il mondo circostante, dedicandosi a dipingere un paesaggio che non esiste, dato che la scena si svolge in una stanza chiusa.<sup>xxxii</sup> D'altro canto, quale maggior prova di dimensione simbolica in Courbet, se il suo quadro più violentemente realista s'intitola - con ovvio richiamo simbolico e metafisico - *L'origine del mondo?*<sup>xxxiii</sup>

A mio modo di vedere, questa istanza realista non mette in discussione il ruolo dell'immaginazione creatrice (anche se, doverosamente, cerca di precisare quest'idea romantica che, come molte altre idee romantiche, appariva geniale ma confusa) e nemmeno chiede all'artista di appiattirsi sulla mera riproduzione della natura o di tornare al convenzionalismo dell'arte accademica. Ciò che in essa si afferma è piuttosto la necessità di sentirsi contemporanei: sapersi immersi in un mondo moderno che, per quanto si possa considerare brutto e decadente, è il mondo in cui si vive e del quale occorre trovare la dimensione estetica. La dimensione estetica del mondo antico o di quello medievale la conosciamo già: basta copiare le forme di una cattedrale gotica. Ciò che manca è la dimensione estetica dell'epoca contemporanea, per scoprire la quale bisogna trovare il modo di dipingere una locomotiva, una strada urbana, la ciminiera di una fabbrica o gli abiti alla moda indossati in una riunione borghese.

<sup>xxx</sup> Cit. in Aa. Vv., *La storia dell'arte*, cit., vol. XIV, p. 88.

<sup>xxxii</sup> Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, 1855, Musée d'Orsay, Paris: è singolare che un pittore, considerato un realista dei più realisti del suo tempo, intitoli una sua opera «allegoria».

<sup>xxxiii</sup> id., *L'origine du monde*, 1866, Musée d'Orsay, Paris.



Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, 1855, Musée d'Orsay, Paris

A dire il vero, se c'è un ambito in cui il realismo (comunque un nuovo tipo di realismo) intende escludere radicalmente ogni elemento fantastico, questo lo si trova più facilmente in letteratura che nelle arti figurative: nella breve stagione del naturalismo di Émile Zola, che si manifesta in forma compiuta nel romanzo *Teresa Raquin*, del 1867,<sup>xxxiv</sup> poi in una sorta di manifesto di gruppo nel 1880, con la pubblicazione delle *Soirées de Médan*,<sup>xxxv</sup> raccolta di racconti di Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis. Ma già due anni dopo Huysmans mostra di aver abbandonato l'estetica naturalista e nel 1884 pubblica *À rebours*, uno dei romanzi più importanti del decadentismo europeo.<sup>xxxvi</sup> *À rebours* e il successivo romanzo di Huysmans, *Là-bas*, del 1891, trasformano completamente la scrittura realista e segnano il passaggio a un'arte nuova. Per Zola, «il romanziere si compone di un osservatore e uno sperimentatore. L'osservatore che è in lui dà i fatti così come li ha osservati, fornisce il punto di partenza e stabilisce il terreno solido su cui cammineranno i personaggi e si svilupperanno i fenomeni. Poi appare lo sperimentatore e organizza l'esperimento, voglio dire fa muovere i personaggi in una storia particolare, per mostrarvi che la successione dei fatti sarà così come la esige il determinismo dei fenomeni studiati».<sup>xxxvii</sup>

<sup>xxxiv</sup> Émile Zola, *Teresa Raquin*, a cura di Lanfranco Binni ed Enrico Groppali, Garzanti, Milano 2005 (*Thérèse Raquin*, Fasquelle, Paris 1962).

<sup>xxxv</sup> Cfr. Aa. Vv., *Les soirées de Médan*, Charpentier, Paris 1880 (*Le serate di Médan*, a c. di Giovanni Ragone, Europa La Goliardica, Roma 1995):

<sup>xxxvi</sup> Joris Karl Huysmans, *À rebours*, Charpentier, Paris 1884 (*Controcorrente*, trad. it. di Camillo Sbarbaro, Garzanti, Milano 2008). L'opera ha grande influenza su D'Annunzio e Oscar Wilde e l'estetismo del suo protagonista, Des Esseintes, diventa archetipico.

<sup>xxxvii</sup> Émile Zola, *Le roman expérimental* (1890), Charpentier, Paris 1902, p. 7. Zola precisa in questo modo l'atteggiamento scientifico del romanziere naturalista: «Nei miei studi letterari ho spesso parlato del metodo sperimentale applicato al romanzo e al dramma. Il ritorno alla natura, l'evoluzione naturalista caratteristica del nostro tempo, spinge gradualmente tutte le manifestazioni dell'intelligenza umana verso un'identica via scientifica. L'idea di una letteratura

Il progetto estetico di Zola si rivelerà impraticabile, e fin dall'inizio viene acutamente criticato dagli scrittori realisti spagnoli, come Emilia Pardo-Bazán.<sup>xxxviii</sup> La novità vera che emerge nel superamento del romanticismo è un realismo che rinuncia al convenzionalismo, accetta di ritrarre il presente e di cercare di renderne la peculiare bellezza, anziché tentare di nobilitarlo con un classicismo che Baudelaire considera una carnevalata; con ciò non si esclude che il reale visibile possa far da ponte al reale invisibile, alla dimensione psicologica, metafisica, simbolica, in base a una rete di corrispondenze, teorizzata dallo stesso Baudelaire.

Negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo gli artisti sono ormai padroni di una libertà espressiva totale: il trattamento artistico di qualunque tema, quindi anche del reale, non è più subordinato a regole, ma è un'operazione con cui l'artista produce un oggetto estetico che ha il suo valore in se stesso e non nel confronto col vero o con valori ideali extra artistici.

Riassumendo, non si può accettare l'idea di un conflitto insanabile tra romanticismo e realismo; piuttosto occorre parlare di un conflitto tra due concezioni del realismo, una più ristretta, che Baudelaire chiamava positivista, e una più ampia, che include dimensioni di realtà descrivibili solo in termini simbolici o metaforici. Tuttavia non si può negare che l'ampliamento romantico contenga dei problemi. Se parliamo di realtà, è facile convenire che vi siano elementi che non sono tridimensionali e non hanno forma (ad esempio un sentimento); però dove finisce la realtà e dove comincia il fantastico? Il sogno è un elemento di realtà e ha un suo linguaggio misterioso, ma un fantasma è reale? Supponiamo di no: non lo abbiamo mai visto e perciò lo consideriamo un tema di immaginazione. Però, come idea, come immagine, ha la sua realtà e nulla gli impedisce di essere, come simbolo, rappresentativo di un'altra realtà non altrimenti rappresentabile.

Con questa impostazione i limiti del realismo sfumano fino a perdersi del tutto (per esempio, *El estudiante de Salamanca* di Espronceda,<sup>xxxix</sup> realistico nella ambientazione e fantastico nella vicenda complessiva). Sfumando i limiti tra reale e fantastico il romanticismo ottiene risultati estetici più che pregevoli, e se da un lato non cessa mai di mettere in questione una concezione ristretta della realtà, dall'altro offre il massimo spazio possibile all'immaginazione nella creazione di storie, di situazioni o di immagini. Si apre un vastissimo territorio inesplorato.

In relazione al tema del realismo, la certezza che viene conquistata è la seguente: la rappresentazione della realtà (termine che ora include tutto ciò che è reale, il visibile e l'invisibile) ha un ingrediente di vero e un ingrediente di simbolo, di alterazione del vero. Tali ingredienti sono presenti contempora-

*determinata dalla scienza ha potuto sorprendere, essendo bisognosa di precisazione e comprensione». Cfr. ancora : «È evidente che non esiste solo l'osservazione, ma c'è anche la sperimentazione: Balzac non si attiene strettamente alla fotografia dei fatti da lui raccolti, perché interviene in modo diretto per collocare il suo personaggio in condizioni di cui egli mantiene il controllo. Il problema è sapere ciò che una tale passione, agendo nel tale ambiente e nelle tali circostanze produrrà dal punto di vista dell'individuo e della società; e un romanzo sperimentale, la Cousine Bette per esempio, è semplicemente il processo verbale dell'esperimento che il romanziere ripete sotto gli occhi del pubblico. Insomma l'intera operazione consiste nel prendere i fatti dalla natura, poi nello studiare il meccanismo dei fatti, agendo su di essi attraverso modifiche delle circostanze e dei mezzi, senza mai scartare la legge della natura» (ibid., p. 8 oppure <[https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Roman\\_experimental](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Roman_experimental)>).*

<sup>xxxviii</sup> Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Imprenta Central, Madrid 1883, - di particolare interesse anche l'introduzione al testo, scritta da Leopoldo Alas (*Clarín*), e l'introduzione di Benito Pérez Galdós a *La Regenta*, dello stesso Clarín.

<sup>xxxix</sup> José de Espronceda (1840), *El estudiante de Salamanca*, Castalia, Madrid 2011, <[www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741322363733092257/p0000001.htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741322363733092257/p0000001.htm)>.

neamente, in proporzione variabile, e hanno come risultato la liberazione dell'opera d'arte dal compito di *sembrare vera*. Sia che l'immagine raffigurata nel quadro sembri vera, sia che non abbia alcun riferimento al reale visibile, di fatto il quadro si giustifica per ciò che esso è, come puro oggetto estetico, che l'artista concepisce con la sua immaginazione e produce con la sua libertà. Che raffiguri una situazione reale o un'immagine astratta, il quadro è un oggetto estetico e, come tale è reale in sé. L'arte è l'immagine. Possiamo distinguere stili e scuole dal modo di creare e modellare l'immagine, ma alla base c'è questo fondo, o principio estetico comune a tutta l'arte contemporanea, in base al quale l'opera d'arte è *solo un'opera d'arte* e vale solo in quanto opera d'arte, senza alcun riferimento a una realtà o a qualunque altra cosa diversa dall'arte.

I temi, trattati da Baudelaire, tornano costantemente nelle affermazioni teoriche di scrittori e artisti d'avanguardia. «*La letteratura si evolve*», dice Jean Moréas all'inizio del *Manifesto simbolista*: non esiste un modello di bellezza unico, e il compito dell'artista diventa scoprire e manifestare la bellezza, uscendo fuori dagli stili accademici, dalle convenzioni e dalle formule prestabilite. Ogni cosa può essere osservata esteticamente, suscitando emozioni che l'arte trasforma in figura, in forme, in parole. Per Moréas, la nozione di *decadenza* nasce dalla boria di inesperti d'arte, che si sono autoproclamati custodi di formule estetiche decrepite: rovesciando il giudizio, bisogna invece dire che «*ogni nuova fase evolutiva dell'arte corrisponde esattamente alla decrepitudine senile, all'ineluttabile fine della scuola immediatamente precedente*». <sup>x1</sup>

Per Moréas, una nuova concezione dell'arte era attesa, necessaria e inevitabile. E, se da un lato proclama Baudelaire come il vero precursore dell'arte moderna, dall'altro propone per la nuova epoca il nome di *simbolismo* (che, in ultima analisi, risulta il più pertinente di tutti). Nella sostanza, il manifesto simbolista di Moréas interpreta e conferma l'estetica baudelairiana: la poesia simbolista, ostile alla retorica classicista e al realismo ingenuo, «*cerca di rivestire l'Idea con una forma sensibile*». Cos'è l'Idea per Moréas? I fenomeni naturali, e ogni altro elemento della realtà, quando entrano in un quadro o in un testo letterario, diventano apparenze sensibili «*destinate a rappresentare le loro affinità esoteriche con delle idee primordiali*». <sup>x2</sup> Il linguaggio di Moréas ha un'apparente ermeticità, ma la sostanza non si allontana molto dalle *corrispondenze* di cui parlava Baudelaire. L'opera d'arte non è lo specchio della natura, ma la creazione di un'immagine che, con elementi tratti dalla natura, realizza un *progetto estetico*; questo progetto, inizialmente, è solo un'idea della mente dell'artista e prevede l'accostamento di elementi, ingredienti e quant'altro, allo scopo di realizzare un'opera unitaria, estetica, bella. Ciò che dà coerenza a questi elementi dell'opera non è la logica, ma l'estetica: essi *si corrispondono tra loro*, componendo una unità che *realizza* e trasmette l'emozione estetica. In definitiva, simbolismo è l'unità inscindibile nell'opera d'arte di elementi tratti (copiati) dalla realtà ed elementi non tridimensionali, non visibili con i cinque sensi fisici (ad esempio, un sentimento); questi ultimi si esprimono, o piuttosto si evocano, attraverso i primi, con cui hanno una certa solidarietà, o corrispondenza. *Idea*, analogamente all'immaginazione in Baudelaire, è l'intuizione di tale solidarietà, su cui va a basarsi la costruzione o realizzazione dell'oggetto estetico.

---

<sup>x1</sup> «*Chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure*» (Jean Moréas, *Le symbolisme*: il testo originale del Manifesto del simbolismo è disponibile all'indirizzo <[www.berlol.net/chrono/chri886a.htm](http://www.berlol.net/chrono/chri886a.htm)>).

<sup>x2</sup> *ibidem*.

A un'attenta considerazione risulta che il simbolismo non è il contrario del realismo - anzi, è una forma di realismo completa, che si oppone alle precedenti forme parziali. Ciò che non ha forma fisica, ciò che non è tridimensionale, non è meno reale di un sasso o di un albero; allora o si adotta un realismo limitato alla descrizione di ciò che appare ai nostri sensi (nel qual caso ci si limita a descrivere solo la parte visibile del reale, la sua superficie, che occulta la sua profondità), o si cerca di esprimere la realtà totale, usando il visibile come *simbolo* di ciò che non si vede. Nella misteriosa irrazionalità dell'arte, la *corrispondenza* si verifica quando questa espressione simbolica, o metaforica, o analogica, risulta efficace: un elemento, copiato dal mondo sensibile, esprime o dà forma a una realtà non tridimensionale, grazie a una loro *corrispondenza* scoperta, o creata, dall'artista. In una prospettiva più vasta, è possibile trovare corrispondenze anche tra elementi reali che, abitualmente, non vengono mai collegati insieme: ad esempio, un profumo e un colore. Profumo e colore sono elementi reali, naturali; la loro percezione produce emozioni e l'immaginazione, cogliendo delle analogie o corrispondenze tra queste emozioni, collega i due elementi all'interno di un'opera d'arte - ad esempio, di un testo poetico. Con ciò viene prodotta un'immagine inedita (ad esempio, «profumo verde»), che per il lettore classicista risulta bizzarra e insensata, mentre per l'artista contemporaneo risulta una positiva scoperta, una forma inedita di bellezza estratta, per così dire, dalla realtà e comunicata nel verso.

#### ESTETICA MODERNISTA, STILI MODERNISTI

Il modernismo si manifesta al pubblico dei non addetti ai lavori come uno stile nuovo e sorprendente soprattutto a cavallo tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX. Si tratta di uno stile che in breve si diffonde in tutta Europa, favorito anche da eventi di risonanza internazionale, come l'Esposizione Universale di Parigi del 1900 (l'ultima a essere chiamata *universale*). Quattro anni prima aveva aperto in rue Provence, a Parigi, la *Maison de l'Art Nouveau* (da cui il nuovo stile prende una delle sue più note denominazioni). Si trattava di una galleria d'arte specializzata nell'arredamento di interni: si può vedere in questo uno dei più importanti momenti di innovazione del nuovo stile, soprattutto riguardo alla necessità di esprimere (quindi anche di creare) il lato bello della vita quotidiana anche nei suoi aspetti pratici. L'attenzione alla bellezza dell'oggetto d'uso quotidiano (che oggi chiamiamo *design*) aveva trovato un precursore in un William Morris - che univa un incondizionato amore per la tradizione a un altrettanto incondizionata ammirazione per il socialismo. Alla svolta del secolo incontrava un clima culturale e sociale favorevole, anche se la fruibilità di tali oggetti era riservata a una clientela benestante. È comunque interessante notare che l'attenzione all'oggetto d'uso quotidiano si manifesta in quasi tutti i gruppi artistici che operano nel fermento modernista. Il nuovo stile, d'altronde, si presta a queste applicazioni: è libero, innovativo, non sottoposto a regole, sempre teso a differenziarsi dall'abitudine, e particolarmente attento alla decorazione.

Un importante nucleo modernista compare in Belgio nel 1884: la *Société des Vingt*, fondata da Octave Maus, alla quale partecipano Ensor, Rops, Toulouse-Lautrec, Seurat, Cézanne, Gauguin, Signac; nel 1893 si trasforma in un movimento chiamato *La libre esthétique*. In Spagna, più precisamente in Catalogna, compare per la prima volta il termine modernismo sulla rivista *L'Avenç*, nel 1894, in relazione con l'*Arte jòven*. Nel 1896 la rivista tedesca *Jugend* diffonde lo stile modernista, che prende il nome di *Jugendstil*: a essa sono affiancati dei laboratori di arte applicata. In Italia si parla di *Stile floreale*, o *Liberty*, nome dell'emporio aperto a Londra nel 1875 da Arthur Liberty e dedicato alla produzione di oggetti

modernisti; a Torino si volge nel 1902 un'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna. *Art deco* è il nome che indica la trasformazione dello stile modernista per l'influenza delle avanguardie, in particolare del futurismo, del cubismo e dell'astrattismo.

Nel 1897 nasce uno dei più famosi nuclei modernisti, la *Secessione viennese*, con Klimt, legata alla rivista *Ver Sacrum*, che organizza una ricca serie di esposizioni con opere di Rodin, Segantini, Klinger, Puvis de Chavanne, Rops, Otto Wagner, Renoir, Pissarro...

Come si è visto, nei suoi scritti teorici Baudelaire assegna all'artista il compito di rappresentare il proprio tempo per coglierne e comunicare la bellezza: solo così ciò che è transitorio e fugace per essenza, il presente, può acquisire nel tempo una dignità classica e armonizzarsi con la tradizione. L'*esigenza di contemporaneità* impone un atteggiamento definibile come *realista*, pur avvertendo dell'ambiguità legata a questo termine: se si tratta di raffigurare il transitorio, allora sarà necessario, prima di partire con l'applicazione di norme accademiche generali e previe a ogni situazione, osservare la realtà e, se necessario, elaborare le tecniche adeguate a rappresentarla.

Seguendo i cambiamenti della realtà, secondo la concezione di Baudelaire, l'artista produce un'arte nuova, che non viene immediatamente riconosciuta come valida da un osservatore inesperto, proprio perché si discosta dalle forme abituali e da una concezione dell'arte consueta, alla quale il passato sembra aver attribuito carattere normativo e indiscutibilità. Il rifiuto della novità è ciò che si esprime nell'accusa all'arte e alla letteratura di essere *decadente*. Di questa letteratura decadente Baudelaire, invece, difende la legittimità e persino il carattere realista, con il paragone tra la luce meridiana e quella del tramonto, che altera forme e colori. Si potrebbe attribuire a queste parole un valore profetico, considerando il ruolo che lo studio della luce e delle variazioni di colore avrà nell'impressionismo, ma probabilmente Baudelaire sta indicando la necessità che l'artista si sottometta all'osservazione prima che alla regola accademica. A ben vedere questa osservazione si dirige verso una duplice direzione, visto che all'immagine del sole al tramonto sono collegati alcuni temi caratteristici della sensibilità decadente: da un lato si presta attenzione al mondo esteriore (ad esempio all'abito, come si è detto), dall'altro si considerano le sensazioni soggettive provate al contatto con una realtà determinata, in un momento ugualmente determinato. Primato della realtà sulla norma accademica significa, dunque, primato dell'*oggettivo e del soggettivo insieme*, inscindibilmente uniti: di fatto una concezione nuova, ampliata, del realismo, ben più vasta di quella teorizzata da correnti come il naturalismo e il verismo.

Quando il pittore impressionista affina l'osservazione della natura, scopre che la realtà è spesso molto diversa dal modo in cui la rappresentiamo convenzionalmente: conveniamo sul fatto che l'erba sia verde, ma in certi momenti della giornata e con una luce particolare essa acquista un colore blu; da qui la novità di un quadro che presenta il blu dove la convinzione, l'abitudine, la generalizzazione, imponevano il verde. Quando il poeta decadente analizza minuziosamente le sue sensazioni, scopre che le parole, accostate secondo l'uso abituale e generale, non sono sufficienti a comunicarle, e di conseguenza propone nuovi accostamenti e nuove immagini. Si creano così linguaggi artistici, repertori di temi, forme, riferimenti, attraverso cui si esprime un vissuto non abituale e non altrimenti esprimibile, ma per quanto spiazzanti siano i prodotti della nuova arte, è indiscutibile che essi nascano da un incontro col reale. In altri termini, il realismo nuovo dell'*arte nuevo* include una componente simbolica.

Naturalmente, noi non sappiamo da quale singolare abisso dell'anima nasca l'emozione artistica - l'assurdo progetto di vedere ogni cosa nella prospettiva della bellezza - e dobbiamo accontentarci del dato di fatto: la ricerca di «*delizie nuove*» nel sole agonizzante, così come la ricerca di vecchie delizie nel

sole meridiano, è ricerca e produzione di bellezza. Le idee dell'arte nuova sulla bellezza rappresentano la conclusione di un processo secolare nel corso del quale l'arte si è purificata da ogni altro scopo che non fosse la creazione di opere belle. L'arte nuova non è al servizio di qualcosa (l'idea, i valori, la patria, la morale, la rivoluzione...), bensì consiste nel guardare ogni realtà dal punto di vista estetico; al tempo stesso, come già era chiaro all'artista barocco, non c'è nulla nell'universo che non sia suscettibile di diventare tema d'arte: tutto può essere trattato esteticamente, anche il mostruoso, l'abnorme, l'immorale, il perverso. Prospettiva estetica e prospettiva morale non hanno alcun collegamento.

Questa concezione dell'arte è alla base di ciò che viene indicato con il termine *estetismo*, a significare l'autonomia dell'arte e l'idea che essa ha come scopo la bellezza. A sua volta, la bellezza artistica, entrando a far parte dell'esperienza quotidiana, induce l'artista ad abbellire ogni ambito della vita personale, dando così una dimensione estetica anche alla sua esistenza.

Autonomia dell'arte, critica del realismo, estetismo, provocazione, conducono a un rinnovamento radicale dei linguaggi artistici e delle tematiche trattate. Si cercano modelli eccezionali, immagini eleganti, esempi bizzarri, situazioni morbose; gli elementi decorativi e le descrizioni psicologiche occupano il primo piano, togliendo molta importanza alla trama di un romanzo o una commedia; si reinterpretano in modo originale gli onnipresenti temi classici della cultura europea - il tutto all'insegna della più totale libertà creativa. All'artista viene riconosciuta la piena sovranità nella definizione dell'idea di bellezza, degli scopi dell'arte e, infine, nell'elaborazione del suo progetto estetico. Scopo primario è produrre forme sempre nuove di bellezza - cosa che non esclude l'impegno etico o politico: l'espressione «arte per l'arte», usata in riferimento all'estetismo, è fuorviante e poco comprensibile. Non ha riscontro con la realtà l'idea che l'artista modernista fugga dalla pratica, dall'impegno, dalla lotta, e nessun principio estetico glielo chiede. Il modernista è libero di fare quel che vuole, ma sempre con una volontà di stile. Come dice Oscar Wilde, «*l'artista è il creatore di cose belle. Rivelare l'arte e celare l'artista è il fine dell'arte*». E ancora: «*Non esistono libri morali o immorali. I libri sono scritti bene o scritti male. Tutto qui*».<sup>xlii</sup>

L'emozione al contatto con le cose, le sembianze che queste rivelano a chi sa coglierle in prospettiva estetica, rappresentano un modo nuovo di sentirsi dentro la realtà e sentire emozione per bellezze prima ignorate. Riassumendo, i punti fondamentali dell'arte nuova sono i seguenti:

1. Autonomia dell'arte: è l'artista a definire che cosa ha valore artistico, senza subordinarsi a considerazioni extra-artistiche.

2. Ampliamento della nozione di realismo: gli elementi invisibili della realtà sono reali quanto quelli visibili; la rappresentazione deve tener conto degli uni e degli altri se non vuole fermarsi alla superficie, producendo semplici copie di forme apparenti.

3. Per esprimere l'invisibile (un sentimento o una sensazione lo sono) occorre dargli una forma: è l'immagine artistica, che si avvale del simbolo, della corrispondenza, della metafora. Si abbandona la concezione convenzionale della realtà (o meglio, della sua rappresentazione: l'erba può apparire blu), ci si stacca da ciò che semplicemente si coglie col primo sguardo, e di conseguenza si creano immagini in cui, a prima vista, l'oggetto ritratto può risultare *irricognoscibile*.

4. Creazione dell'immagine significa concepire l'opera d'arte come un oggetto estetico: poiché non riproduce l'apparenza superficiale del reale, l'immagine è una creazione dell'artista; non la si può valu-

---

<sup>xlii</sup> Oscar Wilde, Prefazione a *Il ritratto di Dorian Gray*, in *Opere*, tr. it., Mondadori, Milano 1996, p. 7.

tare in base al grado di somiglianza con l'apparenza, ma solo per il valore che essa ha in sé come oggetto estetico. Un'opera d'arte o è bella o non è bella.

5. Non ci sono regole valide a priori per costruire un'immagine artistica.

6. L'artista cerca uno stile personale: il proprio modo di comunicare le proprie sensazioni.

7. L'attenzione alla bellezza alimenta l'esigenza che anche la vita quotidiana e gli oggetti abituali siano concepiti esteticamente (*design*): bisogna usare l'industria per produrre oggetti belli, in polemica con la volgarità e l'utilitarismo borghese.

Come conseguenza di questa libertà, i termini modernismo e decadentismo acquistano un'ambivalenza di significato. In senso stretto, il modernismo è un periodo artistico che va grosso modo dal 1880 al 1910; in senso più ampio (e, a mio modo di vedere, più appropriato) il modernismo è un'intera epoca che parte dalla metà dell'Ottocento e attraversa tutto il secolo successivo.

#### IL RAFFINAMENTO DELLE SENSAZIONI

In un testo intitolato *Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro* e inserito nella riedizione, datata 1908, di *Corte de amor*,<sup>xliii</sup> Valle-Inclán fornisce la versione definitiva ad alcune annotazioni che aveva già pubblicato anni prima, e lo fa, come gli accade non di rado, in una forma sibillina e curiosa, non priva di ironia. *Corte de amor* era stato pubblicato in prima edizione nel 1903: dunque, dal titolo della *Breve noticia* sembrerebbe opportuno dedurre una certa distanza tra le idee estetiche del Valle-Inclán del 1908 e quelle del 1903 o quelle di *Femeninas*, del 1895. Ma in verità, questa idea della distanza non è molto convincente e sembra piuttosto preludere a un pesante attacco contro l'estetica classicista e l'accademismo. In effetti, mentre si dichiara lontano dallo stile modernista del *fin de siglo*, Valle-Inclán si smentisce, adottandone tutte le caratteristiche: «*Al releer estas páginas, que después de tantos años tenía casi olvidadas, he sentido en ellas no sé que alegre palpar de vida, que abreña lozanía, que gracioso borboteo de imágenes desusadas, ingenuas, atrevidas, detonantes*».<sup>xliv</sup> Prende le distanze, per educazione, dal suo testo, per poterlo lodare senza fare il presuntuoso, e aggiunge: «Io confesso il mio amore di un altro tempo per questa letteratura: L'ho amata tanto quanto ho aborrito l'altra, timorata e prudente, di alcuni vecchi giovani che non hanno mai saputo unire due parole per la prima volta».<sup>xlv</sup> Questo amore, dunque, ha come naturale risvolto il disprezzo verso la scrittura classicista, tale essendo quella dei vecchi giovani o ex giovani, che non sanno accostare le parole in modo originale e si limitano a percorrere strade consuete, a ripetere il già fatto, fornendone una versione di più basso livello. Valle-Inclán li paragona ai «*vecchi e ignoranti*» dottori di Salamanca, incapaci di concepire l'esistenza di nuovi mari e continenti sconosciuti.

La letteratura «vecchia» ha come caratteristica principale l'imitazione dello stile dei classici, e questo comporta il paradosso di esprimere con le forme estetiche del passato le realtà del presente. In piena sintonia con le idee di Baudelaire, Valle-Inclán afferma che i classicisti sono «*incapaci di comprendere*

<sup>xliii</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas*, Madrid, Imp. de Balgañón y Moreno, 1908 (cito dall'edizione Perlado, Madrid 1914). La *Breve noticia* è la rielaborazione di un articolo apparso il 22 febbraio 1902 su «*La Ilustración Española y Americana*».

<sup>xliv</sup> R. del Valle-Inclán, *Breve noticia...*, cit., *ibid.*, pp. 19-20.

<sup>xlv</sup> «*Yo confieso mi amor de otro tiempo por esta literatura: La amé tanto como aborrecí esa otra, timorata y prudente, de algunos antiguos jóvenes que nunca supieron ayuntar dos palabras por primera vez*» (*ibid.*, p. 20).

che la vita e l'arte sono un eterno rinnovamento», e aggiunge provocatoriamente: «La gioventù deve essere arrogante, violenta, appassionata, iconoclasta»:

*Cuando algunos espíritus juveniles buscan nuevas orientaciones, revuélvense invocando rancios y estériles preceptos. Incapaces de comprender que la vida y el arte son una eterna renovación, tienen por herejía todo aquello que no hayan consagrado tres siglos de rutina. Predican el respeto para ser respetados, pero la juventud desoye sus clamores, y hace bien. La juventud debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta.*<sup>xlvi</sup>

Va precisato che disprezzare gli imitatori non significa negare merito ai maestri, il che equivale a formulare in maniera inequivocabile la distinzione tra *classico* e *classicista*: «No haya de entenderse por eso que proclamo yo la desaparición y muerte de las letras clásicas, y la hoguera para sus libros inmortales, no. Han sido tantas veces mis maestros, que como a nobles y viejos progenitores los reverencio. Estudio siempre en ellos y procuro imitarlos, pero hasta ahora jamás se me ocurrió tenerlos por inviolables e infalibles». <sup>xlvii</sup> I classici meritano rispetto per il loro valore e, nella fase di studio e di formazione di uno scrittore che sta elaborando uno stile personale, risultano indispensabili, ma non possono essere consacrati e usati per giustificare il rifiuto di ogni innovazione. Non solo la vita cambia, come si è ripetuto più volte, ma il rifiuto dell'innovazione e il rinchiudersi all'ombra dei classici sono sintomo di servitù intellettuale: «En el arte como en la vida, destruir es crear. El anarquismo es siempre un anhelo de regeneración, y, entre nosotros, la única regeneración posible». <sup>xlviiii</sup>

Nell'arte, anarchismo significa rifiutare l'esistenza di norme generali, valide per tutti. Questo punto è fondamentale per ogni modernista. Dice Valle-Inclán: «Yo he preferido luchar para hacerme un estilo personal, a buscarlo hecho, imitando a los escritores del siglo XVII. [...] De esta manera hice mi profesión de fe modernista: Buscarme en mí mismo y no en los otros. Porque esa escuela literaria tan combatida no es otra cosa. Si han caído sobre ella toda suerte de anatemas, es tan sólo porque le falta la tradición». <sup>xlviix</sup>

Come si vede da quest'ultima citazione, per Valle-Inclán non esiste una contrapposizione inconciliabile, categoriale, tra modernità e tradizione: ciò che oggi ci appare come tradizione è stato introdotto nella cultura come novità e vi è rimasto per il suo valore, fino a diventare tradizionale. Anche il modernismo, come tutte le scuole innovative che lo hanno preceduto, avrà questo destino. Come corollario, i classici sono diventati degni di ammirazione non perché hanno imitato i loro predecessori, ma proprio perché non li hanno imitati e hanno cercato uno stile personale. Se Cervantes avesse cercato di essere soltanto un imitatore di Fernando de Rojas, verosimilmente avrebbe raggiunto risultati poco entusiasmanti, realizzando al massimo una continuazione della *Celestina*.

Anche fuori dall'arte, ciò che viene considerato tradizionale è nato a suo tempo come una novità, è stato acquisito dalla società per la sua utilità, e si è conservato per il suo valore: la tradizione non è un patrimonio definito e immutabile, ma una realtà vivente in continuo arricchimento, se non ci si limita a replicarla passivamente. Il modernismo non è ostile alla tradizione, ma al *tradizionalismo*, ovvero all'interpretazione del patrimonio culturale ereditato come un'entità perfetta, che si può solo ripetere e imitare. Il tradizionalismo sta alla tradizione come il classicismo ai classici. Quando il classico è imposto come classicismo, e il tradizionale è deformato in tradizionalismo, allora serve il gesto anarchico e ico-

<sup>xlvi</sup> *ibid.*, p. 21.

<sup>xlvii</sup> *ibidem*.

<sup>xlviiii</sup> *ibid.*, p. 23.

<sup>xlviix</sup> *ibid.*, pp. 23-4.

noclasta, che riporti bruscamente la cultura al contatto con la vita. L'atto rivoluzionario, in questo contesto, è l'affermazione di una personalità unica, irripetibile, robusta e profonda (l'opposto di quella servile che si conforma al «vecchio»): «*Si en literatura existe algo que pueda recibir el nombre de modernismo, es, ciertamente, un vivo anhelo de personalidad, y por eso sin duda advertimos en los escritores jóvenes más empeño por expresar sensaciones que ideas. Las ideas jamás han sido patrimonio exclusivo de un hombre, y las sensaciones sí.*»<sup>l</sup>

In questo testo di Valle-Inclán, *sensazione* è l'intero mondo interiore della persona, l'intera gamma dei suoi vissuti che, non lo si dimentichi, sono vissuti *di realtà*. Per esprimere in modo sempre più adeguato la sensazione è necessario un sempre maggiore sforzo di sincerità e fedeltà al proprio sentire. Per realizzare tale fedeltà occorre che le parole siano accostate non secondo l'uso normale della lingua colloquiale, o secondo l'uso inaugurato da uno scrittore classico, ma nel modo più adeguato a ciò che lo scrittore (personalità unica e irripetibile) *sente qui e ora*, in un momento unico e irripetibile della sua vita concreta. Da questo sentire irripetibile nascono, come conseguenza, l'espressione nuova e il modo di dire inusuale: l'innovazione stilistica e linguistica del modernismo non è il punto di partenza, ma il punto di arrivo di un processo che inizia con l'emozione o la sensazione. Personalità e sincerità, sostenute dallo studio, producono l'espressione originale:

*Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de "modernismo", no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra, "modernismo", como todas las que son muy repetidas, ha llegado a tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no creo que huelgue fijar, en cierto modo, lo que ella indica o puede indicar. La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad.*<sup>li</sup>

Valle-Inclán cita alcuni esempi concreti. Nella letteratura modernista la scrittura si avvicina alla musica, e viene in primo piano la sonorità delle parole, l'importanza del suono nel loro accostamento: in Gautier questo procedimento permette alle parole di acquistare significati che non si trovano attestati sul dizionario. In un altro esempio, Baudelaire accosta (ovvero trova *corrispondenze* tra) i profumi, i suoni e i colori, e parla di un profumo verde. Con un procedimento analogo, Carducci chiama verde il silenzio. Per una critica classicista si tratta di immagini stravaganti, ma secondo Valle-Inclán l'artista non è andato in cerca della stravaganza e dell'originalità. Se propone queste immagini è solo perché esse gli risultano adeguate a esprimere una sensazione vissuta e analizzata con maggior raffinatezza (alla luce radente del tramonto - si potrebbe dire con Baudelaire). Si tratta di un risultato: queste immagini «*no son otra cosa que una consecuencia lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonidos y relaciones lejanas entre las cosas, que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados.*»<sup>lii</sup>

Valle-Inclán descrive in forma di *evoluzione progressiva* quel mutamento della vita e delle idee estetiche che Baudelaire, usando polemicamente le parole sprezzanti della critica classicista, chiamava ingresso in un'epoca di *decadenza*, collegandolo al superamento di una concezione *positivista* del realismo.

<sup>l</sup> *ibid.*, p. 24.

<sup>li</sup> *ibid.*, p. 27.

<sup>lii</sup> *ibid.*, pp. 29-30.

Ma a parte questo dettaglio (su cui probabilmente è corretta l'annotazione di Moréas: l'avvento di una scuola nuova è contemporaneo al venir meno della scuola precedente) vanno osservati due punti.

Anzitutto, Valle-Inclán intende il modernismo come *un'intera epoca* della letteratura e non come un'avanguardia di breve durata. Parla infatti della «*caratteristica dell'intera arte moderna*». In secondo luogo, volendo dar credito alla sua affermazione iniziale - secondo cui la *Breve noticia* illustra uno stile appartenente a un *amore di altri tempi per questa letteratura* - bisogna riconoscere che Valle-Inclán ha formulato in modo piuttosto preciso l'idea che *l'intera epoca modernista* sia costituita da un'unità sul piano estetico (della concezione dell'arte, del suo significato, del suo ruolo) e da una varietà sul piano stilistico.

Alle prese con l'esperienza del mondo reale in cui vive, con la sua società e il suo tempo, con l'eco interiore delle sue emozioni e delle sensazioni, l'artista moderno gode dell'assoluta libertà nella ricerca della bellezza e nella creazione di immagini artistiche. Così, l'unica regola del modernismo è che ogni artista si inventi le regole sue.

In una conferenza data a Buenos Aires nel 1910, dove riprende e amplia le tesi dell'articolo sul Modernismo, Valle-Inclán afferma:

*En mi opinión, el modernista es el que inquieta. El que inquieta a los jóvenes y a los viejos, a los que beben en la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan el vaso en el oculto manantial que brota en la gris penumbra de las piedras góticas.*

*El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas, es el que siguiendo la eterna pauta, interpreta la vida por un modo suyo, es el exégeta. El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! Los modos de expresión son infinitos. Acaso no lo sean en el hecho real, pero en el concepto estético sí. Tantos corazones, tantas maneras de expresión».*<sup>liii</sup>

Valle-Inclán, dunque, prende le distanze dal classicismo estetizzante e dal romanticismo (riferimento alle pietre gotiche) e caratterizza il modernismo come un'estetica unitaria da cui nasce una varietà di stili virtualmente illimitata.

Perché il modernista inquieta? Si può rispondere che è un contestatore, un *bohémien*, un anarchico che odia la borghesia e ogni ordinamento sociale..., ma tutto questo, che costituisce a volte l'aspetto esteriore del modernismo, non ha a che vedere con l'arte, che è il tema di cui si occupa Valle-Inclán. Il modernismo inquieta con le sue opere, con le sue immagini artistiche, così come il barocco suscitava «meraviglia»: immagini nuove, inedite. È un'arte che esprime l'emozione che nasce al contatto con le cose e le sembianze che le cose stesse mostrano a «*chi sa guardare e capire*»: una nuova sensibilità - il saper capire, saper guardare, un sentimento nuovo con cui ci si accosta alle cose - permette di vederle come in altra luce, e di sentire l'emozione per aspetti di bellezza prima ignoti. L'innovazione formale serve per esprimere questa bellezza inedita, trasmutarla in immagini e versi che la comunichino con efficacia: messo di fronte all'espressione inedita, non convenzionale, il lettore o l'osservatore di un quadro sono come collocati su un terreno non abituale, non immediatamente comprensibile e non rassicurante. Da qui l'inquietudine.

---

<sup>liii</sup> R. del Valle-Inclán, *El modernismo*, conferenza tenuta a Buenos Aires nel 1910, cit. in Manuel Aznar Soler, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico: Estética, ideología y política en Valle-Inclán», *Anthropos*, n. 158-159, 1994, pp. 9-37, p. 13.

Valle-Inclán insiste molto sull'idea di una nuova sensibilità, ed è ben improbabile che questa idea possa essere intesa come un mutamento biologico degli organi della percezione dell'individuo umano (anche se questo aspetto può entrare in gioco là dove l'artista sperimenta l'intossicazione da sostanze psicoattive). L'affinamento di cui si tratta ha carattere culturale e, a mio modo di vedere, nasce dal concorso di due fattori. In primo luogo i mutamenti della società, del modo di vivere, dell'aspetto delle città, realizzati nel XIX secolo collocano di fatto l'artista in una nuova prospettiva: con ciò si apre la possibilità di raffigurare il reale in modo diverso da quello accademico o convenzionale: si consideri che, nella seconda metà dell'Ottocento, spariscono abitudini che erano antichissime, a volte millenarie - si velocizzano le comunicazioni, si scopre un nuovo spazio vitale, la vita notturna, grazie all'illuminazione delle strade cittadine, si diffondono i moderni stabilimenti industriali, le ciminiere, le prime tecnologie di uso quotidiano, senza contare le nuove scoperte scientifiche che, alla svolta del secolo, mettono in crisi la possibilità di rappresentare graficamente la realtà fisica, che ormai appare descrivibile solo attraverso formule matematiche. In secondo luogo, c'è effettivamente un affinamento del gusto proprio a seguito della conquista di un maggior grado di libertà dell'artista e del rifiuto delle rappresentazioni accademiche o convenzionali a tutto vantaggio della ricerca estetica. La rappresentazione convenzionale della realtà si sfalda, nelle arti come nelle scienze, parallelamente al venir meno delle presunte certezze divulgate dall'ottimismo razionalista della cultura borghese o da tradizionalismi di opposto segno ideologico, ma coincidenti nel loro carattere astratto e convenzionale. La rappresentazione nuova, fornita dall'arte e dalla letteratura, inquieta, consapevolmente o meno, perché segna la fine di una raffigurazione vecchia della realtà.

#### LA «GUERRA LETTERARIA»

*Los poetas de hoy* è il titolo di una famosa conferenza di Manuel Machado, pubblicata nel 1913, nella quale il poeta definisce gli elementi essenziali delle avanguardie artistiche degli Anni Dieci del Novecento e degli ultimi decenni del XIX secolo, dove affondano «*le radici dei modi e delle tendenze attuali*».<sup>liv</sup> Per Manuel, il rinnovamento poetico degli Anni Dieci inizia «*immediatamente dopo i disastri politici e militari*» del secolo precedente<sup>lv</sup> - principalmente la guerra di Cuba, con la sconfitta spagnola del 1898. Il panorama culturale nazionale, prima della svolta modernista, appare a Machado desolante: «*Vivíase aquí en una especie de limbo intelectual mezcla de indiferencia y de incultura irredimibles. Irredimibles, porque, ignorándolo todo, lo despreciábamos todo también*».<sup>lvi</sup>

Sulla diffusione dell'ignoranza nella Spagna ottocentesca Manuel Machado non fa sconti, e le sue affermazioni sono condivise praticamente dalla maggioranza degli scrittori (non solo modernisti) del tempo:

*La holganza y la incultura - incultura e incultivo, mental y material - arrastraban a este grande y desdichado pueblo a los más crueles engaños. Embotados y entristecidos por la inacción, hartos del romanticismo pa-*

<sup>liv</sup> Manuel Machado, «Los poetas de hoy», in *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid 1913 (sic), pp. 15-39, p. 18.

<sup>lv</sup> *ibid.*, 19. Sulle origini dell'arte nuova in Spagna, si veda Richard A. Cardwell, «“La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro”: Los orígenes del simbolismo en España», *Anales de Literatura Española*, n° 15, 2002, pp. 27-54, <[www.cervantesvirtual.com/obra/la-poesia-moderna-modernisima-poesia-quizas-del-futuro-los-origenes-del-simbolismo-en-espana/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poesia-moderna-modernisima-poesia-quizas-del-futuro-los-origenes-del-simbolismo-en-espana/)>.

<sup>lvi</sup> M. Machado, *Los poetas de hoy*, cit., p. 19.

*sado e incapaces para la vida práctica y laboriosa, viviendo a la sombra de glorias muertas, leyendo una Historia primitiva y falsa, sin ánimos para rectificarla y hurtarle consecuencias amargas, pero provechosas; despreciando las letras y las artes en gracia al amor de las ciencias, entonces victoriosas en el mundo (amor, sin embargo, puramente platónico, puesto que apenas un nombre de Castilla figura en la larga relación de inventores y cientistas); despreciando cuanto se ignoraba, indisciplinados, pobres y arrogantes, así vivían los españoles de fin de siglo hasta los desastres del 96.*<sup>lvii</sup>

Per Machado il '96 (o il '98, se prendiamo l'anno della sconfitta finale) è come un punto di arrivo e di svolta. Nelle condizioni ora descritte, «a seguito della sconfitta», nella cultura spagnola si avvia un processo di rinascita partendo dalla poesia e da ciò che viene chiamato, inizialmente con disprezzo, *modernismo*: in altri termini, per Manuel, il modernismo non è solo un fenomeno di ordine estetico, ma contiene anche il tema della Spagna, della sua identità, della rinascita della sua vita sociale e culturale.<sup>lviii</sup> Non a caso, proprio dai rappresentanti della cultura (o piuttosto incultura) dominante giungono i più feroci attacchi nei confronti del modernismo: «*La palabra modernismo, que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra literatura, era entonces un dictorio complejo de toda clase de desprecios*». <sup>lix</sup> L'antipatia e l'ostilità non nascevano tanto dal «*volgo, contrario sempre a ogni novità*», quanto dagli intellettuali più in vista del tempo. Scrittori, critici, letterati di spicco della cultura ufficiale, anziché illuminare i non specialisti circa le nuove tendenze letterarie, come sarebbe stato loro compito, rafforzano i pregiudizi popolari, attaccando ogni manifestazione del modernismo:

*Bien es verdad que aquellos escritores, que se llamaban maestros y sabios porque eran viejos y no querían saber nada, sospechaban ya por dónde les vendría la muerte, y, en cuanto a los críticos, cuya obligación profesional es iluminar al vulgo caminando delante de él sin asombrarse de nada, sabido es que en España caminan detrás, consagrando lo que la gente aplaude, condenando lo que rechaza, es decir, escribiendo siempre antes de enterarse... y después de no haberse enterado.*<sup>lx</sup>

L'ostilità da parte di un mondo che, usando il linguaggio dell'epoca, si può definire *borghese*, giustifica le reazioni polemiche dell'avanguardia artistica. La «*guerra letteraria*», come la chiama Manuel Machado, nasce come risposta all'atteggiamento di chiusura e di rifiuto da parte della cultura borghese, arroccata nella difesa della retorica classicista e dell'arte accademica. «*Si imponeva la lotta*», dice Manuel, e «*la lotta comporta degli eccessi*»;<sup>lxi</sup> ma, a parte le esagerazioni, il nemico da battere è esattamente lo stesso individuato da Baudelaire e da Valle-Inclán: l'accademia, la sacralizzazione del passato, imposto come modello perenne, da imitare, indipendentemente dall'originalità creativa e dai mutamenti nella vita e nella società.

Il momento in cui la «*guerra letteraria*» fa la sua comparsa presso la pubblica opinione è collocato da Machado tra il 1897 e il 1898, e coincide con anni di crisi generalizzata e di forte scontro politico. In quegli anni, in Spagna, le novità letterarie erano conosciute quasi esclusivamente da chi aveva potuto

<sup>lvii</sup> *ibid.*, p. 21.

<sup>lviii</sup> Si vedrà più avanti che l'idea di una *generazione del 98*, come la si è formulata per decenni, a seguito di un'equivoca lettura di Azorín, non ha alcun fondamento. Perciò vale la pena di osservare che per Manuel Machado non ha senso fare una distinzione tra modernismo e generazione del 98, cioè tra un'avanguardia letteraria legata a un progetto puramente estetico e un'altra avanguardia (il presunto '98) accomunata da un intento politico di rigenerazione della Spagna.

<sup>lix</sup> *ibid.*, p. 25.

<sup>lx</sup> *ibid.*, p. 26.

<sup>lxi</sup> *ibid.*, pp. 26-7.

recarsi all'estero di persona (ad esempio, Alejandro Sawa, il primo a leggere pubblicamente versi di Verlaine a Madrid e a introdurre parnasianesimo e simbolismo, o Benavente, o Valle-Inclán, «*il primo a portare il modernismo sulla strada*», coi capelli lunghi e gli occhiali alla Quevedo). In un secondo momento («*finalmente*»), Rubén Darío, giunto in Spagna qualche anno dopo. La lettura della conferenza di Machado lascia pensare che, senza negare l'importanza di Rubén, si cerchi tuttavia di circoscriverne la portata, inserendo il suo nome tra quelli di Valle-Inclán e Salvador Rueda (di quest'ultimo si sottolinea che era «*già allora poeta di prestigio*», e aveva già infranto il dominio dell'accademismo).<sup>lxii</sup>

Il movimento avanguardista ha il suo primo organo nella rivista «*La Vida Literaria*», diretta da Benavente, che vi pubblica *Cartas de mujeres* e *Teatro fantástico*, «*base dell'intero teatro di Benavente, opera di vita, di grande profondità psicologica e profonda poesia umana, che poi ha sostituito trionfante nelle nostre scene gli sconclusionati drammoni pseudoromantici*». Nella stessa rivista Valle-Inclán pubblica brani da *Femeninas*, «*mostrando che la prosa può essere cesellata come il verso più bello*», e svelando quanto misera fosse l'arte di «*quelle eminenti penne che coltivavano il cosiddetto stile nazionale [castizo]*». E - di nuovo «*finalmente*» - nella stessa rivista appaiono i versi di Rubén Darío e Juan Ramón Jiménez.<sup>lxiii</sup>

Prestando attenzione ai nomi citati, si può constatare che il modernismo, per Manuel Machado, è un movimento che *nasce in Spagna*, ispirandosi al simbolismo francese direttamente conosciuto (anche se da pochi scrittori che erano stati in Francia); abbraccia autori di diverse generazioni (Valle-Inclán e Juan Ramón Jiménez, che non di rado i manuali collocano in due scuole diverse); e ha in Rubén un maestro ammirato e rispettato, ma forse meno influente di quanto non si creda abitualmente. Infine, per Manuel, il modernismo non è solo una corrente poetica, ma si manifesta anche nel teatro e nella prosa, con una gamma piuttosto variegata di stili:

*Una gran actividad con vistas a Europa había sustituido a la inercia anterior, y en todos los ramos literarios y artísticos, en general, las nuevas tendencias comenzaban a abrirse camino. La novela con Baroja y Azorín, el teatro con Benavente, la poesía lírica con Darío, Juan Ramón Jiménez, Marquina, Villaespesa. El periodismo pudo contar desde entonces con cronistas de verdadero arte, como Gómez Carrillo. La crítica artística*

<sup>lxii</sup> «*Allá por los años de 1897 y 98 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que la que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado. Alejandro Sawa, el bohemio incorregible, muerto hace-poco, volvió por entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por la primera vez en Madrid versos de Verlaine. Pocos estaban aquí en el secreto. Entre los pocos, Benavente, que a la sazón era silbado casi todas las noches al final de obras que habían hecho, sin embargo, las delicias del público durante toda la representación. Un gallego pobre e hidalgo, que había necesariamente de emigrar a América, emigró, en efecto, y volvió al poco tiempo con el espíritu francés más fino de los Banvilles y Barbey d'Aurevilly mezclado al suyo clásico y archicastizo. Fue Valle-Inclán el primero que sacó el modernismo a la calle, con sus cuellos epatantes, sus largas melenas y sus quevedos redondos. Por entonces esto representaba un valor a toda prueba. Finalmente, con uno de esos fantásticos cargos diplomáticos de ciertas republiquetas americanas, se hallaba en Madrid Rubén Darío, maestro del habla castellana, y habiendo digerido eclécticamente lo mejor de la moderna Poesía francesa. A estos elementos se unió el poeta ya entonces granado Salvador Rueda, cuya exuberante fantasía, descarriada a veces, pero poderosamente instintiva, había roto ya en cierto modo los límites retóricos y académicos*» (*ibid.*, pp. 27-8).

<sup>lxiii</sup> «*[...] base de todo el teatro de Benavente, obra de vida, de grande profundidad psicológica y honda poesía humana que ha venido luego triunfante a sustituir en nuestra escena a los disparatados dramones pseudo románticos que por entonces se estilaban. Allí dio a conocer D. Ramón del Valle los mejores trozos de su primer libro Femeninas, mostrando que la prosa puede cincelarse como el más pulido verso y darle la onomatopeya propia del asunto en un hábil trabajo de orfebrería literaria. Valle Inclán, estilista supremo, pudo enseñar a los escritores y al público cuánta era la pobreza de aquellas eminentes plumas que cultivaban el llamado estilo castizo, agarbanzado, clásico o cervantino, suprema flor del arte por aquellos tiempos. Finalmente, allí se imprimieron los primeros versos llamados modernistas, que escribían Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez*» (*ibid.*, p. 28).

*y filosófica con José Ortega y Gasset. Y el movimiento de renacimiento español contó con hombres del antiguo Renacimiento, como Rusiñol, pintor, poeta, dramaturgo, y con ese enorme propulsor de ideas y conmovedor de conciencias que se llama D. Miguel de Unamuno.*<sup>lxiv</sup>

L'elenco dei nomi appena proposto attesta una concezione molto ampia del movimento modernista (più che corretta, a mio modo di vedere): non una semplice scuola, ma una vera epoca letteraria, che affonda le sue radici in un periodo precedente la guerra di Cuba e il 1898, e si prolunga ben oltre gli Anni Dieci del Novecento, affiancato da varie riviste letterarie come *Electra*, *Juventud*, *Revista Ibérica*, *Revista Latina*, *Helios*, *Renacimiento*...

Delimitato in tal modo il movimento di avanguardia, quale può essere la definizione più appropriata? Scrive Manuel Machado: «*Circuscribiéndonos a la poesía*» - ed è una restrizione da tenere bene a mente - «*el modernismo, que realmente no existe ya, no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal. Pero relativa, no sólo a la forma externa, sino a la interna del arte*».<sup>lxv</sup>

Torneremo sulla sorprendente affermazione secondo cui il modernismo - nel 1913! - non esisterebbe più. Sofferamoci intanto sul carattere formale della nuova arte. Le novità stilistiche, evidenti alla lettura di un testo o all'osservazione di un quadro, nascono da un nuovo modo di concepire l'arte: è questa concezione ciò a cui si allude con l'espressione *forma interna dell'arte*, che appunto giustifica i cambiamenti o la *forma esterna* dello stile. Orbene, l'elemento essenziale della nuova forma interna dell'arte è l'anarchia: «*En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía. No hay que asustarse de esta palabra pronunciada en su único sentido posible. Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos, pero entiéndase bien, anárquicos y no anarquistas*».<sup>lxvi</sup>

La distinzione tra un'anarchia intesa come atteggiamento intellettuale ed elitario e l'anarchia come movimento politico lascia il tempo che trova, e comunque non interessa i temi ora in discussione; certamente essa non è tale da attenuare il compito rivoluzionario assegnato all'arte nuova: anarchia è la ribellione che scardina tutti i dogmi estetici precedenti. L'anarchia - termine usato anche da Valle-Inclán nella sua *Breve noticia* - è la negazione di un centro ordinatore: in questo caso un principio estetico valido a priori. L'arte nuova non aderisce a norme formulate da altri, ma è essenzialmente *personalidad*, «*es dar a los demás las sensaciones de lo bello, real o fantástico, a través del propio temperamento cultivado y exquisito. De modo que para ser artista basta con saber ser uno mismo. Lo cual, entre paréntesis, es bastante difícil. Con que el modernismo lejos de ser una escuela, es el finiquito y acabamiento de todas ellas*».<sup>lxvii</sup>

Manuel Machado formula, dunque, l'idea di una stratificazione: l'arte ha un aspetto *esteriore* nuovo, che arriva direttamente al lettore o all'osservatore, e che è frutto del rinnovamento *interno* della concezione dell'arte stessa e del ruolo dell'artista. Questo rinnovamento interno è, in definitiva, la rivendicazione della totale libertà estetica: non esiste un modo unico di concepire la bellezza - piuttosto, l'artista *crea* la forma che lui ritiene bella, o trova il bello in qualunque punto della realtà (ivi compreso ciò che da qualunque altro punto di vista, ad esempio quello morale, può essere considerato *brutto*), o scopre il modo estetico nuovo di trattare temi vecchi, e realizza i suoi progetti estetici nella sua opera.

<sup>lxiv</sup> *Los poetas de hoy*, cit., pp. 29-30.

<sup>lxv</sup> *ibid.*, p. 32.

<sup>lxvi</sup> *ibidem*.

<sup>lxvii</sup> *ibid.*, p. 33.

*Anarchicamente*, l'artista osserva il mondo in prospettiva estetica, e fornisce una valutazione secondo un assoluto soggettivismo, che non deve rendere conto a nulla e a nessuno, così come a nulla e a nessuno deve subordinarsi la sua arte, che si rifiuta di porsi al servizio di una qualunque missione che non sia la bellezza. In questo compito l'artista non ha limiti e non deve obbedire ad alcuna norma che non sia quella del gusto: il primato della libertà artistica equivale a dire, come già in Valle-Inclán, che l'unica regola del modernismo è che non esistono regole. Dunque, a rigor di termini, il modernismo non può essere considerato una scuola, nel senso consueto del termine, ma è un momento di rivoluzione, una fase di liberazione totale dell'arte. Ecco in quale senso Manuel Machado ha potuto dire che il modernismo *non esiste più*:

*He dicho que el modernismo no existe ya, y nada más cierto, en efecto. Abiertos los caminos, rotos en el fondo los prejuicios y en la forma las trabas en cuanto al metro y la rima; fertilizado el lenguaje con savia nueva, se trataba y se trata ya de trabajar en serio y abandonando toda pose. La personalidad de cada uno de los poetas españoles ha ido cristalizando en modos y formas perfectamente diferentes, sin que haya entre ellos nada de común que permita agruparlos bajo una misma denominación de escuela secta ni tendencia.*<sup>lxviii</sup>

Il modernismo, rivendicando la libertà, non produce nuove regole da sostituire alle vecchie, ma assegna a ogni artista il compito di inventarsi le regole sue. Grazie a questa rivoluzione, l'arte contemporanea è per essenza plurale e multiforme - il che equivale a dire che modernismo è, in definitiva, *la molteplicità degli stili che esso produce* a partire da una concezione estetica anticlassicista e antiaccademica.

Resta da dire che avere come obiettivo supremo la bellezza e non porsi al servizio di nessuna missione *non implica affatto* un'arte disimpegnata, frivola e incapace di trattare i problemi seri della vita e della convivenza umana. L'artista modernista può trattare tutto senza limiti, quindi anche temi politici o religiosi, però in una prospettiva estetica, come si vedrà più dettagliatamente.

#### L'ATTEGGIAMENTO ANTIBORGHESE

Pur essendo un movimento portato a esaltare al massimo i valori estetici, il modernismo non si contrappone direttamente al realismo o naturalismo, bensì allo spirito utilitaristico dell'epoca borghese e al materialismo, che riduce tutto a una dimensione di egoismo e di praticità. Il precedente illustre è ancora in Baudelaire e nel simbolismo francese. Presupposto della poesia simbolista è l'esistenza di una realtà oltre la sfera della percezione comune (i cinque sensi fisici), alla quale si può arrivare attraverso l'arte, il senso della bellezza, della forma, l'evocazione per «corrispondenze» ed echi interiori. Naturalmente, il positivismo, il razionalismo, una certa sociologia ingenuamente economicista, un realismo limitato alla descrizione delle apparenze, negavano o accantonavano l'esistenza di tale dimensione - che in verità è soprattutto interiore o accessibile attraverso la personale interiorità. Da qui la conseguente opposizione del composito universo decadente alla limitata cultura borghese, economicista, positivista, utilitarista o, con una sola parola, volgare. Ora, la cultura borghese della prima metà dell'Ottocento era la cultura moderna per antonomasia; ciò significa che la nuova arte, da Baudelaire in poi, ha un fondo anti-moderno nelle sue stesse radici (questa è una delle ragioni per cui il nome «modernismo» non piace a molti autori: è un nome che, facendo riferimento a una ricerca del nuovo, finisce in realtà con il colle-

---

<sup>lxviii</sup> *ibid.*, p. 36.

gare al vecchio mondo borghese; in effetti sarebbe opportuno usare in modo sistematico le espressioni «arte nuova», «arte contemporanea»).

Questo posizione antiborghese del poeta nuovo, dell'artista contemporaneo, si traduce in uno stile di vita provocatorio, mediante l'adozione di atteggiamenti bizzarri (si pensi alla lunga barba di Valle-Inclán), o la scelta di vita *bohémienne*. Come ha scritto Manuel Aznar Soler:

*La actitud de rebelión y protesta del bohemio se alza contra la mediocridad y vulgaridad de la sociedad burguesa, contra la cual sólo cabe la enajenación voluntaria a través del ajeno, la droga, el burdel o el narcótico del arte. Frente a la uniformidad social, la protesta individualista del artista bohemio se expresa como fuente de liberación de su lucidez desesperada. Rimbaud o Verlaine ejemplifican esa voluntaria condición de artistas "malditos", de escritores "decadentistas" situados en los límites extremos de la marginalidad social. La desafiante actitud antiburguesa del artista bohemio se fundamenta en su odio a la burocratización de la vida, a la uniformidad social y a la mercantilización del arte. El artista bohemio no quiere vender ni admite dejarse comprar su imaginación creadora. La verdadera bohemia no es una forma de vida, forzosa en la mayoría y caracterizada por una extrema penuria, sino una manera de ser artista, una condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia. La vida bohemia se asume porque para el artista bohemio no hay arte sin dolor, o como decía Baudelaire, arte equivale a malheur. La verdadera bohemia se vive, por tanto, como experiencia de libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, en donde el tiempo no es oro, sino ocio artístico, alcohol, búsqueda de paraísos artificiales, de alucinaciones mágicas, de belleza y "falso azul nocturno". Esa actitud provocadoramente antiburguesa del escritor bohemio le conduce a una pose de anarquista literario, o una condición de "maldito" que se relaciona con los marginados sociales (homosexuales, prostitutas, delincuentes), a experimentar el placer de demoler ideas y valores establecidos por medio de boutades con el objetivo expreso de épater le bourgeois.*<sup>lxi</sup>

Con tali premesse, è ovvio che il modernismo, più che una scuola, sia inizialmente una comunità di atteggiamenti (provocazione, ricerca della bellezza, ricerca stilistica, ecc.) su cui ciascuno innesta la propria personale creatività, la propria originalità. Già nel 1902 Eduardo López Chavarri scriveva:

*El modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes... eso representa el espíritu del modernismo.*<sup>lxx</sup>

E un critico contemporaneo, Ricardo Gullón, scrive:

*El modernismo se caracteriza por los cambios operados en el modo de pensar (no tanto en el del sentir, pues en lo esencial sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos), a consecuencia de las transformaciones ocurridas en la sociedad occidental del siglo XIX, desde el Volga al Cabo de Hornos. La industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neoidealismos y utopías, todo mezclado; más, fundido, provoca en las gentes, y desde luego en los artistas, una reacción compleja y a veces devastadora.*<sup>lxxi</sup>

<sup>lxi</sup> Manuel Aznar Soler, «Bohemia y burguesía en la literatura finisecular», in *Aa. Vv., Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona 1979, VI, pp. 77-82 (vol. VI, *Modernismo* y 98, a cura di José Carlos Mainer).

<sup>lxx</sup> Eduardo L. Chavarri: «¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?», in Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Taurus, Madrid 1981, pp. 21-7, in part. pp. 21-2.

<sup>lxxi</sup> Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1963, p. 69. Andrebbe precisata l'idea della permanenza di una sensibilità romantica (*arquetipos emocionales románticos*) nel modernismo. In generale mi sem-

La reazione antiborghese, dice Gullón, assume varie forme: da quella della fuga (*escapismo*) dalla realtà sociale, alla nostalgia, al fascino di ciò che è lontano nel tempo e nello spazio (*esotismo*). Queste forme di «fuga» hanno la loro origine nella ricerca di una liberazione. Come scrive Ortega:

*Es, pues, el arte una actividad de liberación. ¿De qué nos liberta? De la vulgaridad. Yo no sé lo que tú pensarás, lector; pero para mí, vulgaridad es la realidad de todos los días; lo que traen en sus cangilones unos tras otros los minutos; el cúmulo de los hechos significativos e insignificantes, que son urdimbre de nuestras vidas, y que sueltos, desperdigados, sin más enlace que el de la sucesión, no tienen sentido. Mas sosteniendo, como a la pompa el tronco, esas realidades de todos los días, existen las realidades perennes, es decir las ansias, los problemas, las pasiones cardinales del vivir del universo. A éstas son a las que llega el arte, en las que se hunde, casi se ahoga el artista verdadero, y empleándolas como centros energéticos logra condensar la vulgaridad y dar un sentido a la vida. [...] Si no estás sumido en las grandes corrientes del subsuelo que enlazan y animan todos los seres, si no te preocupan las magnas angustias de la humanidad, a despecho de tus lindos versos a unas manos que son blancas, a unos jardines que se mueren por el amor de una rosa, a una tristeza menuda que te corretea como un ratón por el pecho, no eres un poeta, eres un filisteo del claror de luna.<sup>lxxii</sup>*

Tuttavia sull'*épater le bourgeois*, scandalizzare il borghese, occorre ragionare un po'. In effetti, quando Baudelaire, Rimbaud, Verlaine adottano gravi atteggiamenti provocatori nei confronti del mondo in cui vivono, esistono alcuni presupposti che è bene esplicitare. In primo luogo c'è il presupposto di una grande tradizione culturale (quella francese e, più in generale, quella europea): a vario titolo e in varia misura si accusa la borghesia di averne causato la crisi, la scomparsa, o semplicemente l'accantonamento, a tutto vantaggio di una vita utilitaristica, volgare e priva di valori superiori. In secondo luogo c'è il presupposto ovvio che esista una borghesia, che essa si scandalizzi, che il gesto provocatorio sia un utile scossone per portare l'attenzione su qualcosa che manca nella vita borghese. Proprio il confronto, anche duro, con la mentalità borghese esistente permette a Baudelaire e ad altri di difendere a oltranza la tradizione (sia pure in un'interpretazione molto estetizzante) e contemporaneamente di pensare al nuovo: il borghese domina di fatto la scena sociale, dunque, se vi saranno ancora cultura e civiltà, sarà solo perché nella modernità viene scoperta una nuova forma di bellezza, e perché il borghese viene educato all'arte. Su questo punto, le posizioni di Baudelaire coincidono con quelle di un Morris, che si proietta in una direzione esplicitamente socialista: entrambi propongono un *cocktail* ideologico e culturale costruito con gli stessi ingredienti, quasi nelle stesse dosi. L'esistenza di fatto della borghesia e un certo buon senso intellettuale permettono di integrare un atteggiamento antiborghese nostalgico, cioè basato sull'evocazione del mondo *pre*-borghese, con un atteggiamento chiaramente orientato verso una forma di vita *post*-borghese: la borghesia è la modernità per antonomasia, perciò se si va oltre i valori borghesi, si è *post*-borghesi, *post*-moderni, contemporanei.

L'estetismo, che coinvolge sia la produzione artistica, sia lo stile di vita, si diffonde in concomitanza con il trionfo sociale della classe borghese. Ora, il borghese era, per carattere e cultura, esattamente l'opposto della dimensione estetica - o almeno così viene visto dagli artisti decadenti, o modernisti che dir si voglia. Lo spirito borghese è pratico, economicista, razionale, e il suo trionfo trasforma la società,

---

bra che il romantico tenda ad esprimere l'emozione nel modo più diretto possibile, mentre il modernista la estetizza, se ne distanzia per coglierla nella sua *fredda* dimensione estetica.

<sup>lxxii</sup> J. Ortega y Gasset (1906), «Moralejas», in *Obras completas*, Alianza, Madrid 1987, 12 voll., I, pp. 44-57, p. 51. In questi anni Ortega è ancora parzialmente legato a una concezione romantica, che assegna all'arte il compito di indicare un senso per la vita: se ne libera nel volgere di pochi anni.

razionalizzandola nella sua organizzazione, ma anche spersonalizzandola, rendendola anonima, antiestetica, volgare o ipocrita. Come scrive Giulio Ferroni, l'arte

*si ostina a cercare valori che non possono coincidere con i valori economici su cui è basata la società borghese e capitalista: riacciandosi alle forme più diverse della tradizione o tentando esperienze nuove e sconvolgenti, l'artista tende a porsi comunque contro il buon senso pratico del borghese, contro la sua mentalità calcolatrice, contro l'ottimismo e la fede nella scienza e nelle tecniche, contro la fiducia in un tranquillo progresso.*<sup>lxxiii</sup>

Nella sostanza risulta chiaro che il conflitto tra arte e borghesia riguarda in primo luogo le questioni estetiche: la borghesia è volgare, ignorante, insensibile al bello, e tuttavia vuole imporre i suoi gusti o pretende che ogni valore culturale sia abbandonato a se stesso, se non cancellato. La *Divina commedia* non si mangia, direbbe il borghese, e dunque essa non serve e non merita che le si dedichi un tempo che potrebbe essere meglio impiegato. In un secondo momento, lo scontro col borghese può anche coinvolgere il piano esistenziale e quello sociale: non è un'estensione obbligatoria o automatica, ma è molto frequente. Qui, però, le posizioni si dividono: non tutti gli artisti convergono su un unico stile di vita o progetto di società da contrapporre alla borghesia. Ad esempio, Giulio Ferroni enumera alcuni elementi della società borghese che suscitano ribrezzo e «*desiderio di fuga e di evasione verso un'antica bellezza perduta*»:<sup>lxxiv</sup> questo conduce a posizioni nostalgiche, o di rimpianto del passato che, in via di principio, si contrappongono a critiche antiborghesi di segno rivoluzionario o anarchico. Tuttavia questa separazione non è sempre netta e tale da escludere una contaminazione, per così dire, tra nostalgia e rivoluzione: per esempio, un preraffaellita come Ford Maddox Brown, oltre a cercare la bellezza perduta nell'evocazione dell'antichità, va a cercarla anche nella raffigurazione del mondo operaio.<sup>lxxv</sup>

La fuga dalla forma borghese e capitalista della modernità è certamente presente nell'arte nuova, ma non si propone in tutti e non nelle stesse forme. Può manifestarsi come fuga dalla metropoli, ritenuta spersonalizzante e cinica, ma anche come ricerca di spazi alternativi dentro l'ambito metropolitano: atteggiamento *bohémien*, frequentazione di ambienti e personaggi poco raccomandabili, luoghi pericolosi nei quartieri malfamati, come alternativa ai luoghi civili, dove il borghese e il prete si incontrano e concordano la gestione del sistema sociale. L'avversione alla borghesia è tendenzialmente complessa e comprende, a volte nella stessa persona, sia la nostalgia per gli ordinamenti tradizionali, che la borghesia è accusata di aver distrutto, sia la speranza del suo superamento sotto il segno del socialismo. L'ostentazione dell'estetismo, anche nella forma estrema della fuga dal presente e dell'evasione, resta sempre un atteggiamento polemico, una ribellione attiva, tale da rendere *contemporanee* anche le posizioni più tradizionaliste o gli esotismi più rarefatti.<sup>lxxvi</sup> Tutto ciò che si muove nell'ambito del moderni-

<sup>lxxiii</sup> Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, 4 voll., vol. III, Elemond, Milano 2002, p. 367.

<sup>lxxiv</sup> *ibidem*.

<sup>lxxv</sup> Ford Maddox Brown, *Il lavoro*, Manchester Art Gallery (1852).

<sup>lxxvi</sup> Cfr. Carmen Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela 2002, pp. 21-2: «La implantación de la sociedad burguesa significa, generalizando, la racionalización de la sociedad y, concretamente, del trabajo. Lo que encierra en sí una forma de vida que, basada en el pragmatismo y utilitarismo, excluye y reprime la espiritualidad. El artista se siente marginado en este nuevo sistema socioeconómico y percibe que en la "era mundial de la prosa" el arte, en definitiva, "ha dejado de ser la más alta necesidad del espíritu", tal y como Hegel enunció en sus Lecciones de estética [...]. Pero en contrapartida el artista queda liberado de las ataduras a las que se debía en su situación anterior posibilitando una nueva in-

simo concorre alla ricerca di *una nuova forma di modernità* che sostituisca quella borghese. E se si preferisce lasciare il termine *modernità* in esclusiva alla borghesia, cosa che personalmente non approvo, si dirà che il modernismo si muove nella direzione di una post-modernità. Post-moderno, tuttavia, non è un termine che compare nei testi dell'epoca, dove, nel volgere di pochi anni, verrà usato il termine novecentismo (*noucentisme*, in Catalogna), e la formula «*nada moderno y muy "siglo XX"*» verrà proposta da Ortega y Gasset nel 1916.<sup>lxxvii</sup>

Ora poniamoci una questione elementare ma dirompente: quando la provocazione *bohémienne* si sposta dalla Francia alla Spagna, chi è che si scandalizza? C'è in Spagna un *bourgeois* da *épater*? Qualcuno ci sarà senz'altro, ma a me sembra che a scandalizzarsi siano soprattutto i tradizionalisti. La Spagna è un paese in cui ancora è il tomismo ottocentesco la filosofia dominante, in cui ancora la censura è forte, in cui ancora la chiesa cattolica è l'asse portante dell'organizzazione sociale. In altri termini: non c'è (o non è applicabile come schema interpretativo) in Spagna una grande tradizione distrutta dall'utilitarismo borghese, perché non c'è un dominio della borghesia; non c'è dunque una modernità borghese che ha minato la tradizione. Al tempo stesso, tale tradizione, che arriva fino agli uomini del XIX sec., è talmente malmessa ed entrata in crisi da celebrare, nel 1898, la fine di un lungo impero, con un'indecorosa perdita dei suoi ultimi possedimenti oltremare. Pertanto il rinnovamento in Spagna non passava attraverso la messa in discussione della borghesia, ma attraverso la messa in discussione *della tradizione patria*. Dice giustamente Unamuno:

*Nosotros no reconocíamos padre ni madre espirituales, ni aun muertos. No era resucitar a España lo que queríamos, era hacer una nueva. Habíamos roto espiritualmente con la tradición nacional, aunque ésta, quiséramoslo o no, a sabiendas o sin saberlo, nos mejiera las doloridas entrañas y aun fuese ella la que, llevándonos a renegar del pasado - que este reniego es muy tradicional-, nos empujaba a la conquista de una patria. Nos encontrábamos, sin ella, huérfanos espirituales. Ansias insaciables nos consumían los redaños del ánimo. Ninguno de nosotros sabía, en realidad, lo que buscaba. Aunque sí, lo sabíamos bien, muy bien. Cada uno de nosotros buscaba salvarse como hombre, como personalidad; buscaba afirmar en sí al Hombre. En aquel naufragio de la civilidad, esto es, de la humanidad de España, cada uno de nosotros buscaba salvarse como hombre. Pero, ¿hombre y sin patria? Por eso partimos a la conquista de una.*<sup>lxxviii</sup>

Due cose interessano particolarmente in questo brano. La prima è: salvare la propria personalità dalla minaccia di un mondo uniformante e spersonalizzante. La seconda è: fare una Spagna *nuova*, non restaurare la vecchia. È un programma analogo a quello di Baudelaire, con la differenza che il nemico non è la borghesia, ma la tradizione, una tradizione decaduta e sclerotizzata. Peraltro, uno dei centri più importanti per la diffusione del modernismo in Spagna, Barcellona, si avvale dell'apporto di una borghesia (quella catalana, più sviluppata che nel resto della Penisola) tutt'altro che ostile alla modernizzazio-

---

*flexión estética que hace de la Belleza la máxima finalidad del Arte. Considerando a éste como el último reducto ante la vacuidad de lo cotidiano y ante una realidad social que detesta».*

L'evasione letteraria risulta un atteggiamento critico verso la realtà sociale e i suoi strumenti espressivi mirano a uscire dalla letteratura naturalista, ritenuta espressione del positivismo e della filosofia borghese; in particolare viene dato spazio all'irrazionale (o meglio: viene recuperato in chiave nuova l'irrazionale romantico): la ricerca sull'irrazionale e sul mistero è un elemento centrale e definitorio del modernismo e una delle cause che spingono a cercare un linguaggio innovativo (cfr. *ibid.*, p. 25) e ad affrontare un compito per nulla semplice: si tratta paradossalmente di usare uno strumento razionale come il linguaggio per esprimere l'irrazionale e ineffabile.

<sup>lxxvii</sup> J. Ortega y Gasset, «Nada moderno y muy siglo XX», in *Obras completas*, Alianza, cit., II, pp. 22-4.

<sup>lxxviii</sup> Miguel de Unamuno (1918), *La hermandad futura*, in *Obras completas*, Aguado, Madrid 1958, 16 voll., vol. X, pp. 406-9, p. 407.

ne, e molto interessata a un'integrazione sempre maggiore con l'Europa. Come vedremo più ampiamente tra breve, la vera opposizione in Spagna è quella tra il vecchio e il nuovo: il vecchio non si identifica solo con la debole classe borghese, ma anche con il discredito della monarchia, la paralisi politica, il disastro economico, il pesante clericalismo e, infine, il *desastre* del 98, come evento simbolico che segna la fine dell'impero d'Oltremare, con la perdita delle ultime colonie, Cuba, Filippine, Portorico.

#### LA GENERAZIONE FANTASMA

Il tema della *generazione del 98* - la sua esistenza o meno e i suoi eventuali rapporti col modernismo - ha origine da un famoso articolo (o meglio: serie di articoli) di Azorín, intitolato appunto *La generación de 1898*, e pubblicato nel quotidiano ABC nel 1913. Lo stesso Azorín aveva usato in precedenza il termine *generazione*, in relazione al movimento artistico e intellettuale della fine del secolo XIX in Spagna, pur facendo riferimento non al 1898, bensì ad anni vicini, come il 1896 o il 1897. Nell'articolo su ABC l'argomento viene trattato in relazione ad alcuni eventi e scritti polemici, tra cui un testo di Ortega y Gasset pubblicato su *El Imparcial*.

La prima questione affrontata da Azorín è apparentemente marginale e fa riferimento a un'improprietà di linguaggio: la critica nei confronti della deplorabile situazione spagnola si presenta, abitualmente, come una polemica contro *los viejos*, i vecchi, mentre sarebbe più giusto e adeguato prendersela con *lo viejo*, ciò che è vecchio:

*No, no se debe decir los viejos cuando se hable del problema de España. ¿Quiénes son los viejos? ¿Qué es ser viejo? Un hombre de setenta años puede ser más joven que otro de veinte; uno de veinte, lleno de vigor físico, de flexibilidad, puede tener una senilidad que no tendrá otro achacoso, lleno de años, cargado de alifafes. Se es viejo y se es joven por el corazón y por la cabeza. Pi y Margall era perfectamente joven cuando murió; lo fue durante toda su vida. Hoy don Francisco Giner tiene más juventud que millares de mozos que brujulean en el foro, en el Parlamento, en la política, en las redacciones. Entre los muertos, Larra será eternamente joven; Balart será siempre viejo con sus poesías mediocres y su crítica mezquina. Digamos sencillamente, cuando hablemos de estas cosas, lo viejo, y no los viejos; lo viejo también, y no lo antiguo, puesto que en lo antiguo, entre lo que vivió en determinado momento histórico, hay cosas que continúan viviendo, que son actuales siempre - por lo menos hasta ahora - y que están más cerca de nosotros que muchas cosas de ahora.*<sup>lxxxix</sup>

Sembrerebbe una questione, in fondo, marginale, che ha la sua importanza come elemento di stile e di educazione, ma che si poteva liquidare con poche righe: chi aveva criticato *los viejos*, verosimilmente non avrebbe avuto nulla da obiettare alla precisazione di Azorín. Se questi la prende molto seriamente, e la argomenta con riferimenti dotti e un po' pedanti, è dunque verosimile pensare che la questione gli interessi e sia più importante di quanto non appaia.

Subito dopo Azorín aggiunge un'annotazione, che conviene tenere ben presente per interpretare correttamente il suo pensiero: la protesta della generazione del 98 «*ha sido preparada, elaborada, hecha inevitable por la crítica de la generación anterior*».<sup>lxxx</sup> Anche questo è un punto a cui Azorín attribuisce la massima importanza (e spiega la riabilitazione de «i vecchi»), come si può capire dall'abbondanza di riferimenti e dalla cura nel definire il legame tra l'evoluzione della letteratura e le situazioni sociali:

<sup>lxxxix</sup> José Martínez Ruiz (Azorín), «La generación de 1898», in ABC, 10.02.13, p. 8 (poi in *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Lozada, 1959, pp. 174-91).  
<sup>lxxx</sup> *ibidem*.

*La obra artística tiene dos aspectos trascendentales; uno es su valor técnico, estético; otro, su alcance y su influencia sociales. Una novela o un poema pueden reunir las dos condiciones; pueden ser de una gran belleza y a la vez ejercer sobre la sociedad una influencia considerable. Pero un poema o una novela pueden no tener valor estético y tenerlo social; y pueden no ejercer influencia ninguna social - al menos por lo pronto - y encerrar un considerable valor estético.*<sup>lxxxii</sup>

Azorín cita tre scrittori che, nel periodo compreso tra il 1870 e il 1898, hanno avuto una risonanza sociale notevole: Echegaray, Campoamor, e Galdós. Il primo, col suo teatro, ha avuto una profonda e complessa influenza sulla società, scuotendo il grande pubblico con la passione, l'impeto, l'aggressività; Campoamor ha svolto una continua critica dei pregiudizi, mentre Galdós ha riportato in primo piano il senso della realtà:

*En Galdós la trascendencia de su obra - trascendencia revolucionaria, reviste otro aspecto. Aparte de lo revolucionario que puedan ser algunas de las tesis de Galdós (la de Gloria, la de Doña Perfecta, por ejemplo), lo trascendente del novelista, lo fundamentalmente trascendente, está en otra parte. Hasta aquí habíamos divagado por lo abstracto, abstracta era la novela de Fernán Caballero; abstractas - aunque no lo parecen aparentemente-, las novelas de Alarcón; abstracto, terriblemente abstracto, el periodismo político y literario. Pero aparece Galdós; aparece silenciosamente, con sus ojos chiquitos escrutadores, con su mirada fría y escrupulosa; aparece viéndolo todo, examinándolo todo: las ciudades, las calles, las tiendas, los cafés, los interiores humildes, los espectáculos, los campos, los caminos... Por primera vez la realidad va a existir para los españoles. [...] Galdós iba paso a paso dándonos sus libros repletos de menuda realidad; las nuevas generaciones fuimos acercándonos, solidarizándonos, compenetrándonos con la realidad. En adelante, la tragedia de España había de saltarnos a los ojos; nuestro espíritu estaba ya fuertemente aferrado a ella. Habíamos visto; lógicamente, fatalmente, había de surgir el lamento y la indignación.*

*Unid, pues, el grito de pasión de Echegaray al sentimentalismo subversivo de Campoamor y a la visión de realidad de Galdós, y tendréis los factores de un estado de conciencia que había de encarnar en la generación de 1898. Ya antes de esa fecha, esas derivaciones de la literatura habían de comenzar manifestarse en la crítica social. El Desastre precipitó la floración revolucionaria; la protesta adquirió caracteres de clamor nacional. Parlamentarios y publicistas lanzaron al viento las más violentas imprecaciones.*<sup>lxxxiii</sup>

Il terzo punto, nella complessa argomentazione di Azorín, è forse il più sorprendente: si tratta, infatti, di relativizzare l'importanza del *desastre* del 1898:

*Existe una cierta ilusión óptica referente a la moderna literatura española de crítica social y política; se cree generalmente que toda esa copiosa bibliografía "regeneradora", que todos esos trabajos formados bajo la obsesión del problema de España, han brotado a raíz del desastre colonial y como una consecuencia de él. Nada más erróneo; la literatura regeneradora, producida en 1898 hasta años después, no es sino una prolongación, una continuación lógica, coherente, de la crítica política y social que desde mucho antes a las guerras coloniales venía ejerciéndose. El desastre avivó, sí, el movimiento; pero la tendencia era ya antigua, ininterrumpida.*<sup>lxxxiii</sup>

Azorín rintraccia già nel XVII secolo «un'aspirazione ricostruttiva» nella cultura spagnola (Saavedra Fajardo, Gracián, Cadalso...), ma, senza soffermarsi su questi autori remoti, ricorda alcuni intellettuali della seconda metà del XIX secolo, che hanno descritto e denunciato i molteplici mali della Spagna, anticipando le analisi che, dopo il 1898, sarebbero state fatte da Joaquín Costa, Macías Picavea, Maura, Sánchez de Toca, Silvela, Azcárate... I nomi citati relativamente al periodo precedente l'anno 98, non sono in realtà famosissimi: Eugenio Sellés, Alfredo Vicenti, Valentín Almirall, Pompeyo Gener. Dopo

<sup>lxxxii</sup> *ibid.*, 13.02.13, p. 7.

<sup>lxxxiii</sup> *ibid.*, pp. 7-8.

<sup>lxxxiii</sup> *ibid.*, 15 febbraio 1913, p. 5.

il 98, Damián Isern. Nessuno degli autori citati si è occupato di letteratura, in senso proprio, ma Azorín ritiene che la loro critica sociale sia il prodotto e il prolungamento dell'opera di Echegaray, Campoamor e Galdós: la mentalità della generazione del 98 si sarebbe modellata su questa corrente di critica sociale e, a seguito della sconfitta del 98, sarebbe letteralmente esplosa.

Nella sua analisi, sostanzialmente, Azorín ha articolato tra loro tre punti fondamentali:

1) La grande novità rappresentata dalla letteratura impegnata e contestataria degli scrittori (non di sociologi o politici) della generazione del 98 non sarebbe affatto frutto di una frattura generazionale (i vecchi contro i giovani), né sarebbe una novità: si tratterebbe piuttosto della maturazione di un'esigenza di rinascita nazionale molto antica che, soprattutto dagli Anni Settanta dell'Ottocento, diventa dominante ed è in grado di formare le coscienze dei giovani.

2) La generazione del 98, che è un fenomeno letterario, educa le sue idee critiche sulla società grazie a tale corrente di analisi critica e, spinta dall'evento del *desastre*, ne esprime letterariamente le tematiche principali: in tal senso, la generazione del 98 sarebbe, per così dire, la proiezione letteraria della corrente rigenerazionista precedente.

3) Corollario: l'*arte nuevo* dei primi del Novecento ha radici spagnole, è un prodotto nazionale, e come tale è *tradizionale*: non è propriamente *nuevo*, non può essere contro *los viejos*, anche se è contro *lo viejo*.

Come ultimo punto, Azorín abbandona l'analisi politica e prova a fissare le caratteristiche letterarie della generazione del 98. Ma qui facciamo una pausa.

Uno degli articoli che aveva citato all'inizio, e da cui aveva preso lo spunto per le sue riflessioni, era stato pubblicato da Ortega y Gasset su *El Imparcial*.

Già nel 1908 Ortega aveva cominciato a sostenere che la lezione del 98 era rimasta lettera morta e che non era servita a prendere le opportune misure per la rinascita nazionale. Ad esempio, nella formazione delle giovani generazioni:

*«¿Ha habido, de 1898 acá, programa alguno que considere la ciencia como la labor central de donde únicamente puede salir esta nueva España, moza idealmente garrida que abrazamos todos en nuestros más puros ensueños? Se ha hablado, y por fortuna se habla cada vez más, de educación: sólo a la insolencia irresponsable de alguno que quiera oficiar de necio representativo es lícita la duda sobre si puede correr un día más sin que iniciemos una magna acción pedagógica que restaure los últimos tejidos espirituales de nuestra raza. Pero esto no basta: el problema educativo persiste en todas las naciones con meras diferencias de intensidad. El problema español es, ciertamente, un problema pedagógico; pero lo genuino, lo característico de nuestro problema pedagógico, es que necesitamos primero educar unos pocos de hombres de ciencia, suscitar siquiera una sombra de preocupaciones científicas y que, sin esta previa obra el resto de la acción pedagógica será vano, imposible, sin sentido. Creo que una cosa análoga a lo que voy diciendo podría ser la fórmula precisa de europeización.<sup>lxxxiv</sup>*

Per Ortega è difficile risolvere i problemi nazionali, se la Spagna non si dota di tutte le caratteristiche necessarie per essere veramente una nazione:

*Hoy no lo somos, en el sentido pregnante de la palabra: hoy se nos tomaría más bien por una manada de antropoides recluida en un extremo de Europa, tiritando de puro frío moral bajo un sol ancho y recio, últimos ejemplares de una fauna humana incapaz de perdurar en el clima moderno, como la de los fueguinos o los bosquimanos. Para elevarnos a nación tenemos que unirnos en un ideal moderno. Las tenaces y difíciles labores cuyo ejercicio se supone en este concepto de nación moderna, requieren una polarización tan perfecta del*

<sup>lxxxiv</sup> J. Ortega y Gasset, «Asamblea para el progreso de la ciencia», in *Obras completas*, Alianza, cit., vol. I, 99-III, pp. 102-3.

*alma popular, un automatismo tan exacto en sus movimientos, que no cabe pensar en ellas mientras no se haga del ideal de cultura una religión nacional.*<sup>lxxxv</sup>

Già da queste citazioni si vede la divergenza tra l'interpretazione di Ortega e quella di Azorín: il primo vede i mali politici e sociali della Spagna nel loro radicamento in una debolezza strutturale, fatta di mancanza di senso nazionale, assenza di cultura, estraneità alla modernità europea e incapacità di formare delle élites nei campi della scienza; il secondo, invece, tende a rintracciare nella tradizione spagnola una linea costante di critica e di riflessione che, pur restando minoritaria e poco influente sul piano sociale (almeno fino all'esplosione critica del 98), è tuttavia in grado di fornire significati, prospettive e quel senso nazionale che Ortega non vede in atto.

Veniamo ora all'articolo di Ortega a cui fa riferimento Azorín nel suo scritto sulla generazione del 98. Si tratta di *Competencia*, un testo del 1913, dove Ortega afferma che, a seguito dell'impatto della sconfitta del 1898 sulla società spagnola, e soprattutto sui giovani, per la prima volta si sarebbe manifestata una esigenza di realismo nel mondo intellettuale ispanico. Per i giovani dell'epoca, il *desastre* «*vino justo a la hora en que una generación se enfrentaba por vez primera con la realidad y le hacía sus primeras demandas. 1898 fue la contestación recibida. 1898 era el aniquilamiento subitáneo de la historia de España.*»<sup>lxxxvi</sup>

Come si vede, Ortega non sembra dare una particolare importanza alla corrente critica che, nei decenni precedenti il 98, aveva segnalato i mali della nazione spagnola. La ragione sembra essere piuttosto evidente: la sua influenza su coloro che erano giovani nell'anno del *desastre* fu limitata, per non dire inesistente - se questa corrente critica ha avuto un ruolo, i giovani del 98 non hanno fatto in tempo a riceverlo: d'altronde, per ragioni anagrafiche, il disastro è caduto sulle loro teste prima ancora della lettura di pagine della storia e della critica sociale ottocentesca. Inoltre, Ortega sembra dare più peso, rispetto all'analisi intellettuale dei problemi della Spagna, all'esperienza bruciante della sconfitta e del fallimento nazionale: questo vissuto mette in primo piano considerazioni di ordine politico ed esistenziale, che esigono come risposta un cambiamento reale. Continua, infatti, Ortega:

*Pero nuestros abuelos se habían honradamente equivocado: el individuo es una misma cosa con la sociedad, es un nudo de realidades sociales, un punto de intersección, un desfiladero de energías colectivas. Nuestros padres, que dejaron morir el débil ensayo de nación española, lo experimentaron en sí mismos: paralelamente a la consunción nacional perdieron su individualidad.*

*La generación de 1898 se encontró sin una nación en que realizarse ni individualidades a quienes seguir.*

*Se encontró sin casa y sin padres en el orden espiritual. Es una generación históricamente espuria. No se le puede pedir mucho. Es una generación fantasma.*<sup>lxxxvii</sup>

Come si può vedere, la riflessione di Ortega verte su temi strettamente politici, anche se poi entrano in ballo questioni più radicali. Il dato di fatto è la fase culminante della crisi, da cui prende le mosse una reazione che, per Azorín, ha radici culturali in una preesistente tradizione intellettuale nazionale, mentre per Ortega nasce orfana, senza casa e padri spirituali: questi, se anche fossero esistiti, non sarebbero stati conosciuti in tempo. Mentre Azorín si sofferma sull'aspetto intellettuale e storico del problema, Ortega lo affronta da un punto di vista pratico ed esistenziale: per lui, generazione del 98 significa la

<sup>lxxxv</sup> E aggiunge: «*Nos falta precisamente lo que Francia, Inglaterra, Alemania y hasta Italia han tenido siempre: la continuidad cultural. He aquí el factor específico de nuestro problema. Y este defecto no es de hoy, no es de los últimos cincuenta años, sino que nos acompaña desde hace tres siglos*» (*ibid.*, p. 210).

<sup>lxxxvi</sup> *id.*, «*Competencia*», in *Obras completas*, Taurus, cit., vol. I, pp. 602-6, p. 602.

<sup>lxxxvii</sup> *ibidem.*

sentita esigenza di una rivolta e di un nuovo progetto nazionale da realizzare. Questo approccio gli permette di tenere il suo concetto di *generazione del 98* lontano dal campo letterario: in effetti non lo associa mai alla rinascita della letteratura spagnola tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento; in altri termini, generazione del 98 è, per Ortega, un'espressione priva di significato artistico ed estetico. Non voglio dire che Ortega dubiti dell'importanza dell'arte per la rinascita nazionale; credo piuttosto che non ritenga sufficiente l'arte da sola. In ogni caso non utilizza il marchio del 98 per denominare dei fenomeni artistici. L'arte, inserita in un contesto culturale ampio, può svolgere anche un ruolo importante nella formazione nazionale, se sa entrare in contatto con la modernità e la cultura europea. Osserva infatti Ortega:

*En la palabra europeización se cifra la vida de los hombres de treinta años. No existiendo España, tuvieron que fingirse una nacionalidad ideal donde conducir una existencia imaginaria. Tuvieron que elucubrar una patria ideológica, ya que pecados ajenos les habían arrebatado la real. Esta patria de aspiración ha sido el pensamiento de la europeización de España, y el patriotismo tuvo que tomar la forma de crítica del pasado nacional.*<sup>lxxxviii</sup>

Nell'articolo di Ortega, la nota dominante è la denuncia dell'inutilità del *desastre*, dalla cui lezione non si è saputo trarre l'occasione per il rinnovamento. Nello stesso articolo, commentando un incontro tra il re e il capo del partito repubblicano, scrive dei politici spagnoli: «*La política, es decir, los viejos partidos, los caducos conglomerados supervivientes de la vieja España consunta, los que pretenden seguir infectando el porvenir con los vicios tradicionales: favoritismo, arbitrariedad, incompetencia y frivolidad.*»<sup>lxxxix</sup> Ribadisce, poi, la necessità di apertura all'Europa, sottolineando di essere da anni impegnato proprio su tale questione: l'avvicinamento all'Europa è il contributo di ciò che chiama «*la nostra generazione*». Ma, per Ortega, la nuova Spagna resta un progetto da realizzare, il che significa che la generazione del 98 non è riuscita nel suo intento di costruirla: «*España es una cosa que hay que hacer. Y es una cosa muy difícil de hacer.*»<sup>xc</sup>

Confrontando la posizione di Azorín e quella di Ortega, appare chiaro che, per quest'ultimo, dopo il 98 non è cambiato nulla, o quasi, nelle condizioni della Spagna; la corrente rigenerazionista ha avuto poca influenza sulla formazione dei giovani e, in ogni caso, il dibattito sullo stato della nazione, che appartiene alla politica e all'economia, è tenuto fuori da ogni considerazione di carattere artistico e letterario. L'*arte nuevo* ha seguito una sua evoluzione indipendente dal dibattito politico, e la sua novità non ha nulla a che vedere con le tematiche che espone, ma con la forma, lo stile e, in definitiva, con una diversa concezione dell'arte stessa: una rivoluzione estetica che, semmai, aggancia la Spagna all'Europa, piuttosto che rappresentare la maturità di un percorso autoctono.

In effetti, Azorín fonde due piani molto distanti tra loro. È vero che un'opera letteraria può avere una risonanza sociale, o subire l'influenza del suo momento storico, ma questa dimensione politica dell'opera è esattamente il suo ingrediente non artistico. Il tema della fame è centrale sia nel *Lazarillo* sia nel *Guzmán de Alfarache*, ma questi due testi sono tra loro molto diversi esteticamente: la presenza del picaresco e della fame (la materia, il tema, il legame con la società) non impediscono che l'uno sia prosa rinascimentale e l'altro prosa barocca. Analogamente, gli eruditi analisti citati da Azorín non sono la

<sup>lxxxviii</sup> *ibid.*, p. 603.

<sup>lxxxix</sup> *ibidem.*

<sup>xc</sup> *ibid.*, p. 605.

giustificazione della differenza di scrittura tra Bécquer e Unamuno. Si dovrà dunque dire che Azorín prende una categoria politica e la trasforma in categoria letteraria? In parte sì, ma bisogna analizzare le caratteristiche della generazione del 98 (generazione fantasma, come la chiama Ortega) per decidere se questa operazione è possibile. Vediamo allora l'ultima parte dell'articolo di Azorín.

Nella letteratura, secondo Azorín, la generazione del 98 rappresenta un rinascimento. Con questo termine intende «*la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero. Ni un artista ni una sociedad de artistas podrán renovarse - ser algo - o renovar el arte sin una influencia extraña. Nada hay primero, espontáneo o incausado en arte; aun los artistas que parecen más originales (por ejemplo, en pintura, un Velázquez o un Goya) deben toda su fuerza, todo su vigor, toda su luminosidad a una sugestión extraña a ellos*».<sup>xc1</sup>

I protagonisti di questo rinascimento sono accuratamente elencati:

*Uomini della generazione del 1898 sono Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu, Rubén Darío. Indichiamo le diverse influenze che hanno agito sui modi letterari di tali scrittori.*

*Su Valle Inclán: D'Annunzio, Barbey d'Aurevilly.*

*Su Unamuno: Ibsen, Tolstoi, Amiel.*

*Su Benavente: Shakespeare, Musset, i moderni drammaturghi francesi.*

*Su Baroja: Dickens, Poe, Balzac, Gautier.*

*Su Bueno: Stendhal, Brandes, Ruskin.*

*Su Maeztu: Nietzsche, Spencer.*

*Su Rubén Darío: Verlaine, Banville, Víctor Hugo.*<sup>xcii</sup>

Personalmente trovo che questo schema, con le influenze degli autori stranieri sugli spagnoli, sia sorprendente. In primo luogo, sorprende l'elenco degli spagnoli, sostanzialmente coincidente con quello fornito da Manuel Machado: sembra ovvio pensare che Azorín non intenda in alcun modo distinguere tra una realtà chiamata *modernismo* e un'altra chiamata *generazione del 98* - piuttosto sembra proporre la sostituzione dell'una denominazione con l'altra. In secondo luogo, questa *fecondazione* dell'arte nazionale a opera di quella straniera sorprende perché appare incongrua. Azorín ha insistito lungo tutta la serie di articoli sulla continuità tra la generazione del 98 e la corrente rigenerazionista (in somma la corrente più seria e responsabile della tradizione nazionale), e ora presenta la letteratura novantottesca come una variante spagnola del decadentismo europeo. Più ancora: all'influenza europea fa risalire anche un certo spirito di ribellione, che presumevamo fosse originato dalla rabbia per il *desastre*:

*Por encima de estas sugestiones particulares, como dominándolas a todas, se podrían marcar algunas, ya indicadas entre los nombres citados, pero que tuvieron más fuerza que las demás. Tales son las de Nietzsche, Verlaine y Teófilo Gautier. El filósofo alemán era en 1898 desconocido en su verdadero carácter; comenzaba a asomar en Francia; se le había expuesto en un estimable libro en Italia. Pero Nietzsche era en la época citada para la juventud, tanto en España como en Francia, un rebelde, un anarquista. Pocos años después, cuando se le tradujo íntegramente al francés y se le estudió con cuidado, la idea de Nietzsche sufrió una transmutación considerable. Pero el pensador alemán hizo brotar en España muchos gestos de iracundia y múltiples gritos de protesta.*<sup>xciii</sup>

<sup>xc1</sup> Azorín, «La generación de 1898», ABC, 18 febbraio 1913, p. 5.

<sup>xcii</sup> *ibidem*.

<sup>xciii</sup> *ibidem*.

A un'influenza straniera, secondo Azorín, risponde anche uno degli elementi che la critica posteriore annovera tra i più significativi della generazione del 98: il senso del paesaggio: «*Teófilo Gautier, por otro lado, ayudó a la juventud de 1898 a ver el paisaje de España. Su Viaje a España fue leído y releído por aquellos muchachos que renovaban la memoria de Larra y comenzaron a amar los viejos pueblos castellanos*».<sup>xciv</sup>

Infine, a conferma che generazione del 98 è, per Azorín, semplicemente una denominazione alternativa a modernismo, è messa in evidenza l'influenza di Verlaine, prevalentemente con il tramite di Rubén Darío: «*La última sugestión de las tres citadas - la de Verlaine - contribuyó a formar la mentalidad poética de Rubén, y a través de Rubén determinó la tendencia actual de la lírica*».<sup>xcv</sup> La tendenza attuale cos'altro può essere se non ciò che universalmente veniva chiamato modernismo?

Ho evidenziato un'apparente incoerenza nel testo di Azorín: da un lato *generazione del 98* è il nome di un movimento di protesta e di rinascita nazionale in cui trovano maturazione correnti spagnole di pensiero e di critica politica e sociale; dall'altro, *generazione del 98* è il nome di un risascimento letterario fecondato dalla contemporanea letteratura decadente europea. Questa incongruenza, a mio modo di vedere, scompare se si pensa che, nel 1913, al tempo in cui la usano Ortega e Azorín, l'espressione *generazione del 98* è vaga e informale: non è un concetto definito, non è ancora diventata una categoria letteraria, cosa che avverrà appunto a seguito del saggio di Azorín, ed è una semplice espressione per dire: *coloro che erano abbastanza giovani negli anni della guerra di Cuba*. Intesa in tal senso, si può proporre questa parafrasi: *coloro che erano abbastanza giovani durante la guerra di Cuba* si ribellarono allo sfacelo politico militare, come avevano fatto molti loro compatrioti delle generazioni precedenti e, nel caso in cui si occupassero di letteratura, si aprirono alla cultura europea (e latino americana) venendo influenzati da D'Annunzio, Barbey d'Aurevilly, Ibsen, Tolstoj, Amiel, Musset, Dickens, Poe, Balzac, Gautier, Stendhal, Ruskin, Nietzsche, Spencer, Rubén Darío, Verlaine, Banville, Hugo. Praticamente manca solo Baudelaire per completare il quadro. Con questa interpretazione appare chiaro che scompare la contraddizione, ma la generazione del 98 o non esiste, o, se esiste, è *il modernismo stesso*, a cui è stato imposto un cambio di nome, peraltro discutibile. Lo confermano alcune caratteristiche della letteratura del *fin de siglo* e dell'inizio del Novecento, sottolineate proprio da Azorín:

- «*Uno spirito di protesta, di ribellione, animava la gioventù del 1898*» [non potrebbe essere un tratto derivato da Nietzsche, o comunque coerente con l'atteggiamento antiborghese, che in Francia aveva portato Baudelaire a esaltare la Comune?].

- «*Pío Baroja, con la sua analisi fredda rifletteva il paesaggio castigliano e introduceva nel romanzo un profondo spirito di dissociazione; solenne, ampolloso, sonoro, s'infrangeva nelle sue mani e si trasformava in una notazione algebrica, secca, scrupolosa*» [atteggiamento anticlassicista e antiaccademico].

- «*Valle-Inclán con atteggiamento altero da gran signore, con le sue smisurate chiome, con la sua raffinatezza stilistica, attraeva profondamente gli scrittori novelli e li abbagliava con la visione di un paesaggio e di figure suggerite dal Rinascimento italiano: i vasti e gagliardi palazzi, le scalinate di marmo, le vecchie statue che biancheggiano, mutile, tra i mirti secolari, le dame sdegnose e raffinate che passeggiano nei giardini in cui si trovano stagni con acque verdegianti e addormentate*» [estetismo modernista per eccellenza].<sup>xcvi</sup>

<sup>xciv</sup> *ibidem*.

<sup>xcv</sup> *ibide*).

<sup>xcvi</sup> «*Un espíritu de protesta, de rebeldía, animaba a la juventud de 1898. Ramiro de Maeztu escribía impetuosos y ardientes artículos en los que se derruía los valores tradicionales y se anhelaba una España nueva, poderosa. Pío Baroja, con*

- Nel 1897, quando José María de Pereda, esponente del realismo ottocentesco, legge il suo discorso d'ingresso nell'Academia Española, allude a «certi modernisti sostenitori del cosmopolitismo letterario», ed altri «ancora più modernisti», criticandoli aspramente; poi, però, commenta Azorín, più avanti nel discorso, «Pereda, que tan absurdamente declama contra la innovación literaria, sin enterarse en qué consiste, hace suya, ya casi al final de su discurso, la doctrina de un autor que dice que todos los idiomas “tienen en sí una virtualidad estética que obra en el espíritu del lector como manantial de deleite, independientemente del contenido interior de las ideas” ... Y eso no es otra cosa que el fundamento del vitando, abominable, revolucionario simbolismo».<sup>xcvii</sup> Pereda, come scrittore, è un esponente del realismo tradizionale e di fatto si colloca in una concezione accademica della letteratura. Dunque, Pereda attacca l'avanguardia letteraria (che Azorín chiama *generación del 98*), usando la denominazione spregiativa di *modernismo*, mentre lo stesso Azorín la difende, identificandola con il *simbolismo*: sembra evidente che i tre termini sono per lui intercambiabili.

- «La generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el Greco ya iniciado en Cataluña, y publica, dedicado al pintor cretense, el número único de un periódico: Mercurio; rehabilita a Góngora - uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía conocer al poeta cordobés-; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja con motivo de su novela Camino de perfección; siente entusiasmo por Larra y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que estaba enterrado y lee un discurso ante su tumba y en ella deposita ramos de violetas; se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad»: più modernista di così...<sup>xcviii</sup>

Questo è il contenuto del saggio di Azorín che, a mio modo di vedere, non aveva alcuna intenzione di proporre alla critica letteraria la scoperta di un nuovo fenomeno o la formalizzazione di un concetto, o una categoria, nuovi: Azorín si limitava a precisare le caratteristiche di un movimento noto da anni col nome di *modernismo*, considerandolo come l'espressione letteraria di coloro che erano sufficientemente giovani negli anni della guerra di Cuba. Vale la pena di confrontare le sue idee con un paio di affermazioni molto nette di Baroja, il quale non crede che sia mai esistita una generazione del 98:

*Yo siempre he afirmado que no creía que existiera una generación del 98. El invento fue de Azorín, y aunque no me parece de mucha exactitud, no cabe duda que tuvo gran éxito. [...] Una generación que no tiene puntos de vista comunes, ni aspiraciones iguales, ni solidaridad espiritual, ni siquiera el nexo de la cosa, no es una generación. La fecha no es tampoco muy auténtica. De los incluidos en esa generación no creo que la mayoría se hubiera destacado en 1898.*<sup>xcix</sup>

---

su análisis frío reflejaba el paisaje castellano e introducía en la novela un hondo espíritu de disociación; el viejo estilo rotundo, ampuloso, sonoro, se rompía en sus manos y se transformaba en una notación algebraica, seca, escrupulosa. Valle Inclán con su altivez de gran señor, con sus desmesuradas melenas, con su refinamiento del estilo, atraía profundamente a los escritores novicios y les deslumbraba con la visión de un paisaje y de unas figuras sugeridas por el Renacimiento italiano: los vastos y gallardos palacios, las escalinatas de mármol, las viejas estatuas que blanquean, mutiladas, entre los mirtos seculares; las damas desdeñosas y refinadas que pasean por los jardines en que hay estanques con aguas verdosas y dormidas» (ibidem).

<sup>xcvii</sup> ibidem.

<sup>xcviii</sup> ibid., pp. 5-6.

<sup>xcix</sup> Pío Baroja, *La influencia del 98*, in *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1976, vol. V, pp. 1240-4, p. 1240.

Se Azorín tenta di fornire una visione unitaria del modernismo, elencando alcuni punti comuni (non a tutti, per la verità), Baroja ne sottolinea invece l'aspetto opposto, la varietà di stili e idee che, come si è visto, rappresenta la conseguenza naturale dello sforzo individuale di costruirsi ciascuno la propria personalità e il proprio stile originale:

*En esta generación fantasma de 1898, formada por escritores que comenzaron a destacarse a principios del siglo XX, yo no advierto la menor unidad de ideas. Había entre ellos liberales, monárquicos, reaccionarios y hasta carlistas. En el terreno de la literatura existía la misma divergencia. [...] ¿Había algo de común en la generación del 98? Yo creo que nada. El único ideal era que todos aspiráramos a hacer algo que estuviera bien, dentro de nuestras posibilidades. Este ideal no sólo no es político, sino casi antipolítico, y es de todos los países y de todos los tiempos, principalmente de la gente joven. [...] El 98 no tenía ideas, porque éstas eran tan contradictorias que no se podían formar un sistema ni un cuerpo de doctrina.<sup>c</sup>*

Scettico sulla nozione di generazione del 98, Baroja agli inizi del secolo non ha però dubbi nel collocarsi all'interno del modernismo. In un articolo pubblicato su *El Imparcial*, intitolato *Estilo modernista* prende le difese del nuovo movimento letterario: ironizza con i suoi avversari, che si fermano a considerarne gli aspetti esteriori, ignorandone la sostanza: «*No ven que estos a quienes llaman modernistas, si admiran algo es lo fuerte, lo grande, lo anárquico*». <sup>ci</sup> E cita Dickens, Dostoevskij, Nietzsche, Rodin, definiti «*ribelli*».

Il carattere di ribellione e di anarchia, analogamente a ciò che si è visto in Valle-Inclán e Manuel Machado, si deve a una concezione dell'arte individuale, personalissima e antiaccademica: l'arte non può subire regolamentazioni. Se un tempo esistevano epoche artistiche, caratterizzate da stili ed estetiche comuni, oggi, dice suggestivamente Baroja, «*ogni individuo è un'epoca, e anche varie epoche insieme*». <sup>cii</sup> Lo stile modernista non ha norme fisse: «*Io credo che si debba scrivere come si sente*», cioè dando tutto lo spazio possibile alla spontaneità:

*Ni humildad ni brillo rebuscados; el escritor debe presentarse tal como es. Hay que tener el valor de aceptar lo que se es en la vida y en el arte. Que cante el ruiseñor como ruiseñor en la alborada, que silbe la lechuza o el búho al anochecer en la viejas murallas. [...] Lo difícil es esto, llegar a descubrir el Yo [...]. El estilo debe ser expresión, espontánea o rebuscada eso es lo de menos, pero expresión fiel de la forma individual de sentir y pensar.<sup>ciii</sup>*

Questo atteggiamento individualista è naturalmente collegato alla critica dell'accademismo che accomuna tutte le teorie dell'arte nuova fin dai tempi di Baudelaire:

*Esa perfección fría y académica, que se puede obtener con más facilidad de lo que algunos suponen, por el estudio, no de la íntima personalidad, sino del lenguaje ya constituido y considerado como cosa muerta; esa perfección, que para la mayoría constituye el estilo, es precisamente la carencia de él, es lo que está a la altura de las inteligencias más romas, es lo que indica la absoluta falta de una individualidad poderosa, que es la única que puede producir materia artística.<sup>civ</sup>*

<sup>c</sup> *ibid.*, p. 1241.

<sup>ci</sup> P. Baroja, «Estilo modernista», *El Imparcial*, 24.08.1903, p. 5.

<sup>cii</sup> *ibidem*.

<sup>ciii</sup> *ibidem*.

<sup>civ</sup> *ibidem*.

L'immagine del sole al tramonto, come rappresentazione dell'anticlassicismo e della legittimità di molteplici, virtualmente infinite, concezioni della bellezza, non deve far pensare che la dialettica tra accademismo e anti-accademismo si svolga tutta all'interno di una tradizione culturale: c'è pluralità di estetiche perché esistono un'estetica rinascimentale, una barocca, una romantica... ma anche un'estetica orientale, giapponese, indiana, moresca, africana... Se la civiltà borghese, nelle sue componenti razionalista, idealista e positivista, sposa l'idea della superiorità del modello sociale ed economico europeo (poi occidentale) rispetto alle altre civiltà, sul piano dell'arte il decadentismo si relaziona con le culture in modo totalmente paritetico: il pluralismo estetico modernista ha una intrinseca componente interculturale. Come in altre questioni, si tratta in questo caso di sviluppare e precisare intuizioni che erano già apparse in epoca romantica, sotto forma di un gusto per l'oriente esotico, molto diffuso in letteratura, nelle arti figurative e nella musica. Inizialmente si trattava di un esotismo relativo ai temi e ai soggetti dei quadri, trattati però con un'estetica europea: più che di un dialogo tra culture diverse, si aveva la raffigurazione dell'oriente come «altro», dunque come affascinante diversità, senza che ciò prelude a un confronto o a una contaminazione culturale. Nondimeno, in questa alterità era da vedersi una fuga dal mondo borghese occidentale (e abbiamo già detto che questa fuga ha una valenza positiva e polemica), che spesso accentua una sensualità e un erotismo apertamente critici nei confronti del moralismo europeo.

Bisogna anzitutto osservare che l'orientalismo, se produce un gusto e una moda, è tuttavia legato a solidi studi accademici: già all'inizio di questo fenomeno artistico e letterario, Antoine Galland (1645-1715) traduce le *Mille e una notte* dopo aver studiato con i migliori docenti della Sorbona. L'approccio scientifico alle culture extra-europee (che in questo caso è favorito dal retaggio illuminista) dà complessità al fenomeno, anche se inizialmente non ha incidenza sul pregiudizio eurocentrico. L'importanza di questi studi scientifici nell'elaborazione delle nuove forme d'arte non sfugge, ad esempio, a Emilia Pardo-Bazán, che, riferendosi in generale al romanticismo francese, scrive: «*Abrian ya los estudios de orientalismo y egiptología vastos horizontes; se revelaban el sánscrito, la escritura jeroglífica, los poemas indios. [...] Nadie calcula que la fuerza de esta corriente arrastrará al siglo entero y subyugará a la estética también, y que concepciones enteras del arte, sistemas de crítica acerados y vigorosos, Balzac, Flaubert, Taine, el naturalismo, los parnasianos, procederán no ya de la emoción lírica, sino de la dirección científica*».<sup>cv</sup> Donna Emilia, in questo caso, fornisce una suggestione geniale: due correnti apparentemente opposte, come il naturalismo e l'orientalismo, hanno origine da un'unica matrice: lo spirito scientifico. Nel caso del materialismo è la scienza positivista, che il modernismo rifiuta come espressione del pragmatismo materialista del borghese; nel caso dell'orientalismo, sono le scienze umane - la filologia, ma anche le nascenti discipline dell'antropologia, della sociologia, degli studi storico religiosi - ad aprire l'accesso a interi regni ideali negati dalla cultura borghese.

---

<sup>cv</sup> Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna: el Romanticismo*, Prieto, Madrid 1911, pp. 294-95. Cfr. anche: Lily Litvak, «Exotismo arqueológico en la literatura de fines del siglo XIX: 1880-1895», *Anales de Literatura Española*, n° 4, 1985, pp. 183-95, p. 187: «No está de más el recordar aquí las investigaciones minuciosas que hicieron Flaubert y Gautier para sus obras de tema arqueológico. Sus pasos fueron modelo para los escritores españoles». <[www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--8/html/p0000008.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--8/html/p0000008.htm)>

Bisogna tuttavia precisare che la contrapposizione non si pone nei termini di un confronto tra l'utilitarismo e il pragmatismo borghese e, dall'altra parte, una sorta di «inutilitarismo» evasivo, sognatore e inconcludente: l'orientalismo non è solo fascinazione per abbigliamenti, colori, architetture esotiche, ma è anche constatazione delle complessità e dei valori delle civiltà «altre»: in una parola, la scoperta che una civiltà diversa da quella borghese ottocentesca non è, per ciò stesso, inferiore - e anzi vi sono buone probabilità che risulti superiore, almeno nella completezza e nell'armonia tra valori spirituali e materiali. Da qui la necessità estetica di ricostruire nel modo più realistico possibile le scene e le situazioni del passato. Come scrive Lily Litvak:

*No se trataba tan sólo de la búsqueda de fuentes. Todas esas obras, además, se organizan a base de la adquisición sistemática de un material especializado que forma una especie de armazón científico de la obra literaria. [...] El exotismo de esas obras preconiza el conformarse a la realidad de una época. Se basa en lograr la reconstrucción de un pasado visto como una especie de libro de imágenes, entre las cuales se aprecian particularmente las que dan noción de exotismo y color local como parte de la dramatización de la historia. Se prodigan las escenas coloristas, fiestas, banquetes, orgías, torneos, batallas, presentados con el intento de parecer narradas por algún espectador contemporáneo a la acción. Se prefieren las escenas de grandes multitudes, que en algún momento explican o determinan la historia. Pero hay que hacer notar también en este tipo de literatura el descubrimiento de la importancia y significación del detalle verídico concreto. Respondiendo a los deseos del lector moderno, sediento de datos sobre las vidas privadas, buscan una precisión minuciosa en los acontecimientos de la vida cotidiana, en el medio ambiente, en la sociedad del personaje.<sup>cvi</sup>*

L'esotismo colloca il lettore in una realtà alternativa, descritta applicando al passato o alle culture extraeuropee un realismo mai realizzato prima (vi si accennava poc' anzi, parlando di Alma Tadema, del realismo della contemporaneità e della contemporaneità di realismo). Se *M.me Bovary* e *Salammbô* hanno in comune un'esigenza di realismo - descrittivo, nel primo caso, ricostruito, archeologico, nel secondo, e tuttavia intenzionalmente dotato dello stesso grado di verosimiglianza - vuol dire che entrambi i mondi di questi romanzi appartengono alla realtà, sono mondi umani, dotati perciò di identiche complessità, profondità e contraddittorietà, al punto che uno scrittore si può spostare dall'uno all'altro senza sentire il bisogno di disporli in una gerarchia: il mondo borghese viene così inserito in una pluralità di culture e ne risulta, come minimo, relativizzato, contestato nella sua pretesa di rappresentare l'apice del movimento progressivo della civiltà. Ci si potrebbe spingere ancora più avanti, e dire che, tra i due modelli femminili, *Salammbô* è certamente più complessa e affascinante di *Emma Bovary* - e questo giudizio, appena affermato, si rivela una squisita mostra di modernismo. Non deve dunque stupire se gli artisti, quando, anziché visitare immaginativamente il passato, intraprendono viaggi reali nel presente, si riferiscono alle culture extraeuropee con evidente ammirazione: il variegato e singolare Oriente - che include le più diverse culture, dal Maghreb all'India e alla Cina, fino a diventare semplicemente sinonimo di «non europeo» - viene sempre più spesso visitato e indagato in prima persona da scrittori e artisti, che lo descrivono dal vero in una abbondante letteratura di viaggi.

Senza poter fare ora una rassegna completa, mi limito a ricordare Théophile Gautier, autore spesso citato dai modernisti, e la cui concezione dell'*art pour l'art* sembra influenzata proprio dallo studio delle culture orientali.<sup>cvii</sup> Tra i testi di Gautier raccolti nei due volumi de *L'Orient* si possono trovare molte

<sup>cvi</sup> L. Litvak, *Exotismo arqueológico en la literatura de fines del siglo XIX: 1880-1895*, cit., p. 188.

<sup>cvii</sup> Cfr. Ricardo Llopesa, «Orientalismo y modernismo», *Anales de literatura Hispanoamericana*, n. 25, Madrid 1996, pp. 171-9, in particolare pp. 174-5: «Tanto la crítica letteraria francesa quanto quella di lingua spagnola hanno visto, erroneamente, in questa corrente orientale il punto di partenza per omologare e definire superficialmente termini come eso-

affermazioni che connettono esplicitamente l'ammirazione per il mondo orientale con un marcato disprezzo per la civiltà borghese europea. Cita, ad esempio, un'osservazione di Gerard de Nerval, nel suo libro di viaggio sulla Siria, che parla di un paese in cui «il passato splendido dei tempi andati si era riformato per un istante»: «Sono forse figlio di un paese serio, di un secolo in abito nero, e che sembra portare il lutto per i secoli precedenti», si chiede Nerval.<sup>cvi</sup> E commenta Gautier:

*Questa sensazione l'abbiamo provata noi stessi più di una volta, in Africa, in Grecia, a Costantinopoli; ed è una delle più vive che possano stimolare uno spirito spossato dalla monotonia delle civiltazioni. L'aspetto della barbarie più vicino alla natura dello stato in cui noi viviamo sembra smuovere nel fondo dell'uomo gli antichi istinti primitivi addormentati ed esercita una seduzione irresistibile. La società vi opprime meno l'individuo, ognuno vi ha maggiore responsabilità di se stesso. E quale ineffabile dignità possiede il minore dei Levantini, che sia vestito con un vaporoso burnus o solo abbigliato con un vecchio panno! Ci si sente così miserabile, così disgraziato, così brutto in questo orrendo abito moderno che, pur essendo una protezione in Oriente, si ha fretta di togliere, perché si è in imbarazzo in questa folla rumorosa in cui si diventa una macchia, come quando si capita in frac nero in mezzo a un ballo in maschera.*<sup>cix</sup>

Altrove, ad esempio in un articolo dedicato alla musica cinese, mostra un approccio francamente interculturale:

*La musica cinese, come la musica araba, ha le sue tradizioni e le sue regole, tanto complesse e tanto sapienti quanto le nostre, con le quali esse sono per la maggior parte in opposizione formale; del resto, è facile convincersene osservando le transizioni armoniche che sono la base degli accompagnamenti di quasi tutti i canti orientali. Questi canti ci colpiscono per il loro carattere malinconico e per il loro ritmo bizzarro; ma spesso è solo dopo averli imbastarditi prestando loro le risorse della nostra orchestrazione e modificandoli secondo qualche nostra legge musicale, che possiamo apprezzarne completamente il fascino e l'originalità. [...] Eppure i popoli orientali sono tanto sensibili a questo tipo di musica, quanto noi possiamo esserlo all'esecuzione di una bella sinfonia. Ciò prova semplicemente che le loro orecchie hanno una sensibilità musicale, se non meno squisita, almeno di tutt'altra natura rispetto alla nostra.*<sup>cx</sup>

Gautier è anche perfettamente in grado di connettere un singolo elemento culturale, esotico rispetto alla cultura europea, con il contesto generale della tradizione in cui si è sviluppato. Ad esempio:

---

tismo o escapismo, senza tenere conto che la cultura orientale è una tradizione venuta dall'esterno, benché incorporata alla letteratura francese fin dal XVII secolo; pertanto non nuova né estranea. La si deve vedere nella prospettiva dell'integrazione di una cultura, in un momento in cui la letteratura aveva bisogno di altri orizzonti per arricchire la nomenclatura dei suoi registri invecchiati dalla tradizione. Il che presuppone, nello stesso tempo, l'ingresso dell'uomo moderno nel contesto cosmopolita della letteratura». Un importante contributo alla diffusione dell'orientalismo viene dato anche da movimenti e riviste ispirati alla teosofia, di cui sono noti i legami sia con il modernismo sia con organizzazioni politiche e sindacali progressiste: cfr. Jordi Pomés Vives, «Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época», *Historia moderna i contemporània*, IV, 2006, pp. 55-73 (in appendice un elenco delle opere teosofiche e orientaliste tradotte in spagnolo tra il 1887 e il 1904); la rivista è online: <<http://webs2002.uab.es/hmic>>. Cfr. anche Giovanni Allegra, «Ermete modernista. Occultisti e teosofi in Spagna tra fine Ottocento e primo Novecento», in *Spagna antimoderna e inattuale. Studi e ricerche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994, pp. 31-92. Relativamente alle arti figurative, cfr. «L'attrazione per l'Oriente e il fascino dell'esotismo», Aa. Vv., *La storia dell'arte*, cit., vol. XIV, pp. 263-99.

<sup>cvi</sup> Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Calmann Lévy, Paris 1884, p. 277

<sup>cix</sup> Théophile Gautier, «Syrie. A propos du voyage en Orient de Gérard de Nerval», *L'Orient*, Bibliothèque Charpentier, Paris 1893, I, pp. 182-3.

<sup>cx</sup> id., «Musiciens chinois», *ibid.*, pp. 251-6, in part. pp. 251-2.

*La proibizione di Maometto, che sembrava dover uccidere per sempre l'arte nelle nazioni musulmane, non ha fatto altro che spostarla. Pagani e cattolici hanno dato uno spazio immenso all'uomo nelle loro creazioni plastiche; i musulmani hanno sviluppato l'ornamentazione e il colore: hanno applicato il loro genio all'invenzione di complicati arabeschi, in cui le linee matematiche, scomposte all'infinito, producono combinazioni sempre nuove e sempre affascinanti. Chi non ha visto gli stucchi intagliati che ricoprono a placche le mura dell'Alhambra, non saprebbe immaginare che varietà, che fecondità il genio umano può raggiungere in uno spazio così fatalmente circoscritto.*<sup>cx1</sup>

Questo orientalismo complesso e polemico arriva alla Spagna sia attraverso l'influenza diretta della letteratura francese, sia attraverso la mediazione di Rubén Darío, che lo aveva studiato attentamente. Ma bisogna aggiungere che il caso della Spagna è particolare, perché questo paese aveva un Oriente in casa, nella tradizione morisco-andalusa e nel flamenco, come si è visto nella precedente citazione di Gautier e come in parte riconosceva anche Victor Hugo nella prefazione delle *Orientales*.<sup>cxii</sup> Per la Spagna bisognerebbe anche riconsiderare, dando loro maggior credito, i testi del *costumbrismo*, spesso ridotti a un semplice gusto per il pittoresco e il folclore popolare. A parte che la rivalutazione delle tradizioni popolari è già un elemento polemico verso la società borghese, come si è visto, mi limito a citare un caso eclatante: il *costumbrista* Serafín Estébanez Calderón, quando descrive per la prima volta uno spettacolo di canto e ballo flamenco, in *Un baile en Triana*, oltre a trattare un tema abbastanza sconosciuto all'epoca per il lettore non andaluso, ha un approccio culturalmente raffinato: ne fissa le connessioni con la cultura arabo-morisca e con una lunga tradizione orale, e lo fa anche sulla scorta delle sue competenze di cattedratico arabista.<sup>cxiii</sup>

In definitiva, esistono ben fondate ragioni per ritenere che il contatto con le culture extraeuropee, l'introduzione e la rielaborazione dei loro temi nell'arte occidentale, non rappresentino soltanto una moda passeggera o una ricerca di originalità, un esotismo di maniera: sono invece il prepotente ritorno, nel clima della modernità borghese, delle relazioni interculturali tipiche del mondo mediterraneo. Come l'arte e la letteratura moderniste escono dalla prospettiva neoclassicista, rinunciando all'utopia dell'estetica unica, così escono anche dal sostrato filosofico di questa utopia borghese, che è il razionalismo illuminista. È l'illuminismo a seminare l'idea che il cammino storico segua una linea evolutiva, che ha al suo vertice la ragione e la razionalizzazione dei rapporti sociali: le culture che non sono arrivate a tanto, sarebbero in ritardo nel percorso, e dunque l'unica relazione con loro consisterebbe nell'aiutarle a raggiungere il nostro stadio più avanzato di civiltà. Naturalmente, questa tragica idiozia venne spesa, e viene tuttora spesa, per giustificare i vecchi e i nuovi sfruttamenti coloniali.

Si tratta di un pacchetto completo: razionalismo, progressismo, borghesia, rivoluzione industriale, ricerca di nuovi mercati e nuove fonti di approvvigionamento, eurocentrismo economico, politico, cul-

<sup>cx1</sup> id., «Les barbares modernes», *ibid.*, pp. 345-65, in part. pp. 353-4.

<sup>cxii</sup> Victor Hugo, *Les orientales*, Hachette, Paris 1882, p. 8: «Da ciò risulta che l'Oriente, sia come immagine, sia come pensiero, è diventato, per le intelligenze e per le immaginazioni, una sorta di preoccupazione generale a cui l'autore del presente libro a obbedito forse a sua insaputa. I colori orientali sono venuti quasi da soli a marcare tutti i suoi pensieri, tutte le sue fantasticherie; e le sue fantasticherie e i suoi pensieri si sono ritrovati, di volta in volta e quasi senza volere, ebraici, turchi, greci, persiani, arabi, spagnoli anche, perché la Spagna è ancora Oriente; la Spagna è per metà africana, l'Africa è per metà asiatica».

<sup>cxiii</sup> Nel 1837 ottiene la cattedra di Arabo all'Università di Madrid. La sua opera principale, *Escenas andaluzas*, risalente al 1846, nel racconto «Un baile en Triana» contiene la prima descrizione letteraria di uno spettacolo flamenco: <[www.cervantesvirtual.com/obra/escenas-andaluzas--o](http://www.cervantesvirtual.com/obra/escenas-andaluzas--o)>. Si può ricordare in questo contesto anche la pubblicazione, nel 1832 dei *Racconti dell'Alhambra* di Washington Irving (*The Alhambra: a series of tales and sketches of the Moors and Spaniards*, Lea & Carey, Philadelphia), che contribuisce a diffondere il mito dell'Andalusia moresca.

turale... dove ogni elemento è solidale con tutti gli altri, ed è tutto questo insieme che nell'Ottocento subisce l'attacco su vari fronti. Uno di questi, il più legato alla cultura, è il ritorno alla relazione interculturale con le tradizioni extraeuropee. In maniera originale, ma come al solito penetrante, ne fornisce una sintesi Philippe Daverio:

*La cultura europea è da sempre stata permeabile. Lo è sin dalle sue antichissime radici greche quando le influenze d'Oriente furono necessarie alla genesi dei Kouroi quanto al pensiero di Pitagora. Lo fu in modo magistrale durante l'impero di Roma quando ogni contributo veniva macinato in un brodo di dèi, commerci e popoli. E, come sostengono alcuni spiriti illuminati, questa formidabile tradizione di Roma, passata a Bisanzio, rimase tale anche quando Bisanzio diventò Costantinopoli, al punto che si può affermare che l'impero di Roma, inteso come mescolanza perenne, si concluse definitivamente solo nel 1922, con la fine di quello ottomano. Per l'Europa che rinasceva ai commerci e al pensiero dopo il Mille fu essenziale il dialogo col mondo arabo, da cui vengono lo zucchero, l'elisir e lo zero. Ma pure tramite gli arabi si rilesse Aristotele e l'antichità greca filtrata. E così nei secoli.<sup>cxiv</sup>*

In epoca moderna (è inutile ricordare che le relazioni continuarono nel Cinquecento e nel Seicento, a dispetto della retorica della battaglia di Lepanto) le culture extraeuropee hanno un'influenza enorme su un mondo che, lentamente, sta superando la concezione borghese della vita e dei rapporti sociali. La cultura giapponese, sostiene Daverio, non solo insegna una tecnica pittorica, non solo permette di superare le regole della prospettiva rinascimentale, ma produce innovazioni nel modo di concepire le case, le porte, l'illuminazione. Produce cambiamenti nella mentalità:

*Per secoli un uccellino ha dovuto sempre di più assomigliare a un uccellino descritto secondo parametri scientifici. Il Giappone ci insegnò a partire da un punto completamente diverso: rappresentare l'uccellinità dell'uccellino. Ma non era affatto platonico il giapponese. [...] Per un europeo una bella lama di spada era perfetta quando garantiva un'eccellente penetrazione nel corpo dell'avversario, e quando, come quelle di Toledo, si scalfiva pochissimo dopo l'utile operazione. Dopodiché la lama poteva essere istoriata con putti, fiorellini o panoplie di cannoni. La lama di una katana non è mai istoriata perché rappresenta il concetto puro della «spadità». La sua forma sembra disegnata dalla precisione d'un computer moderno e il suo destino era varato quando una foglia di loto cadendoci sopra si tagliava da sola in due.<sup>cxv</sup>*

Inutile dire che questo dialogo con le culture extraeuropee è assai più corposo del mito un po' infantile del buon selvaggio. Anche quando il contatto avviene con popoli che potrebbero essere considerati primitivi, come nel caso di Paul Gauguin a Tahiti, l'impressione che viene spesso palesata è che ad esser selvaggio (e neanche tanto buono) è proprio il civilizzato europeo.<sup>cxvi</sup>

Un'ultima precisazione, sia pure rapidissima come la precedente, riguarda il rapporto tra modernismo e ciò che viene attualmente chiamato, con termine ambiguo e inopportuno, *postmoderno*. Molte opere di consultazione attribuiscono la creazione di questo termine al critico spagnolo Federico de Onís, che in realtà si occupava di tutt'altro. Nella sua famosa *Antología de la poesía española e hispanoamericana*,<sup>cxvii</sup> usava tale termine per designare una generazione di scrittori posteriori al primo moderni-

<sup>cxiv</sup> Ph. Daverio, *Il museo immaginato: Il secolo lungo della modernità*, cit., pp. 405-11.

<sup>cxv</sup> *ibid.*, 412-415. Cfr. le successive pagine pp. 416-20 per il collegamento tra influenza giapponese e nascita dell'*art nouveau*.

<sup>cxvi</sup> Scrive Gauguin in un'occasione: «Ero dunque io, il civilizzato, singolarmente inferiore ai selvaggi in quella circostanza. E li invidiavo» Paul Gauguin, *Noa Noa*, <[www.gutenberg.net/1/1/6/4/11646](http://www.gutenberg.net/1/1/6/4/11646)>.

<sup>cxvii</sup> Federico de Onís, *Antología de la poesía española e Hispanoamericana* (1882-1932), Renacimiento, Sevilla 1934.

simo influenzato da Rubén Darío, che la critica di quegli anni tendeva a limitare a un breve periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento. Quando la rivoluzione formale dell'arte nuova appare in Spagna, critici e lettori la individuano da certe caratteristiche di stile, che vengono immediatamente spregiate come *modernismo*. Pochi decenni dopo, si diffondono stili diversi che, come abbiamo visto, sono frutto della libertà conquistata dall'arte nuova; all'epoca, però, non venne individuata un'unità sottesa alle varietà di stile, e il termine *modernismo* fu usato in un senso molto ristretto, a indicare l'avanguardia letteraria a cavallo dei due secoli. Gli artisti posteriori vennero definiti, in modo infelice, *postmodernisti*.

Ciò non ha nulla a che vedere con l'uso del termine *postmoderno* che si generalizza a partire dall'opera di Lyotard, *La condition postmoderne*,<sup>cxviii</sup> in riferimento alla fine delle grandi narrazioni, o *métarécits*, come illuminismo, progressismo, marxismo, che sarebbero costitutive de «la» modernità. Appare evidente che, in questo caso, l'identificazione di una postmodernità presuppone che il referente negato, la modernità, consista in un nucleo di idee, o ideologie, vigenti in una certa epoca: *moderno* non sarebbe sinonimo di *novità* (come avveniva in Baudelaire), ma indicherebbe alcune idee ben individuate - ad esempio, il laicismo sarebbe moderno, il clericalismo no; il razionalismo sarebbe moderno, l'irrazionalismo no. Con questa impostazione il termine modernità perde ogni legame con la realtà storica.

Secondo l'accezione di Lyotard, per parlare di una modernità musulmana dovremmo riscontrare in essa caratteristiche per lo meno simili a quelle della modernità europea. In tal modo la modernità europea - presuntivamente interpretata come un fenomeno unitario - diventa una sorta di categoria astratta, metastorica, e il termine cessa di significare semplicemente: ciò che è nuovo, ciò che è odierno. Si tratta di uno sviluppo teorico impegnativo: ciò che è nuovo oggi potrebbe non essere affatto omogeneo a ciò che era nuovo ieri, ed è stato conservato: se affermiamo che san Tommaso, ai suoi tempi, era moderno, enunciamo un dato di fatto, ma è del tutto evidente che tomismo e illuminismo non possono convivere in una concezione unitaria della modernità, per la semplice ragione che l'illuminismo è radicalmente ostile al tomismo.

La modernità divenuta una categoria metastorica, viene identificata con idee anziché con tempi: la *modernità* di Socrate, l'introspezione *moderna* di sant'Agostino... sono tra i più triti luoghi comuni progressisti. Al tempo stesso, anche ciò che non è modernità viene interpretato come categoria e individuato in alcune idee: De Gobineau, essendo razzista, non sarebbe moderno, bensì reazionario, retrogrado, oscurantista; Emilia Pardo-Bazán, essendo legata alla tradizione cattolica, non sarebbe moderna, bensì reazionaria... e pazienza se De Gobineau sosteneva il razzismo sulla scorta del pensiero positivista (moderno), pazienza se questo razzismo era una novità assoluta in molti paesi europei (solo la Spagna aveva conosciuto un razzismo biologico all'epoca dei re cattolici); pazienza se la Pardo-Bazán aveva completamente ragione nelle sue critiche al moderno Zola, risultando più moderna di lui in questioni di estetica. Il fatto è che modernità e tradizione, intese come categorie, sono grandi astrazioni, *métarécits* su cui, con singolare contraddizione, poggia l'idea della postmodernità.

D'altra parte, le grandi narrazioni come illuminismo, evolucionismo, capitalismo, marxismo, sono sostanzialmente costruzioni ideologiche che, se da un lato possono essere interpretate in chiave evolutiva, come generantisi l'una dalle altre, d'altro lato confliggono tra loro e non rappresentano la totalità

---

<sup>cxviii</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Éditions du Minuit, Paris 1979.

della cultura europea dal Quattrocento a oggi. La modernità rinascimentale è radicalmente diversa da quella barocca, e poi dall'illuminista, dalla romantica, dalla positivista e dalla modernista, al punto che, storicamente, è impossibile teorizzare l'esistenza di *una* modernità. È comunque vero che le grandi narrazioni, le ideologie, sono entrate in crisi (anche se, a guardare bene, si scopre che queste ideologie *nascono* da una crisi, che esse non sono in grado di risolvere e si trasmettono l'una all'altra): c'è dunque bisogno di una revisione e di un superamento di vecchie teorie risultate inadeguate. Orbene, questa operazione viene svolta da molti soggetti, tra cui spiccano proprio i modernisti, nelle arti, nell'estetica, nella filosofia... Inteso in tutta la sua ampiezza, come una svolta epocale, il modernismo postula il superamento della fase borghese della modernità e l'avvento di trasformazioni non *postmoderne*, bensì *più moderne*. Accanto al «*nada moderno y muy "siglo XX"*», Ortega proclamava anche l'esigenza di passare da un positivismo parziale a un positivismo assoluto,<sup>cxix</sup> inteso come modernità ulteriore e diversa: una tra le tante - si ricordi quanto diceva Baudelaire: è esistita *una modernità* per ogni pittore antico. Se le grandi narrazioni sono entrate in crisi, ciò è avvenuto tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo, proprio grazie ai modernisti: non esclusivamente, ma in buona misura grazie a loro.

---

<sup>cxix</sup> J. Ortega y Gasset, «Conciencia, objeto y las tres distancias de éste», in *Obras completas*, Alianza, cit., II, pp. 60-6, p. 66: «*Positivismo absoluto contra parcial positivismo. Deducciones, teorías, sistemas son verdad si cuanto en ellas y ellos se dice ha sido tomado por visión directa de los mismos objetos, de los fenómenos mismos*».

FEMENINAS

Valle-Inclán inizia la sua attività letteraria pubblicando in vari periodici racconti di argomento galante o legati alla cultura popolare della Galizia. Sei di questi, datati tra il 1892 e il 1894, costituiscono il suo primo libro, *Femeninas*, edito nel 1895. Si tratta di sei ritratti di donna concepiti con piena adesione all'estetica modernista:

- *La condesa de Cela* (1893)
- *Tula Varona* (1893)
- *Octavia Santino* (1892)
- *La Niña Chole* (1893)
- *La Generala* (1892)
- *Rosarito* (1894)

Va anzitutto sottolineata la scelta di costruire il titolo del libro con un aggettivo, senza esplicito riferimento al sostantivo, in linea con le caratteristiche dei racconti, con il loro finale aperto e la costante indicazione, o suggerimento, di un *non detto*, che spinge il lettore a fornire una sua interpretazione.

Nel costruire questi personaggi femminili Valle-Inclán si ispira con originalità ad alcuni modelli elaborati dalla sensibilità decadente in contrapposizione alla concezione borghese o moralista della donna e del suo ruolo sociale. La donna della letteratura modernista ha spesso un comportamento trasgressivo, non rispetta la morale corrente, ha un marcato erotismo, e non di rado una valenza simbolica in relazione (non esclusiva, ma frequente) con tematiche occultiste ed esoteriche. La presenza di un certo misticismo eterodosso, abbastanza variegato, è spesso un semplice gioco letterario, ma non sono rari i casi in cui la simbologia esoterica ha un significato di maggior spessore: in tal caso è da vedervi una critica al naturalismo, al razionalismo e al positivismo scienziato, oltre che alle forme della religione ufficiale del tempo. Va aggiunto che l'immaginario esoterico si abbina spesso all'utilizzo di temi tratti dal folclore. Ha notato Giovanni Allegra, proprio in relazione alla presenza dell'occultismo nella Spagna modernista:

*Molta letteratura europea del secondo Ottocento - in Spagna ciò vale per le periferie catalana e gagliega, di nota ascendenza sul modernismo - è pervasa da una viva presenza del folclore e da un modo neoromantico di avvicinarsi ai valori della terra e della tradizione. È una maniera di rispondere ai primi guasti dell'urbanesimo e al conseguente sradicamento, consistente nel raccogliere dai primi romantici i principi della rivolta antisettecentesca ed applicarli negli anni del pieno tripudio positivista. Le aggravanti collegate alla crescita dell'industrialismo e ai suoi effetti suggeriscono però una diversa formulazione e una più accentuata ambiguità ideologica.<sup>i</sup>*

Alle culture catalana e gagliega aggiungerei anche quella andalusa, che nella seconda metà dell'Ottocento recupera pienamente il senso della sua originalità e la propone, sia come tema letterario,

---

<sup>i</sup> G. Allegra, *Ermite modernista. Occultisti e teosofi in Spagna tra fine Ottocento e primo Novecento*, cit., 47.

sia come tema politico, in una prospettiva autonomista, analogamente a ciò che avviene nelle altre due regioni citate.<sup>ii</sup> Bisogna anche dire che la presenza del folclore non implica necessariamente la riproposizione di «valori tradizionali» come fondamento del tessuto sociale, ma è soprattutto il tentativo di penetrare in una dimensione ancestrale, nel mito, i cui archetipi sopravvivono nella cultura popolare anche quando essa non ne è consapevole. A differenza della modernità, caratterizzata da razionalismo, scientismo e crescente prevalenza della tecnica, la cultura popolare conserva contenuti mitici, residui di un pensiero pre-moderno. In Spagna la riscoperta modernista del folclore ha un precedente importante nell'opera di Bécquer, che, come dice Allegra, «si è rivelata essenziale nelle predilezioni estetiche del modernismo».<sup>iii</sup> Dunque il legame tra esoterismo e cultura popolare, laddove viene affermato, è dato dal contenuto mitico, dai simboli, e dal valore estetico di entrambi. Si capisce perciò la convergenza di interessi e la collaborazione tra i cultori dell'arte e quelli delle scienze esoteriche. Scrive ancora Allegra:

*Il movimento occultista spagnolo, attraverso le sue riviste e i suoi principali animatori, agì in concomitanza col movimento letterario contemporaneo, contribuendo fino a un certo punto a rendere noto e consueto un insieme di ormegegi culturali, di miti letterari ed estetici, perfettamente congeniali all'esotismo modernista.<sup>iv</sup>*

A mio parere, constatata la connessione tra esotismo e occultismo, bisogna coerentemente concludere che anche l'occultismo va letto in chiave antiborghese e preso in seria considerazione: come è limitante considerare l'esotismo una mera forma di evasione, altrettanto lo è pensare l'occultismo modernista come una bizzarria.

Tornando ai modelli femminili, è stato spesso notato che un tratto tipico della donna modernista, almeno quando si tratta di personaggi socialmente elevati, è l'eleganza nei gesti e nell'abito. Questa caratteristica non dipende solo dal desiderio di raffinatezza formale, ma ha anche un valore polemico. Attraverso l'eleganza e la cura nel vestire la donna modernista dichiara la sua libertà e si svincola da un ruolo sociale tutto giocato all'interno della famiglia e della modestia cristiana. Il modello femminile modernista non è solo letteratura e va a coincidere con mutamenti effettivi negli stili di vita. D'altro canto non è facile trovare un movimento che più di quello modernista abbia inciso sulla quotidianità, a

<sup>ii</sup> Cfr. G. Ferracuti, «Debluca barea: la tradizione segreta del flamenco», in *Studi Interculturali*, n. 1, 2013, 56-86, e id., «L'autonomismo andaluso e Blas Infante», in *Studi Interculturali*, n. 3, 2013, 101-122 (ivi anche alcuni testi autonomisti di Blas Infante, pp. 123-58). La rivista è online: <[www.interculturalita.it](http://www.interculturalita.it)>.

<sup>iii</sup> *ibid.*, 48. In contemporanea, il folclore veniva studiato anche con un approccio scientifico da Antonio Machado Álvarez, fondatore delle prime società di studi in materia e della rivista *Folklore español*, nonché antesignano delle ricerche sul flamenco. Come curiosità: a Bécquer si deve la prima citazione letteraria di un *cantaor* flamenco, indicato con il suo nome d'arte: si tratta di *El Fillo*, è citato in un articolo, «La feria de Sevilla», pubblicato su *El Museo Universal*, 25 aprile 1869, 131-134, 134: «Es la hora en que el peso de la noche cae como una losa de plomo y rinde a los más inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona las tristes o las seguidillas del Fillo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza que alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío cantan lo hondo sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días, y a cantar llorando como los judíos super fluminem Babiloniae». (Las tristes sono canzoni malinconiche accompagnate dal suono della chitarra; le seguidillas sono canti flamenchi su strofe di cinque o sette versi, eseguiti senza accompagnamento strumentale: si tratta di uno stile molto antico, all'epoca considerato il più antico tra tutti gli stili, trasmesso oralmente dalla più pura tradizione gitano-moresca).

<sup>iv</sup> *ibid.*, 88. Allegra cita il ruolo determinante della rivista occultista *Sophia*, fondata nel 1892 (la Theosophical Society della Blavatskij risale al 1875), sia per la sua influenza sulla letteratura, sia per il suo collegamento con ambienti anarchici, i quali a loro volta erano interessati al modernismo. Su questo aspetto particolare cfr. G. Allegra, «Sull'influsso dell'occultismo in Spagna», in *Spagna antimoderna...*, cit., 93-130.

dispetto dei conclamati esotismi e delle fughe dal presente. A proposito dell'abbigliamento e della sua relazione con i modelli letterari modernisti, Lily Litvak ha scritto:

*Acontece que, en efecto, pocas cosas pudo haber tan erotizadas como la ropa de la belle époque. Abajo el pie, considerado en la época como una zona erógena de posibilidades insospechadas, dio origen a una fantástica industria de medias y zapatos. Por aquel entonces, la disminución del largo del corsé hizo nacer nuevos afrodisíacos: las ligas y el ligero. Las medias blancas y lisas de años anteriores fueron substituidas en los años Noventa por largas medias negras, y el ligero hizo de los muslos un área erógena de fuerte impacto, especialmente para los hombres cautivados por las bailarinas del cancan.*<sup>v</sup>

Altri elementi dell'erotizzazione dell'abbigliamento femminile - abbondantemente presenti nelle opere di Valle-Inclán - sono i guanti e i manicotti. Ricorda Litvak i guanti che coprivano l'intero braccio, legati anche da trentadue bottoni: «*Para quitarlos el febril amante requería ciencia y paciencia para sesenta y cuatro maniobras. Podía, claro, espaciarlas con besos colocados en el fragmento de piel apenas desnudada. Sabios desvestimientos, cuya lentitud aguzaba el deseo*». <sup>vi</sup> Accanto va posta la straordinaria fantasia nella costruzione dei cappelli:

*Entre 1890 y 1910, se complicó y sofisticó la industria, agregando pleureusas y aigrettes colonel, aves del paraíso, plumas de avestruz, de pavorreal, pedrerías, flores, tules, en fantásticos arreglos sobre una base de paja de Italia, de terciopelo o seda. Esos oleajes se remataban con un enorme alfiler de obvias asociaciones fálicas. Los había en forma de pera, en concha nácar, formados por enormes perlas barrocas o por libélulas, mariposas o escarabajos.*<sup>vii</sup>

La motivazione di questa moda (senza ora citare la raffinatezza dell'abbigliamento intimo) è esplicitamente erotica, cosa che induce a qualche riflessione. È comprensibile che, dentro la sensibilità modernista, l'erotismo diventi un tema d'arte di primaria importanza e che i modelli letterari rafforzino certe tendenze in atto nella moda. Però l'industria dell'abbigliamento produceva questi abiti per una clientela molto selezionata: questa dimensione erotica, che si manifesta anche negli stili di vita, non appartiene al popolo, ma alla classe borghese o alla nobiltà - che tradizionalmente era lasciva di suo, senza bisogno dei modernisti. Dunque la novità sociale di questa convergenza di moda e letteratura non consiste in una sorta di rivoluzione sessuale *ante litteram*, che ovviamente non vi fu, ma nel fatto che, nelle sfere alte della società, emerge una contraddizione tra comportamenti e valori morali correnti. Insomma, c'è un conflitto di modelli: la letteratura modernista contesta il ruolo socialmente imposto alla donna e sancisce come normali gli stili di vita trasgressivi. Non si dimentichi che in Spagna, all'epoca, la morale cattolica continua a essere fortemente condizionante e che la cultura generale ha un marcato carattere misogino. La letteratura modernista critica il maschilismo imperante solidarizzando esplicitamente con la donna erotica, e preferendo la *femme fatale* alla donna asessuata del moralismo cattolico o borghese.

<sup>v</sup> L. Litvak, «El espejo de Venus: imagen erótica de la mujer en el fin de siglo», in Paolo Caucci von Saucken (ed.), *Saggi in onore di Giovanni Allegra*, Università di Perugia 1995, pp. 401-20, p. 402.

<sup>vi</sup> *ibid.*, p. 403.

<sup>vii</sup> *ibidem*. Le *pleureuses* sono lunghe piume di struzzo; le *aigrettes colonel* sono un ciuffo di piume verticali, che originariamente ornavano i berretti degli ufficiali, sul davanti, sopra la visiera: erano di gran moda nella *belle époque*.

Litvak nota che, nonostante l'erotizzazione del costume - o piuttosto dell'apparenza-, le giovani dell'epoca partecipano scarsamente alla vita sessuale che sembrano provocare. Personalmente credo che questa scarsa partecipazione sia molto difficile da valutare, e porrei ancora l'accento sul conflitto tra modelli:

*La mujer en la realidad era concebida como criatura frágil y más o menos tonta, cuya virtud debía ser resguardada por el hombre de la casa y cuya esfera se restringía al hogar y siendo casada al cuidado de sus hijos. No se empezó a especular sino bastante tarde sobre si la mujer podía sentir deseos sexuales y si experimentaba orgasmos como los hombres. La opinión generalizada era que la mujer era básicamente frígida y que aquellas que no lo eran, claramente poseían algún defecto psicológico o un temperamento sexual nocivo.*<sup>viii</sup>

A me pare che questa «opinione generale» debba essere contestualizzata. Nell'individuo colto una simile opinione sembra essere una costruzione ideologica, una serie di desideri in cui la borghesia dominante o il tradizionale moralismo cattolico convergono, allo scopo di imporre un controllo sulla sessualità anche ai fini della stabilità sociale; ma che un uomo di media, o anche sufficiente cultura, potesse essere convinto della costitutiva frigidità femminile, è cosa difficile da credere: persino i classici letterari scritti in epoche non sospette avrebbero potuto spiegarli come sono fatte le donne. Nell'individuo ignorante avere idee simili rappresenta l'esito di un condizionamento culturale contro cui le donne hanno sempre combattuto: l'erotismo della letteratura modernista viene da una lunga storia di resistenza femminile contro la misoginia.<sup>ix</sup>

Ciò detto - sottolineato, cioè, che si tratta essenzialmente di letteratura, per di più decadente - bisogna anche evitare di darne un'interpretazione banale. I personaggi libertini della narrativa modernista, proprio perché sono letterari, delineano modelli di comportamento. In un romanzo come *Il piacere* di D'Annunzio vengono presentate figure che non sembrano umane, ma semidivinità: non lavorano, non hanno problemi di sopravvivenza, passano il loro tempo tra cene galanti, feste, aste di antiquariato, vivono in stanze arredate con mobili antichi, spesso grandi opere d'arte, sono elegantissime, bellissime e praticano allegramente l'adulterio senza alcun senso di colpa morale. La loro è una vita perfetta da ogni punto di vista - una vita ammirevole, invidiabile - e di conseguenza significativa e desiderabile: un modello, uno stile di vita che si può sognare, più che realizzare, ma che scardina la prospettiva moralista. Nella vita perfetta dei semidei decadenti c'è la perfezione della bellezza, dell'eleganza, delle buone maniere sociali, del gusto... e della sessualità. Questi semidei non credono che il sesso sia peccato e trasmettono quest'idea al lettore e alla lettrice. Verosimilmente, l'uomo e la donna comuni non avranno mai la possibilità di vivere una vita simile, ma continueranno a considerarla desiderabile: misureranno la loro vita reale con questo modello e lo troveranno migliore o più piacevole - e questo implica lo scardinamento, nelle loro coscienze, di un assoluto morale, di una visione sessuofobica che attraversa la storia europea (non solo cattolica e non solo premoderna) ed è, nella nostra cultura, tanto antica quanto l'opposizione che ha suscitato.

La donna trasgressiva entra nel repertorio tematico modernista e trova la solidarietà e la simpatia di artisti e scrittori che provano un esplicito disprezzo per il moralismo borghese. Si intuisce allora perché mai l'immaginario modernista abbondi di vergini e innocenti fanciulle insidiate da perversi seduttori,

<sup>viii</sup> *ibid.*, pp. 405-6.

<sup>ix</sup> Cfr. G. Ferracuti, *L'amor scortese, fanatismo, pulizia etnica, trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, Edizioni Goliardiche, Trieste 1998.

di adulteri, di convivenze *more uxorio*, o di prostitute. La vergine, cioè la fanciulla destinata a vivere nella condizione asessuata progettata dal moralismo, gli appare come una vittima: il giardino in cui si muove come un fiore tra i fiori viene visto come una prigioniera nella quale essa viene privata del piacere fisico, sicché, in una provocatoria inversione di valori, il dongiovanni che la seduce risulta in realtà il suo liberatore. Con questa precisazione mi sembra molto efficace la descrizione che Lily Litvak fornisce di questo archetipo virginale:

*El arte y la literatura retratan a la joven fin de siglo en su domicilio; en comfortable aunque reclusivo confinamiento. Las encontramos guardadas como reliquias tras altas paredes que aluden a su virtud femenina, en un balcón o ventana, en la sala o en el jardín, es decir en perímetros segregados que reflejan demarcaciones sociales y sexuales. Uno de estos espacios, el jardín amurallado, es motivo recurrente, como símbolo de inocencia femenina. Las doncellas que allí habitan son siempre muy jóvenes, se asocian con flores, ricas en significados simbólicos: azucenas, rosas, lirios blancos, representativos de la virginidad. [...] La reivindicación de este moderno hortus conclusus está, sin embargo, cargada de matices ambiguos. Los fuertes muros dan la vaga noción de una prisión. Bajo estos castos dibujos de mujeres y flores hay un escondido erotismo, con la ecuación subliminal de la mujer como jardín sin espinas. Algo nos hace presentir que pronto esa inocencia será violada por algún interludio amoroso. La figura, tímida, recatada, y hasta inexpresiva interactúa con las plantas sin sospechar la amenaza.<sup>x</sup>*

#### LA CONDESA DE CELA

Nel primo racconto di *Femeninas*, la *condesa de Cella*<sup>xi</sup> s'incontra con il suo amante Aquiles Calderón con lo scopo di troncane la loro relazione. Julia de Cella è una nobildonna non proprio casa e chiesa e di cui ci vengono rese note varie relazioni extramatrimoniali precedenti; invece Aquiles Calderón è uno pseudo-studente squattrinato e *bohémien*, sinceramente innamorato della sua amante.

Il testo si apre con Aquiles in ansiosa attesa di Julia: ha ricevuto un laconico biglietto («*Espérame esta tarde*»), che lo rende dubbioso. È un giovane messicano giunto a Santiago de Compostela (Brumosa, nel testo) per studiare, ma poi si è dedicato alla bella vita; quando la sua famiglia cade in rovina a seguito di una rivoluzione (verosimilmente quella del 1867, conclusasi con la fucilazione di Massimiliano d'Asburgo), si ritrova senza soldi e vive *de la gracia de Dios*: «*Pero al verle hacer el tenorio en las esquinas y pasear las calles desde la mañana hasta la noche, requebrando las niñas y pidiéndoles nuevas de sus señoras, nadie adivinaría las torturas a que se hallaba sometido su ingenio de estudiante tronado y calavera, que cada mañana y cada noche tenía que inventar un nuevo arbitrio para poder bandearse*».

Perfetto esemplare di bamboccio, bello e inconcludente, «*con la magnifica bellezza di un cucciolo di terranova*», è psicologicamente poco complesso: cammina per la stanza «*canticchiando una jota zarzuelésca*», cioè una canzone piuttosto triviale (la *zarzuela* era un'operetta popolare, spesso legata a un facile folclorismo), «*resa popolare da tutti gli organetti della Spagna*». È un po' preoccupato: con l'espressione seria si arriccia il baffo di fronte allo specchio rotto dell'armadio. Il gesto di arricciarsi il baffo è spesso presente nei personaggi di Valle-Inclán come ostentazione di virilità o anche come gesto rassicurante in situazioni potenzialmente ansiogene. In *La Generala*, altro racconto di *Femeninas*, è curioso il caso del giovane Sandoval che, non avendo un baffo da ostentare, a ragione della sua età, se lo procura tin-

<sup>x</sup> L. Litvak, *El espejo de Venus*., cit., p. 406.

<sup>xi</sup> R. del Valle-Inclán, «*Femeninas*», in *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid 1976, 2 voll., vol. II, 1271-1370. *La condesa de Cella* alle pagine 1281-1298.

gendosi la scarsa peluria. Lo specchio rotto, invece, connota l'ambiente e la situazione economica del nostro eroe, in netto contrasto col «profumato e blasonato» biglietto inviato dalla contessa. Aquiles «*estaba impaciente, y para distraerse tamborileaba con los dedos el himno mexicano en los cristales de la ventana que le servía de atalaya*». Non c'è che dire: i suoi gusti musicali sono variegati e di sorprendente raffinatezza! Quando vede arrivare l'amante, si sdraia sul sofà e finge di dormire. L'entrata in scena di Julia è magistrale:

*Tardó poco en oírse el roce de una cola de seda desplegada en el corredor. Pulsaron desde fuera ligeramente y no contestó. Entonces la puerta se abrió apenas, y una cabecita de mujer, de esas cabezas rubias y delicadas en que hace luz y sombra el velillo moteado de un sombrero, asomó sonriendo, escudriñando el interior con alegres ojos de pajarillo parlero. Juzgó dormido el estudiante y acercósele andando de puntillas, mordiéndose los labios de risa.*

*- ¡Así se espera a una señora, borricote!*

*Y le pasó la piel del manguito por la cara, con tan fino, tan intenso cosquilleo, que lo obligó a levantarse riendo nerviosamente. Entonces la gentil visitante sentósele con estudiada monería en las rodillas y empezó a atusarle con sus lindos dedos las guías del bigote juvenil y fanfarrón.*

Il gesto, analogo a quello di Aquiles, che il baffo se lo era aggiustato, rivela che Julia non prende molto sul serio il suo amante: ha verso di lui un atteggiamento di gioco, di svago, non privo di ironia. In effetti, i due formano uno «*strano contrasto*». Lei, aggraziata, vestita con naturale semplicità, benché perfettamente alla moda, bionda, dalla carnagione rosea, profumata con essenze raffinate e provocanti; lui, ordinario e malvestito: «*Lo entronado de su persona, la expresión ensoñadora de sus ojos y el negro y luengo cabello, que peinaba en trova, dábanle gran semejanza con aquellos artistas apasionados y bohemios de la generación romántica*».<sup>xii</sup>

Sembra, tuttavia, che la contessa gradisca circondarsi di amanti molto diversi dalla sua condizione sociale e dai suoi modi raffinati. Con Aquiles, poi, la relazione coinvolge anche un sentimento materno, evidente nel momento in cui il giovane si ritrova senza un soldo. Questo tratto caratteriale, che convive con l'atteggiamento libertino e poco conformista, mostra in Julia una certa complessità psicologica, che le richiede di gestire con un'attenta strategia le sue emozioni, soprattutto nel momento in cui si appresta a troncare la relazione. Ai rimproveri dell'amante, che lamenta di vederla poco, «*ascolta distratta*», sorridendo «*como una mujer de carácter plácido que entiende la vida y sabe tomar las cosas cual se debe*». Placida e pratica: quando le lagnanze dell'amante si fanno più insistenti, sa assestare colpi bassi, rinfacciandogli di essere un mantenuto: «*Desengáñate, rapaz: las apariencias engañan mucho. ¿Quién, viéndote a ti, podrá sospechar ni remotamente las penurias que pasas?*».

«*Benché ferito nel suo orgoglio*», il giovane accusa il colpo e torna ad arricciarsi il baffo... Julia ne approfitta per venire al dunque: in una lettera suo marito si dice disposto a perdonare le sue intemperanze purché cessi di dare scandalo e si comporti come si addice a una madre di famiglia. Julia espone l'aut aut senza alcuna inflessione di voce che ne riveli le intenzioni a un preoccupato Aquiles che la guarda «*senza smettere di lisciarsi il baffo*». Nella scelta, sollecitata dal marito, per Julia non è in gioco il grande amore, che di fatto non prova, ma il conflitto tra la necessità di salvare la sua posizione sociale e un sentimento di compassione per il suo povero e sprovveduto amante:

<sup>xii</sup> *peinar en trova*: «*Valle-Inclán puede referirse al movimiento de la mano de arriba hacia abajo*» (Consuelo García Gallarín, *Léxico del 98*, Complutense, Madrid 1998, 89).

*La condesa baja la cabeza y parece dudosa. Allá en su hogar todo la insta a romper: las amonestaciones de su madre, el amor de los hijos y, sin que ella se dé cuenta, ciertos recuerdos de la vida conyugal, que tras dos años de separación la arrastran otra vez hacia su marido... Y, sin embargo, duda. Siente su ánimo y su resolución flaquear en presencia del pobre muchacho, que tan enamorado se muestra. Pero, si a un momento duélese de abandonarle, y como mujer le compadece, a otro momento hácese cargo a sí misma, pensando que es realmente absurdo sentirse conmovida y arrastrada hacia aquel bohemio, precisamente cuando va a reunirse con el conde.*

Par di capire che con la riconciliazione Julia non metta in conto una scelta di fedeltà assoluta: soppesando su un piatto il *bohémien* e sull'altro il conte, è facile vedere dove pende la bilancia; vuole, dunque, interrompere una relazione ormai divenuta pubblica; conservarla sarebbe troppo rischioso e condizionante: significherebbe ritrovarsi maggiormente legata ad Aquiles e sganciata dal suo ambiente familiare e sociale. Cerca di allentare la tensione proponendo ciò che eufemisticamente si chiama pausa di riflessione, dopo la quale riprendere il rapporto. D'altra parte nelle sue precedenti avventure ha sempre cercato di non complicarsi la vita con sentimentalismi volgari: «No diera nunca la condesa gran importancia a los negocios del corazón. Desde mucho antes de los quince años, comenzara la dinastía de sus novios, que eran destronados a los ocho días sin lágrimas ni suspiros, verdaderos novios de quita y pon». È un comportamento a dir poco sconveniente, se giudichiamo secondo i canoni di un'austera morale, e tuttavia c'è, nella leggerezza della contessa, un'innocenza naturale che, se non la assolve di fronte al confessore, la rende simpatica: «Aquella cabecita rubia aborrecía la tristeza con un epicurismo gracioso y distinguido que apenas se cuidaba de ocultar. No quería que las lágrimas borrasen la pintada sombra de los ojos. Era el egoísmo pagano de una naturaleza femenina y poco cristiana que se abroquela contra las negras tristezas de la vida».

Cosa non si perdonerebbe a una tale grazia? Ma, ironia a parte, c'è in quest'ultima citazione l'allusione a una *naturaleza femenina* più pagana che cristiana (sarà anche il caso di Augusta, protagonista di *Epitalamio*, poi inserito in *Corte de amor*). Questa allusione alla natura femminile tocca uno dei temi più profondi del libro. La *Condesa de Cela* è un'impenitente adultera di provincia in cerca di facili piaceri, eppure nel testo il suo comportamento non è mai accostato all'idea di vizio o di peccato: se è un comportamento poco cristiano, quel tanto di cristianesimo che gli manca è sostituito da un sentimento pagano ed epicureo, termini che non esplicitano alcuna condanna morale. Si ritrovano in Julia alcuni elementi caratteristici della donna modernista, che sono stati già ricordati: la contessa è incantata dall'origine vietata delle sue seduzioni e le conserva, mantenendo rapporti amichevoli anche dopo che la relazione si è conclusa, nella sua *tertulia*, per il loro «*perfume lejano y suave, como el que exhalan las flores secas, reliquias de amoroso desvanecimiento conservadas largos años entre las páginas de algún libro de versos*».

Con questa disposizione d'animo Julia prova ad affondare il colpo, con un discorso che sa quasi di rituale: faccio contenta mia madre, ciò non significa che non ti amo, tant'è che sono venuta a parlartene di persona, tu cosa pensi?... Il giovanotto la prende male: la passione che prova per la sua amante gli fa perdere il controllo. È chiara la differenza caratteriale tra i due personaggi: per l'una, la fine della relazione è poco più di una fastidiosa *routine*; per l'altro, è il crollo di un'intera esistenza (oltre che di una fonte di reddito, a voler essere maliziosi). Aquiles prova una passione veemente, quasi animalesca, cui non è estranea l'insana soddisfazione maschile di aver conquistato una vera signora, «...*la satisfacción de las naturalezas finas condenadas a vivir entre la plebe y conocer únicamente hembras de germanía, cuando, por acaso, la suerte les depara una dama de honradex relativa. El bohemio había tenido esta rara fortuna. La condesa de Cela, aunque liviana, era una señora*».

Questa caratteristica si ritrova, sia pure in altre forme, anche nelle altre figure maschili del libro: Aquiles non vuole perdere la donna che *possiede* - o piuttosto crede di possedere. Reagisce con l'orgoglio del maschio tradito e mostra ostilità. Julia prosegue secondo il suo piano: gli chiede indietro le lettere che gli aveva scritto, allude con poca finezza alle frequenti visite del giovane al monte dei pegni, e ricorre alla più invincibile arma femminile: la lacrima. Ma il colpo va a vuoto: «*Calló, esperando en vano una respuesta. Aquiles no tuvo para ella ni una mirada, ni una palabra, ni un gesto*».

Date le precedenti abitudini della contessa, che il narratore si è premunito di farci conoscere, è verosimile pensare che tale situazione non rientri nelle sue previsioni. Prova a sparare il colpo successivo: «*È te che amo, e mai, mai ti lascerei per un altro uomo...*». Sappiamo, per delazione del narratore, che non è vero, e dunque questa frase cerca di alleviare le ferite dell'orgoglio di un maschio che si sente tradito: «*...Ma quando una donna è madre, è necessario che sappia sacrificarsi per i suoi figli. Riunirmi con mio marito era una cosa che doveva accadere...*». Sublime! Non si tratta di un abbandono, ma di un sacrificio per il bene dei figli. E anche lei, la contessa, in fondo è una figlia e ha i suoi doveri: «*Io non osavo dirtelo; ti davo indicazioni e mi disperavo vedendo che non mi capivi... Oggi mia madre sa tutto. Debbo lasciarla morire di dolore?*». Insomma, quasi quasi è colpa di Aquiles che, stupidamente, non ha capito e non ha preso l'iniziativa di concludere la relazione come avrebbe fatto un vero uomo!

Poi Julia si avvicina al fuoco e comincia a bruciare le lettere una a una: grave errore tattico! Troppo razionale, ha pensato che non può portarsi le lettere in casa (il narratore si prende la briga di esplicitare il suo ragionamento), ma Aquiles, turbato, cerca di recuperarle e si scotta. L'inattesa resistenza del giovane mette in crisi l'esperta amante: «*Su egoísmo, falta de resolución, sumíala en graves vacilaciones, sin dejarla ser cruel ni generosa*». Julia aveva sperato in un altro esito, non sospettando un sentimento così intenso da parte di Aquiles: per lei la relazione era, o era diventata, una piacevole distrazione per la quale non valeva la pena di rinunciare alla famiglia e allo stato sociale. Con ogni evidenza, la contessa non è un'eroina romantica: «*No estaba la condesa locamente enamorada de Aquiles Calderón*»; «*deseaba vivir en paz con su madre, una buena señora de rigidez franciscana*» e, in sostanza, delle eroine romantiche non aveva la forza della passione né la grandezza del carattere:

*Era la gentil condesa de condición tornadiza y débil, sin ambiciones de amor romántico ni vehemencias pasionales; por manera que en los afectos del hogar, impuestos por la educación y la costumbre, había hallado siempre cuanto necesitar podía su sensibilidad reposada y plebeya. El corazón de la dama no había sufrido esa profunda metamorfosis que en las naturalezas apasionadas se obra con el primer amor. Desconocía las tristes vaguedades de la adolescencia. A pesar de frecuentar la catedral, como todas las damas linajudas de Brumosa, jamás había gustado el encanto de los rincones oscuros y misteriosos, donde el alma tan fácilmente se envuelve en ondas de ternura y languidece de amor místico.*

Una sensibilità plebea, un cuore «*franco e borghese*», e al tempo stesso un carattere non risoluto e debole: la disperazione di Aquiles, la commozione, le lacrime, l'esplosione della sensualità e del sentimento materno confondono il suo proposito iniziale e la inducono a suggerire una relazione che continui nel più assoluto segreto. Però proprio il suo carattere debole rende poco credibile questo disegno: come può fidarsi Aquiles? Per quanto tempo Julia resterà ferma sulla sua decisione? Tornata a casa, non cadrà di nuovo sotto il condizionamento della madre? E se ciò avvenisse, non sarebbe inevitabile una separazione definitiva? Aquiles non crede che Julia saprà mantenere il segreto con sua madre: «*El bigotejo retorcido y galán del estudiante esbozó una sonrisa cruel*». E il giovane, che «*odiava con tutto il suo essere la*

*madre della contessa*», commette l'errore fatale: vuole che Julia perda ogni rispetto per lei e «*arrastrado por un doble anhelo de amor y de venganza, no retrocedió ante la idea de descubrir todo el pasado de la madre a la hija que adoraba en ella*». Così ottiene l'effetto contrario, rafforzando in Julia la solidarietà familiare, gli affetti elementari e il senso dell'onore. Recuperata la sua decisione, Julia se ne va offesa, e quando il giovane cerca di fermarla, «*ella retrocedió con horror, mirándole de frente. - ¡Déjeme usted!*» Con questo brusco passaggio alla terza persona marca una distanza incolmabile... e tuttavia, recuperata la lucidità, si direbbe che Julia abbia colto al volo l'occasione maldestramente fornita da Aquiles: «*...Aquiles Calderón no dudó que la perdía. ¡Y, sin embargo, la mirada que ella le dirigió desde la puerta, al alejarse para siempre, no fue de odio, sino de amor!*».

Analizzando i personaggi si può dire che, pur adottando un procedimento di stilizzazione, e non una descrizione minuziosa, Valle-Inclán non ha semplificato i loro caratteri né banalizzato i loro processi psicologici. Ha inoltre introdotto alcuni temi che si ritrovano negli altri racconti di *Femeninas* e che danno al libro una solida unità. Per il momento va sottolineato che Aquiles è il prototipo del maschio bello ma di poco cervello: boemo per incapacità e inconcludenza, più che per scelta ideologica, non è il tipo che può suscitare in una donna di classe passioni inarrestabili. Il suo comportamento si conforma allo stereotipo maschilista e, se mette in crisi Julia, è solo nel momento in cui reagisce all'abbandono con la disperazione. In questo frangente rivela una debolezza, una componente femminile del carattere, che fa leva sui sentimenti materni della contessa e sulla compassione, più che sull'amore.

A sua volta, come si diceva, Julia non è un'eroina romantica e non va in cerca di drammi. Le grandi passioni non fanno parte della sua vita: frequenta la chiesa, ma per conformismo, senza impegnarsi a viverne i precetti morali; ama la famiglia, ma non ne rispetta le regole; intreccia relazioni, ma vuole restare libera di scioglierle senza complicazioni: il suo ideale è restare in amicizia con gli ex amanti e ospitarli nel suo salotto, più o meno come il cacciatore espone alle pareti le teste imbalsamate dei cervi. Nella sostanza è una donna borghese, ma elegante e priva della meschinità che gli ambienti anticonformisti dell'epoca attribuiscono alla borghesia. Né si può dirla superficiale. Vive tutta la debolezza che lo stereotipo assegna al suo sesso e accetta con naturalezza le contraddizioni che ne derivano: è una debolezza che riconosce e dichiara pubblicamente, e al tempo stesso se ne fa scudo. Presa tra sentimenti contrastanti, si sa gestire con praticità borghese e, nelle sue situazioni, se la cava. Se in una prospettiva moralista la sua condotta è condannabile, sul piano estetico - che non assolve e non riprova - la sua perversione risulta un'affascinante cifra del mistero femminile.

#### TULA VARONA

Molto diverso è il carattere di Tula Varona, protagonista dell'omonimo secondo racconto di *Femeninas*:<sup>xiii</sup> con lei il mistero si tinge di torbido, a partire già dal nome, Varona, femminile di *varón*, uomo, nel senso più forte del termine.

Anche in questo caso Valle-Inclán inizia presentando il suo antagonista, Ramiro de Mendoza, *duquesito de Ordax*, il cui padre risulta morto alcuni anni prima a Parigi, completamente rovinato. Il giovane duca ha le caratteristiche adeguate al rampollo di nobile stirpe; ha l'eleganza degli antenati, ma

<sup>xiii</sup> R. del Valle-Inclán, «Tula Varona», in *Femeninas*, cit., pp. 1299-310.

non il loro carattere: «A falta de otro patrimonio, heredara la gentil presencia de su padre, un verdadero noble español, quijotesco e ignorante, a quien las liviandades de una reina dieron pasajera celebridad».<sup>xiv</sup> Incontrando Tula Varona, affascinante e inquietante creola, al ritorno dalla caccia, il duchino si atteggia subito a galante corteggiatore: «Al tiempo que hablaba, sonreía de ese modo fatuo y cortés que es frecuente en labios aristocráticos. Quiso luego poner su galantería al alcance de todas las inteligencias».

Alle sue cortesie, piuttosto prevedibili, Tula non lascia molto spazio: «Rideva con una risata maschile», sotto il suo cappellino di foggia maschile, capelli corti e un'allegria «troppo nervosa», «inquietante come le carezze dei gatti». Il duchino ne è affascinato e quasi la spoglia con gli occhi, e tuttavia non è in grado di competere con le battute taglienti di Tula: toccato su certe sue frequentazioni parigine, vorrebbe ribattere ma «la frase cruel, aquella de tres filos envenenados que debía clavarse en el corazón de la linda criolla, no pareció. ¡Oh! ¡Pobres mostachos, qué furiosamente os retorcieron entonces los dedos del duquesito!». E quando la battuta gli viene - peraltro di livello piuttosto basso - finisce comunque maltrattato: «¡Pero hombre, que sólo ha de tener usted contestaciones de almanaque! Le he oído ese mismo cientos de veces. ¡Y la gracia está en que tiene usted la misma respuesta para los dos sexos!».

Sulle scelte sessuali di Tula non sussistono dubbi:

*De aquella mujer, de sus trajes y de su tren se murmuraba mucho en Villa-Julia: sabíase que vivía separada de su marido, y se contaba una historia escandalosa. [...] Tula Varona reunía todas las excentricidades y todas las audacias mundanas de las criollas que viven en Paris: jugaba, bebía y tiraba del cigarillo turco con la insinuante fanfarronería de un colegial. Al verla apoyada en el taco del billar, discutiendo en medio de un corro de caballeros el efecto de una carambola o las condiciones de un caballo de carreras, no se sabía si era una dama genial o una aventurera muy experta.*

Propendiamo per la seconda ipotesi. Certamente, sul finire dell'Ottocento, presentare un personaggio caratterizzato, almeno, da un'esplicita bisessualità significava provocare l'ira dei benpensanti, però non era una novità. Già trent'anni prima, nel 1857, i *Fleurs du mal* di Baudelaire avevano subito un processo per oscenità, e l'opera aveva potuto essere ristampata solo togliendo alcune poesie a tema lesbico. È pur vero che l'argomento non era passato di moda, ed anzi era tema di discussione fuori dalla critica letteraria. Agli inizi del Novecento non sono rari i cenacoli letterari femminili né le esplicite ammissioni di omosessualità da parte di donne molto in vista, come Tamara de Lempicka, Gertrude Stein, Virginia Wolf. Parlando dell'erotismo modernista, Lily Litvak ricorda la frequente allusione al lesbismo: [«La escena de dos mujeres juntas, que sólo hace unos años había conjurado delicadas imágenes de virtud, podía ahora aludir a doble dosis de vicio»].<sup>xv</sup>

Il tema è connesso anche alla rappresentazione dell'autoerotismo femminile, a volte alluso con un simbolismo non difficile da interpretare - ad esempio l'immagine di una giovane, in giardino, mentre accarezza una colomba. Si tratta, secondo Litvak, di una nuova forma di erotismo voyeuristico, che presenta la donna «come creatura dalla peculiare autosufficienza», vista

<sup>xiv</sup> Allusione alla regina María Cristina. In *Corte de los milagros el duquesito de Ordax*, chiamato Jorge, arruolato come tenente, ha il lutto per suo padre (1868). Potrebbe anche essere un personaggio diverso, perché in *Tula Varona* si allude a quattro o cinque fratelli. In *Rosita (Corte de amor)* è agregato all'ambasciata spagnola in Inghilterra: il racconto è ambientato a Londra, nel *Foreign Club*.

<sup>xv</sup> L. Litvak, *El espejo de Venus*, cit., p. 414.

*a solas, como a través del ojo de una cerradura, contemplándose desnuda ante el espejo, como Tula Varona, personaje de Valle-Inclán, o desnudándose con ambigua languidez en su boudoir. Ello permitía al hombre fin de siglo asomarse al mundo privado de la mujer.*<sup>xvi</sup>

*Esas mujeres aparecían a menudo como derrumbadas, casi sin espina dorsal, rodeadas de una abrumadora aura de lasitud, a veces en el momento de caer dormidas, como si estuvieran agobiadas por el peso de su materialidad. Están solas o se encuentran en compañía de otras mujeres, a menudo tomadas de las manos, o recostándose lánguidamente contra el hombro de la amiga, con una expresión de cansancio contento.*<sup>xvii</sup>

*Las escenas de dos o más mujeres juntas a menudo aludían al lesbianismo. A ello conducía también la imagen de la mujer deleitándose con su propia reflexión en el espejo. El beso de la propia imagen en el espejo llegó a ser casi un emblema de su enemistad contra los hombres y símbolo icónico de su perversidad.*<sup>xviii</sup>

È certo che nel modernismo esiste un simile erotismo ed è presentato in primo piano, come provocazione contro moralismo, accusato di preoccuparsi solo di salvare le apparenze. Non credo si tratti di una provocazione fine a se stessa, la quale si trova più facilmente nello stile di vita dell'artista piuttosto che nell'opera d'arte, primariamente votata alla realizzazione della bellezza. È poi da non sottovalutare, soprattutto nel caso di Valle-Inclán che stiamo trattando ora, la componente simbolica legata alla figura femminile: a una lettura che metta nel giusto conto il contesto estetico, la rappresentazione dell'erotismo può risultare funzionale all'espressione di significati molto complessi, difficilmente comunicabili con altre immagini. Nel caso di Tula Varona o della *Niña Chole* (altro personaggio di *Femeninas*) questo appare con estrema chiarezza.

Tornando a Tula, ciò che colpisce nel suo personaggio è l'insistenza con cui provoca il giovane duca, illudendolo con allusioni o gesti dal significato esplicito. Lo invita a entrare nella sua casa, coinvolgendolo in un'atmosfera di provocante esotismo:

*El ambiente estaba impregnado del aroma meridional y morisco de los jazmines, que se enroscaban a los hierros del balcón. Tula indicóle asiento con una graciosa reverencia y se ausentó velozmente, no sin tornar alguna vez la cabeza para mirar y sonreír al buen modo.*

*- ¡Vuelvo, duque, vuelvo! ¡No se asuste usted!*

*El duquesito la siguió con la vista. Tula Varona tenía ese andar cadencioso y elástico que deja adivinar unas piernas largas y esbeltas de venus griega. No tardó en parecer envuelta en una bata de seda azul celeste, guarnecida de encajes. Posado en el hombro traía un lorito, que salmodiaba el estribillo de un fado brasileño y balanceaba a compás su verde caperuza.*

Questa preziosa e ricercata stilizzazione, quasi la descrizione di un'incisione modernista, richiama alla mente le miniature dei codici antichi - è lo stesso narratore a evocarli - con imperatrici e principesse «amanti della falconeria, con una ricca veste di broccato e un bello sparviere nel pugno». Ed ecco che la figura di Tula risulta immediatamente messa a fuoco: pur avendo sulla spalla un innocuo pappagallino, Tula va a caccia. Diana cacciatrice l'aveva chiamata il duca quando lei, incontrandolo, gli aveva preso il fucile e se lo era caricato sulla spalla: voleva essere un complimento un po' retorico, e invece proclamava

<sup>xvi</sup> *ibidem.*

<sup>xvii</sup> *ibidem.* Cfr. ad esempio James Abbott McNeill Whistler, *Symphony in white n. 3*, Namur Archive, London (1865-1867), o il più esplicito *Le sommeil*, di Gustave Courbet, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (1867).

<sup>xviii</sup> *ibid.*, pp. 414-5. Cfr. Auguste Toulmouche, *Allo specchio*, Bibliothèque des Arts Decoratifs, Paris (1890).

inconsapevolmente una verità. Partito come cacciatore, Ramiro de Mendoza non si è accorto di esser diventato preda.

La rituale preparazione del mate non può che rafforzare le illusioni del giovanotto. Da come Tula si muove e ammicca con gli sguardi, «*si capiva che voleva conquistare il bel giovanotto e adottava con lui un'aria di civetteria affettuosa*»; ma nello stesso tempo «*in fondo alle sue nere pupille tremava continuamente un sorriso burlone*» - di cui, naturalmente, il duca non coglie il senso. Anzi, nel momento in cui gli viene offerto il mate, si convince di aver ormai conquistato l'affascinante creola:

«- *Pruebe usted, Ramiro; pero tiene usted que poner los labios donde yo los he puesto... Tal es la costumbre. La boquilla no se cambia...*

*Ramiro la interrumpió; aquello era precisamente lo que él encontraba más agradable.*

Dopo il mate, la conversazione prende un tono più intimo.<sup>xix</sup> Continuando il gioco della seduzione, Tula sfida il duca a un duello con il fioretto, dove il duca pecca di ineleganza: si lascia toccare per cortesia, «*y luego emprendió uno de esos juegos socarrones de los maestros, envolviendo, ligando, descubriéndose, retrocediendo con la punta del florete en el suelo. Sonreía como un hércules que hace juegos de fuerza ante un público de niñas y bebés. Tula acabó por enfadarse y se dejó caer sobre el confidente, jadeante, casi sin poder hablar*».<sup>xx</sup>

È un'un'esibizione piuttosto pacchiana, questa del duca, che poco dopo cerca di capitalizzare la sua conquista e prova a baciare la creola. L'esito è del tutto inatteso; come se non aspettasse altro, Tula lo respinge con asprezza:

*Habíale cogido las manos y le besaba la punta de los dedos suspirando. Tula le veía temblar, sentía el roce de sus labios, oía sus palabras llenas de ardimiento y experimentaba un placer cruel al rechazarle tras de haberle tentado. Arrastrada por esa coquetería peligrosa y sutil de las mujeres galantes, placíale despertar deseos que no compartía. Pérfida y desenamorada, hería con el áspid del deseo, como hiera el indio sanguinario para probar la punta de sus flechas.*

Di fronte alle insistenze il rifiuto si fa netto: «*iDéjeme usted, canalla!*» - quasi la stessa formula usata da Julia de Ceta per allontanare Aquiles. Poi lo colpisce in faccia con il fioretto, «*una volta e poi un'altra, sentendo a ogni colpo l'allegria depravata della malafemmina quando chiude la porta all'amico che muore d'amore e gelosia*».<sup>xxi</sup> Tula diventa una variante della *belle dame sans merci*, la donna bella, crudele e irraggiungibile. Il duca, ingenuo e illuso cacciatore, è caduto preda di Diana cacciatrice di uomini, e appena esce dalla casa, Tula

<sup>xix</sup> Qui il duca parla della sua vita a Madrid e «*recuerda las agradables veladas musicales en las habitaciones de la Infanta, los saraos de la condesa de Ceta*»: dunque siamo all'epoca della reggente Maria Cristina, che va in esilio nel 1868. In *Sonata de otoño*, durante una conversazione, si fa allusione alla relazione tra la contessa di Ceta e uno studente, come fatto remoto. *Sonata de otoño* è ambientata poco prima della rivoluzione liberale del 1868 (i fatti narrati precedono quelli di *Sonata de invierno*, che sono contemporanei alla Prima Repubblica). Ipotizzando una ventina d'anni di distanza, le vicende de *La condesa de Ceta* e *Tula Varona* sarebbero situabili cronologicamente verso la metà del secolo.

<sup>xx</sup> *Ligando*: nella scherma è il contatto continuo di un'arma sull'altra (legamento); *confidente* è l'amorino, divanetto a due posti di canapè.

<sup>xxi</sup> «*Una y otra vez, sintiendo a cada golpe esa alegría depravada de las malas mujeres cuando cierran la puerta al querido que muere de amor y de celos*».

*Sentía en su sangre el cosquilleo nervioso de una risa alegre y sin fin, que, sin asomar a los labios, deshacía en la garganta y se extendía por el terciopelo de su carne como un largo beso. Todo en aquella mujer cantaba el diabólico poder de su hermosura triunfante. Insensiblemente, empezó a desnudarse ante el espejo, recreándose largamente en la contemplación de los encantos que descubría; experimentaba una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada del cuerpo. Habíansele encendido las mejillas y suspiraba voluptuosamente entornando los ojos, enamorada de su propia blancura, blancura de diosa tentadora y esquiva... ¡Diana cazadora la llamara el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre!*

La bellezza (o lo scandalo) di questa scena di autoerotismo rischia di far passare in secondo piano un elemento estremamente importante. Il *diabólico poder* della sua bellezza trionfante, dice il narratore, e infine l'esplicita l'identificazione tra Tula (*diosa tentadora*) e Diana, anzi, più precisamente, tra Tula e tutto ciò che il nome Diana *simboleggia*. Come più avanti la *Niña Chole*, Tula è una donna simbolo e la sua sensualità va compresa in chiave mitica. L'equivalenza Diana-Donna-Luna la identifica con una forza metafisica che regge l'universo: l'aspetto femminile del Principio, del divino, che è Potere, forza di formazione e trasformazione, vitalità cosmica, caos primordiale da cui tutte le cose si generano attraverso l'incontro fecondante con l'aspetto maschile del Principio, che è Sole, Logos, progetto - «forma», nella razionalizzata terminologia aristotelica. La ierogamia, la sacra unione tra l'aspetto maschile e quello femminile, genera gli esseri e l'intero universo; in ogni essere i due aspetti sono presenti come intrinsecamente costitutivi, benché in varia proporzione, come avviene per la nota coppia di principi metafisici dello *yang* e dello *yin*. Torneremo più avanti con maggiori dettagli su questo discorso; per ora segnaliamo che in Tula, come in altri personaggi analoghi, la solidarietà e la complementarietà tra il principio maschile e quello femminile sono infrante. Eros è, mitologicamente, la forza attrattiva tra i due principi - una forza metafisica che, proprio come attrazione sessuale, è presente anche nell'essere umano. Tula rappresenta l'immagine di questa forza come autosufficiente, chiusa in se stessa in un circuito di segno esclusivamente femminile, che esclude il maschile. Perché questa forza possa aprirsi all'uomo e accoglierlo, è necessario un carattere che né Aquiles Calderón né Ramiro de Mendoza avevano a disposizione.

#### OCTAVIA SANTINO

Più semplice da analizzare è la storia di Octavia Santino, che dà il titolo al terzo racconto di *Femeninas*.<sup>xxii</sup> Con questo personaggio, che ha una piccola parte di santità nella radice del suo nome, si torna a una storia di adulterio. Octavia vive da un anno con Pero Pondal, un uomo sensibilmente più giovane di lei; donna ancora bella, «*supiera hacerse amar, con ese talento de la querida que se siente envejecer y conserva el corazón joven, como a los veinte años; ponía ella algo maternal en aquel amor de su decadencia*».

Il racconto descrive la sua agonia a seguito di un male incurabile e mette a confronto la diversa reazione dei due protagonisti dinanzi alla prospettiva della morte imminente; nel loro dialogo gli stereotipi del maschile e del femminile appaiono capovolti: Pero è debole e disperato per la sorte della sua compagna, Octavia ostenta invece un atteggiamento di rassegnazione e di calma, e cerca addirittura di convincere il giovane amante che la sua morte rappresenterà per lui una liberazione: «*¿Qué era yo para ti más que una carga? ¿No lo comprendes? Tú tienes por delante un gran porvenir*». La realtà è che Pero Pondal

<sup>xxii</sup> R. del Valle-Inclán, «Octavia Santino», in *Femeninas*, cit., pp. 1311-20.

è un giovane immaturo: appena ventenne, «*no pasaba de ser un niño triste y romántico en quien el sentimiento adquiriría sensibilidad verdaderamente enfermiza*». Il suo sguardo è malinconico e tipico degli adolescenti che «*nella loro grande ignoranza della vita sembrano come avere la visione dei loro dolori e delle loro miserie*». Smarrito di fronte al dramma, inizia a pregare, cosa che non deve essergli abituale, e quando Octavia gli chiede appunto se sta pregando, nega come un bambino colto in fallo.

Octavia ha verso di lui un atteggiamento molto materno: «*¡Qué no haría yo para que no me llorase mi pobre pequeño!*». Sostanzialmente sembra lei a gestire il rapporto. Pur vivendo in stato di adulterio (quindi in peccato mortale, secondo la norma religiosa), Octavia non vuole confessarsi: per lei, pentirsi della convivenza, come se fosse una colpa, significherebbe rinnegarla, smentire le sue scelte, togliere valore alla sua vita e condannarsi a morire senza la presenza del suo amato, che le verrebbe allontanato. Rifiuta anche di farsi visitare da un nuovo dottore, mostrando una rassegnata accettazione del suo destino. L'unica cosa che la turba è un inquietante gatto, animale che in Valle-Inclán, coerentemente con le credenze folcloriche, incarna forze diaboliche, o semplicemente annuncia la morte: «*Un enorme gato de pelambre chamuscada y amarillenta, que dormía delante de la chimenea, despertóse, enarcó el lomo erizado, sacó las uñas, giró en torno con diabólico maleficio, los ojos fosforescentes y fantásticos, y huyó con menudo trotecillo. Octavia estremeciósse, poseída de uno de esos terrores supersticiosos que experimentan las imaginaciones enfermas, y se incorporó apoyada en el borde del lecho, mirando adelante*».

Verosimilmente, per Octavia il movimento del gatto è l'avviso della morte imminente che, secondo la cultura popolare galega, si verifica abitualmente.<sup>xxiii</sup> Così decide di mettere in atto un piano escogitato per aiutare il giovane e romantico Pero nel momento in cui la sua morte lo consegna alla solitudine. Il testo, a mio parere, indica chiaramente il momento:

*Se miraron inmóviles los dos, con las manos enlazadas, como si fuesen a hacerse un juramento. La mirada que cambiaron era la despedida muda, solemne, angustiada, que se dan dos almas al separarse; era la evocación de sus recuerdos, todo el pasado de aquel amor, al cual iba a poner término la muerte. Las lágrimas corrieron más abundantes de los ojos de Octavia, y algo intolerable y mortificante sintió en el corazón.*  
- *¡Qué no haría yo para que no me llorase mi pobre pequeño!*

In breve, Octavia confessa in punto di morte di non essere stata fedele a Pero, di averlo tradito. Colpito dalla confessione, Pero si conforma al più classico degli stereotipi maschili: dimentica la situazione e lo stato della donna, e vuole sapere *con chi* è stato tradito. Pochi istanti prima l'agonia di Octavia gli evocava il ricordo del tempo trascorso insieme e lasciava intuire l'impossibilità che il sentimento cessasse insieme alla morte dell'amata: Pero

*Recordaba otros días de primavera, azules y luminosos; mañanas perfumadas, tardes melancólicas, horas queridas; paseos de enamorados que se extravián en las avenidas de los bosquecillos, cuando los insectos zumban la ardiente canción del verano, florecen las rosas y las tórtolas se arrullan sobre las reverdecidas ramas de los robles. Recordaba los albores de su amor y todas las venturas que debía a la moribunda. Sobre aquel seno de matrona, perfumado y opulento, ¡había reclinado tantas veces, en delicioso éxtasis, su testa, orlada de rizos como la de un dios adolescente!*

---

<sup>xxiii</sup> Cfr. Aa. Vv., *Mitología da morte: agoiros, ánimas e pantasmas*, III Xornadas de literatura oral, Lugo, 2010, <[www.galiciaencantada.com/archivos/docs/ACTASMitologia.da.Morte\\_WEB\\_dec\\_2010.pdf](http://www.galiciaencantada.com/archivos/docs/ACTASMitologia.da.Morte_WEB_dec_2010.pdf)>.

L'idea di ritrovarsi solo al mondo, senza più Octavia, lo faceva disperare. Eppure tutto questo scompare di fronte all'affermazione che c'è stato un altro - e non importa quando, come o perché, ma solo chi è. Non riesce a saperlo: la morte impedisce a Octavia di continuare la sua falsa confessione e lascia il povero amante in una condizione ridicola, imprevedibile appena un attimo prima. Quasi rendendosene conto, Pero continua a chiedere alla donna, che ormai non può più sentirlo, per quale misterioso motivo abbia deciso di diventare buona e sincera proprio nell'ultimo istante della sua vita (dunque, nel giudizio di Pero, Octavia ha cessato di essere buona, o meglio, ha rivelato di non esserlo mai stata), e perché abbia deciso di rivelare *in extremis* ciò che sarebbe stato meglio tacere: «*Pero Pondal, clavándose las uñas en la carne y sacudiendo furioso la melena de león, sin apartar los ojos del cuerpo de su querida, repetía enloquecido: - ¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena?*».

Con questa reazione ridicola e squalificante la morte si trasforma in una buffonata e un'intera vita cessa di avere valore, come se non fosse mai esistita, sacrificata al più maschile dei pregiudizi.

In sostanza, nei tre racconti analizzati finora, sia pure attraverso situazioni differenti, vengono presentati personaggi maschili beffati, sconfitti soprattutto sul piano psicologico da donne che rivelano l'inadeguatezza del modello di comportamento maschile in situazioni limite: la fine di una relazione, la lusinga - non frequentissima all'epoca - di essere provocati esplicitamente da una donna appetibile, il momento dell'agonia. Sembra che le risorse psicologiche di questi uomini, e i loro modelli di comportamento, siano troppo semplici e inadeguati. È pur vero che in tutti e tre i casi si tratta di giovani a cui l'esperienza di vita fa difetto, alle prese con donne più esperte di loro e dotate di capacità che i loro interlocutori non possiedono: si sanno muovere fuori dai ruoli predefiniti, sanno gestire le loro situazioni e cogliere i loro obiettivi. Inoltre, nell'ambiguità con cui Valle-Inclán ama giocare, il comportamento di queste donne è un mistero difficile da penetrare. Pero Pondal si chiede come mai la sua amante non abbia voluto tacere fino in fondo, portando nella tomba il suo segreto, ma non si chiede se quella confessione sia credibile. Come può escludere che Octavia abbia voluto fare al suo amante e figlio il più inaspettato dei regali, cancellandosi dalla sua stima e dal suo amore? In fondo è esattamente questo ciò che gli chiedeva: ricostruirsi una vita, non consumarsi nel ricordo e nella solitudine. E come intendere lo sguardo affettuoso di Julia de Cela quando lascia la stanza di Aquiles, se non come un segno di tenerezza verso chi ha appena ricevuto una lezione che gli farà bene per il resto della vita? Quanto a Tula Varona, è evidente la sua maggiore esperienza: si sottrae al corteggiamento del giovane duca, fatto di frasi di almanacco e banali battute a doppio senso, che rivolge a uomini e donne, rivelando un repertorio alquanto limitato. Ci sono dunque elementi caratteriali comuni ai tre personaggi maschili dei racconti e altri che rendono affini i personaggi femminili.

Nella tematica galante Valle-Inclán rovescia la convenzione che vuole l'uomo forte, sicuro, abile nel risolvere le situazioni, e la donna debole, indecisa e dipendente: qui la dipendenza è tutta dalla parte maschile. L'inesperienza dei giovani spiega la loro debolezza e giustifica il sentimento, sensuale e materno, di Julia o di Octavia (Tula, per ovvi motivi, non può dividerlo, benché non si possa escludere che, nel trattamento riservato al duca, agisca in modo «paterno»: in fondo gli dà una lezione).

Va anche rilevato che, nei tre racconti, è presente una singolare mistura di dramma e umorismo: osservando senza pregiudizi, nessuno dei personaggi maschili suscita pena o compassione; nella pagina conclusiva dei rispettivi racconti, tutti e tre si scoprono, senza preavviso, nella condizione dell'idiota.

Si sono fatti buggerare da pivelli, e in questa lettura si capisce meglio, credo, quanto siano straordinarie e perverse queste figure femminili.

#### LA NIÑA CHOLE

Bisogna leggere *La Niña Chole* di *Femeninas* senza preoccuparsi del modo in cui verrà successivamente rielaborato il racconto: Valle-Inclán lo amplia, trasformandolo in un romanzo, *Sonata de estío*, appartenente al ciclo delle quattro *Sonatas* che costituiscono le memorie del Marchese di Bradomín. All'epoca di *Femeninas* il personaggio di Bradomín non è stato ancora elaborato, quindi il racconto va analizzato nel suo contesto, senza alcuna influenza di contesti posteriori. In questa prospettiva si nota subito che il testo presenta affinità e differenze con i racconti precedenti. La principale differenza sta nella scrittura in prima persona: si presenta il testo come un frammento di un libro di Andrés Hidalgo, personaggio che poco dopo esce di scena (Valle-Inclán lo farà morire dimenticato in Messico). L'affinità sta nella coerenza tra il personaggio femminile, Chole, e gli altri della galleria: ancora una volta, la donna descritta ha a che fare con un giovane, che resta beffato - o comunque non riesce nel suo intento di conquistarla.

Coerentemente con la forma autobiografica, il narratore inizia presentandosi, sicché, come nei casi precedenti, l'ingresso in scena del personaggio maschile avviene prima di quello femminile. Si tratta di un giovane inesperto e piuttosto intellettuale: «*Era yo entonces mozo y algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza; pero creía de buena fe en muchas cosas de que dudo ahora, y libre de escepticismos, dábame buena prisa a gozar de la existencia*».

Questo giovane gaudente, dopo la conclusione di una storia d'amore disgraziata, si imbarca per il Messico da un porto delle Antille spagnole. Attratto dalle donne, pur senza sentirsi un dongiovanni (nota che risulterà importante per l'interpretazione), questo Andrés Hidalgo non condivide gli atteggiamenti decadenti delle nuove generazioni, cioè gli atteggiamenti di sofferenza e di estrema debolezza d'animo, che implicano una debole virilità, in senso fisico o figurato: «*Sin ser un donjuanista, he vivido una juventud amorosa y apasionada, pero de amor juvenil y bullente, de pasión equilibrada y sanguínea. Los decadentismos de la generación nueva no los he sentido jamás; todavía hoy, después de haber pecado tanto, tengo las mañanas triunfantes, como dijo el poeta francés*».<sup>xxiv</sup>

Nel complesso simbolismo con cui è costruito l'intero racconto, il protagonista sta viaggiando per mare a bordo del vapore *Dalila*, nome che va sottolineato. Dalila, che in ebraico significa «colei che ha indebolito, debilitato», nel racconto biblico priva Sansone delle sue forze tagliandogli i capelli nel sonno e provocando la sua distruzione. Questo riferimento a una figura femminile pericolosa e castrante si addice bene a un testo dominato dalla figura della *Niña Chole*, oltre a evocare il repertorio degli archetipi femminili decadenti insieme ad altre figure femminili famose come Salomè.

---

<sup>xxiv</sup> Allusione alla poesia di Victor Hugo «Booz endormi», dalla raccolta *La légende des siècles*: «*Quand on est jeune, on a des matins triomphants*»

(testo completo: <[http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/victor\\_hugo/booz\\_endormi.html](http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/victor_hugo/booz_endormi.html)>; l'opera intera: <<https://openlibrary.org/books/OL23309059M/La.légende.des.siècles>>).

Il viaggio verso il Messico suscita nel narratore, per opposizione, il ricordo di un altro viaggio, stavolta nel Mediterraneo, a bordo del *Masniello* (Masaniello), in un ambiente umano variegato, con intrecci di lingue e storie, e prorompente vitalità sociale:

*«¡Cuán diferente mi primer viaje a bordo del Masniello, que conducía viajeros de todas las partes del mundo! Recuerdo que al segundo día ya tuteaba a un príncipe napolitano. No hubo entonces damisela mareada a cuya pálida y despeinada frente no sirviese mi mano de reclinatorio. Érame divertido entrar en los corrillos que se formaban sobre cubierta, a la sombra de grandes toldos de lona, y aquí chapurrear el italiano con los mercaderes griegos, de rojo fez y fino bigote negro, y allá encender el cigarro en la pipa de los misioneros mormones.*

Colpisce la varietà di lingue e personaggi in questo viaggio mediterraneo, che sembra alludere, più che a una visione folclorica della mediterraneità, a una sorprendente ricchezza di storie personali che si intrecciano, nel bene e nel male, formando un tessuto inestricabile, «*cuya algarabía causaba vértigo y mareo*». A questo formidabile fiorire di vita umana corrisponde, nel viaggio in Messico, un'altra inesaurevole ricchezza, quella della natura: «*El amanecer de las selvas tropicales, cuando sus macacos aulladores y sus verdes bandadas de loritos saludan al sol, me ha recordado muchas veces la cubierta de aquel gran transatlántico, con su feria babélica de tipos, de trajes y de lenguas; pero más, mucho más me lo recordaron las horas untadas de opio que constituían la vida a bordo del Dalila*».

È interessante questa contrapposizione tra la vita umana del Mediterraneo e la rigogliosa natura americana, che rappresenta quasi un altro lato del vitalismo cosmico: uno spettacolo a cui si assiste, ma al quale non si partecipa e che evidentemente non soddisfa, se bisogna surrogarne il vuoto con le visioni dell'oppio, come confessa il protagonista. L'elemento umano, a bordo del *Dalila*, è deprimente: volti lentigginosi, capelli fulvi, «*¡Yankees in sala da pranzo, yankees sul ponte, yankees in camera! Chiunque si sarebbe disperato! Ebbene: io ero molto paziente: il mio cuore era morto*».

Con tale compagnia, e con il trascorso degli amori disgraziati da dimenticare, il nostro viaggiatore si veste di lutto e, in presenza delle donne, adotta «*una posa lugubre da poeta beccamorto e dolente*», che in fondo lo definisce come personaggio caricaturale. Evita la compagnia e trova sollievo nella contemplazione del mare all'imbrunire, che favorisce il ricordo e fa riaffiorare alla coscienza le immagini dell'incantato lago dell'inconscio:

*«El lamento informe y sinfónico de las olas despertaba en mí un mundo de recuerdos: perfiles desvanecidos, ecos de risas, murmullo de lenguas extranjeras y los aplausos y el aleteo de los abanicos mezclándose a las notas de la tirolesa que en la cámara de los espejos cantaba Lili. Era una resurrección de sensaciones, una esfumación luminosa del pasado; algo etéreo, brillante, cubierto de polvo de oro, como esas reminiscencias que los sueños no dan a veces de la vida...».*

Due viaggi, dunque, ma anche due mondi, due momenti temporali, due piani della coscienza: il vissuto presente e il ricordo, la percezione di veglia e l'inconscio lasciato affiorare attraverso la contemplazione del mare o l'oppio. E infine due donne: Lili, la donna del ricordo, che nella narrazione compare prima di Chole, la donna del presente, che ne è il duplicato o il doppio. Tutto il racconto si snoda su un complesso simbolismo binario - e d'altronde ciò che sappiamo di Lili è ben poco: la nota allegra del suo canto nella stanza *degli specchi*. Lo specchio rappresenta un collegamento, sottile ma inevitabile, con Tula Varona.

Dopo tre giorni di navigazione - tempo non privo di una connotazione simbolica, benché abbastanza convenzionale, legata al numero tre - la nave fa scalo nello Yucatan. Anche il mare ha un chiaro valore simbolico: l'attraversamento delle acque rappresenta il passaggio a una nuova condizione esistenziale assimilabile a una rinascita o a una resurrezione, in coerenza con il numero tre. Il cuore del protagonista, che durante il viaggio era «morto» ora torna a vivere. Sbarcano in una città chiamata Progreso (progresso spirituale?), una città infantile che «*recuerda esos paisajes de caserío inverosímil que dibujan los niños precoces: es blanco, azul, encarnado, de todos los colores del iris. Una ciudad que sonríe como señorita vestida con trajes de primavera*».

Il viaggiatore decide di scendere a terra, trasbordando dalla nave con una canoa che impiega tre ore «*mortali*» a raggiungere la riva, guidata da una sorta di Caronte nero, gigantesca «*figura di carbone*», che fischieta un'aria ipnotica e carica di «*religioso sopore*». Giunto a Mérida, con un viaggio di cui conserva ricordi confusi, entra nel mondo degli indios, «*avvolti in lenzuola [ensabanados] come fantasmi*» e delle creole, «*agghindate con graziosa ingenuità di statue classiche, i capelli sciolti, le spalle nude, e appena velate da scialletti di seta trasparente*». Al termine di questo viaggio iniziatico verso un mondo *altro*, descritto quasi come il regno dei morti delle antiche mitologie,<sup>xxv</sup> nella sala da pranzo dell'Hotel Cuahutemoc il viaggiatore vede per la prima volta la *Niña Chole*.

Il primo elemento che fornisce per descriverla e definirla (prima ancora di dirci il suo nome) è l'accostamento tra la sua figura e quella di Salammbô: «*Allí, en el comedor, he visto por vez primera una singular mujer, especie de Salambó, a quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la niña Chole*».

A parte l'ovvio attributo della bellezza, Chole è subito inserita in un contesto sacro e simbolico: è una «*figura ieratica e serpentina*», che ricorda le «*principesse figlie del sole*», che nei poemi degli indios hanno il «*duplice incanto sacerdotale e voluttuoso*». Ha «*atteggiamento da idolo*»; trasmette la «*quiete estatica e sacra*» della razza maya, pur essendo creola, quindi discendente di conquistatori spagnoli. Ma soprattutto, «*aveva lo stesso sorriso di Lili! Quella Lili non so se amata o aborrita!*».

Il riferimento a Salammbô, dal romanzo omonimo di Flaubert del 1862, torna ripetutamente nel testo e rafforza il legame tra Chole e la mitologia mediterranea, già implicito nel collegamento con Lili. Salammbô è la donna da conquistare, bellezza sensuale e misteriosa, che si accompagna a un serpente e scatena passioni travolgenti e pericolose. In lei, come nella creola, la sensualità si origina in una dimensione profonda, sacra, che trabocca oltre i confini dell'umano.

Dopo la fugace visione di Chole nel ristorante, il viaggiatore torna in treno verso Progreso, sognando nel dormiveglia sette urì maomettane con il sorriso di Lili e lo sguardo di Chole, e il ricordo di una vecchia canzone creola:

*Son griegas tus formas, tu tez africana,  
tus ojos hebreos, tu acento español;  
la arena tu alfombra, la palma tu hermana;  
te hicieron morena los besos del sol.*

Questa donna dall'incanto sacerdotale e voluttuoso appartiene a tutte le culture: simboleggia una dimensione profonda della realtà a cui ogni cultura si sforza di accedere. Chole, come a suo modo Tula

<sup>xxv</sup> Anche in Omero il regno dei morti si trova nel paese dei Cimmeri, situato oltre l'oceano.

Varona, è un'incarnazione di Lili: «*Los ojos de la niña Chole habían removido en mi alma tan lejanas memorias, tenues como fantasmas, blancas como bañadas por la luz de la luna! ¡Aquella sonrisa evocadora de la sonrisa de Lili!...*».

La coppia Lili-Chole introduce nel racconto un complesso simbolismo esoterico. Verosimilmente, Lili è Lilith, la prima donna di Adamo, precedente la creazione di Eva, secondo un'interpretazione rabbinica di un passo biblico, già attestata in un *midrash* del V secolo. Donna dotata di forte sensualità, Lilith, secondo la tradizione eterodossa, nell'amplesso rifiuta di sottomettersi ad Adamo, ritenendosi pari a lui; abbandona il paradiso terrestre e fugge nel Mar Rosso, dove si accoppia con numerosi demoni generando le *lilim*, spiriti erranti di sesso femminile che uccidono i neonati non circumcisi. Di Lilith, identificata anche con la civetta (civetta è la traduzione del termine *lilit*, che compare una volta sola nella bibbia e, nella tradizione ortodossa, è interpretato appunto come nome comune) si dice anche che si appropria del seme maschile ogni volta che viene sparso in modo illegittimo, cioè fuori da un rapporto lecito: da questo punto di vista Lilith potrebbe essere la personificazione di ogni oggetto di concupiscenza, rappresentando così la forza dell'attrazione erotica femminile in quanto tale. L'identificazione simbolica di Lilith con Chole è rafforzata dalla natura serpentina di entrambe. Più in generale, il complesso donna-serpente-sensualità si collega a un simbolismo centrato sulla luna e allude alle forze metafisiche che generano il divenire. Tornerò più avanti su questo tema.

Dopo il viaggio in treno,<sup>xxvi</sup> il viaggiatore sfugge all'aggressione di un indio che tenta di rapinarlo e torna a bordo del *Dalila*, dove trova nuovamente Chole. Sulla nave si svolge l'episodio culminante del racconto: un marinaio negro è capace di uccidere gli squali armato solo di un coltello, e Chole vuole vederlo in azione. Inizialmente il marinaio rifiuta, valutando pericoloso il gesto per la presenza di numerosi squali attorno alla barca; poi, allettato da una lauta ricompensa che è riuscito a contrattare,<sup>xxvii</sup> accetta e si tuffa in mare. Il gesto sconsiderato finisce in tragedia: il marinaio muore e Chole, con gelido cinismo, getta in acqua verso il cadavere le monete pattuite: «*¡Ya tiene para Carón!...*», ora ha i soldi per Caronte!

*Yo debía estar pálido como la muerte; pero como ella fijaba en mí sus hermosos ojos, vencióme el encanto de los sentidos, y mis labios, aún trémulos, pagaron aquella sonrisa cínica con la risa humilde del esclavo que aprueba cuanto hace su señor. [...]*

*Alejóse la yucatesa con ese andar rítmico y ondulante que recuerda al tigre, y al desaparecer, una duda cruel mordióme el corazón. Hasta entonces no había reparado que a mi lado, casi hombro con hombro, estaba el judío yankee de la barba roja y perjura. ¿Sería a él a quien mirasen los ojos de la Salambó de Mixtla, aquellos ojos en cuyo fondo parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico?*

Se analizziamo il cinismo della creola, notiamo che il suo disprezzo non è motivato tanto (o solo) dall'impotenza manifestata dal marinaio nell'impresa, quanto piuttosto dalla sua avidità. Il suo gesto avrebbe dovuto essere eroico, o mostrare un disprezzo ludico verso il rischio della vita, invece viene contaminato dall'avidità, dal desiderio di possesso, che conduce il marinaio a sopravvalutare le sue capacità. Nello stesso tempo, la reazione cinica di Chole spiazza anche il viaggiatore: nel momento della

<sup>xxvi</sup> che ci regala una bella immagine di letteratura d'avanguardia: «*Por las válvulas abiertas escápase la vida del monstruo con estertos entrecortado y asmático*»

<sup>xxvii</sup> di fronte alla somma offerta, «*los labios hidrónicos del negro esbozaron una sonrisa de ogro avaro y sensual...*».

sua massima vicinanza al supremo oggetto dei suoi desideri, questo gli diventa improvvisamente distante e raggelante; impallidisce e adotta un atteggiamento di sottomissione e come di schiavo, perdendo ogni forma di virile autocontrollo. E solo quando Chole scompare, scopre che quel sorriso da sacerdotessa di un culto proibito forse non era rivolto a lui. In questo frangente, il protagonista maschile del racconto risulta omogeneo agli altri personaggi già analizzati, anche lui inesperto e beffato. Naturalmente rimane la dimensione metafisica, ulteriormente richiamata dall'allusione all'enigma di «*un antico culto licenzioso, crudele e diabolico*». Con ciò torniamo al mistero di Chole-Lilith.

La donna serpente, o avvolta dal serpente, o con attributi serpentini come la Gorgone, che ha serpenti al posto dei capelli, comunica attraverso numerose varianti la congiunzione di due simboli, la Donna e il Serpente.<sup>xxviii</sup> A un livello superficiale questo abbinamento sembra ovvio, dato che il serpente può essere facilmente interpretato come un simbolo fallico; tuttavia il significato è più complesso. Il serpente è anche simbolo di rigenerazione, di eternità, del tempo concepito in forma ciclica: avvolto in se stesso è analogo alla ruota o alla spirale. Mircea Eliade<sup>xxix</sup> evidenzia la solidarietà tra i simboli della Luna, della Donna, del Serpente, della rigenerazione (il serpente si rigenera mutando pelle) e la loro relazione con l'Acqua, la vita, la morte, il ciclo mestruale e, in definitiva, la vitalità cosmica, le forze che governano il divenire dell'universo.

In molte mitologie, e in modo particolare nelle culture antiche del Mediterraneo, il Principio, da cui ha origine il mondo, viene rappresentato in forma mitica distinguendo due aspetti: il maschile e il femminile. Questi due aspetti vengono personificati nel racconto mitico, diventando Uomo e Donna; poi vengono messi in relazione attraverso la loro unione, la *ierogamia* primordiale, che genera l'universo. L'aspetto maschile rappresenta il comando divino che qualcosa *sia*, si produca, si crei: anche nella Bibbia Dio ordina che sia la luce, e la luce è. La realizzazione di questo comando, ovvero il potere di generare ciò che la mente divina (maschile) ha progettato, simbolicamente è femminile: *partorisce* la luce, la terra, il cielo, ecc. Con il suono primordiale della sua voce, anche in altre tradizioni, il Principio fa che esistano i pesci e gli animali terrestri, ciascuno secondo il modo di essere progettato. Simbolicamente è maschile, logos, solare, questa progettazione del creato, e femminile, lunare, acquatica la realizzazione del progetto. I due aspetti sono distinti logicamente, o miticamente, ma sono congiunti nella realtà (esiste un solo Principio) a partire dall'unione sacra primordiale che genera gli esseri, dà loro una forma dal «caos» primordiale. In filosofia queste due nozioni di Maschio e Femmina si ritrovano formulate, ad esempio, come materia e forma; in altri contesti si può fare riferimento alla coppia *yang-yin*. Essi sono presenti in qualunque realtà, quindi all'interno di ogni uomo e di ogni donna, ma anche nell'attrazione che collega tra loro tutti gli esseri, e in modo preminente nell'attrazione sessuale, nell'eros.<sup>xxx</sup>

Quando il principio femminile viene personificato simbolicamente in una Donna, tale Donna non rappresenta semplicemente un individuo di sesso femminile appartenente alla specie umana, bensì

---

<sup>xxviii</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1976, p. 174: «Le relazioni tra donna e serpente sono multiformi, ma non possono in nessun caso spiegarsi globalmente con un simbolismo erotico semplicista. La "forma" del serpente ha valenze multiple, e fra le più importanti si deve considerare la sua "rigenerazione". Il serpente è un animale che "si trasforma"».

<sup>xxix</sup> *ibid.*, pp. 153-92.

<sup>xxx</sup> Cfr. Julius Evola, *Metafisica del sesso*, Mediterranee, Roma 1969, p. 175: «L'idea di base è che la creazione o manifestazione universale ha luogo attraverso una duplicità di principi compresi nell'unità suprema, allo stesso modo che la generazione animale avviene attraverso l'unione del maschio e della femmina».

quel potere ultimo della realtà che produce l'universo e lo mantiene nell'esistenza. In questo contesto la *conquista della Donna* rappresenta simbolicamente l'accesso dell'iniziato a tale dimensione: l'iniziato esce dai limiti della ordinaria natura umana ed entra in contatto con la realtà ultima, col divino, nel suo aspetto di forza generante. Questo schema mitico è molto frequente nei racconti cavallereschi, ridotto a tema letterario, e anche in questi contesti si conserva l'idea che il *luogo* in cui si trova la Donna sia separato dal mondo umano: occorre attraversare il mare, accedere al regno dei morti, oltrepassare quel transito da cui nessuno è mai tornato vivo, superare il passo pericoloso o uccidere il drago che sbarrava l'accesso.

Si tratta di un'impresa rischiosa, che può condurre alla distruzione anziché alla rinascita iniziatica. Da qui la frequenza con cui la Donna viene caratterizzata con tratti negativi, distruttivi o, in una cultura come quella ebraico-cristiana, diabolici. È il caso di Lilith che, attraverso l'immagine della ribellione alla gerarchia che vuole il primato del maschile sul femminile, sembra dare un particolare carattere di assolutezza all'aspetto vitalistico del Principio. Lilith, donna creata dal fango come Adamo, esige di essere pari a lui e non subordinata: forse richiama un archetipo mitico di una visione ginecocratica molto distante dalle mitologie solari e virili indoeuropee, contro le quali afferma la sua indipendenza. A mio modo di vedere, nel contesto di *Femeninas* Lilith personifica l'impossibilità per l'uomo di dominare totalmente la donna, di *possederla*, come si dice con un'espressione abituale, particolarmente appropriata. Lilith non viene fecondata dal maschio, ma si appropria del suo potere fecondante, quindi, in un certo senso, è lei che possiede e non viene posseduta. Più che una rivendicazione femminista (che peraltro non escluderei affatto), e più che una sovversione antiborghese dell'ordine patriarcale, Lilith mi pare rappresentare qualcosa che l'individuo umano maschio sospetta o presente oscuramente, cioè l'idea che nella donna rimanga sempre un elemento, una dimensione indomita e non possedibile. Questa vaga consapevolezza sembrerebbe il fondamento psicologico più ovvio per spiegare le restrizioni che le società maschili e patriarcali impongono alla donna e alla sua esistenza, in primo luogo alla sua sessualità.

Ora, è molto importante notare che Chole non è Lilith, ma ne ridesta il ricordo: il ricordo di Lilith è usato per descrivere Chole, ovvero Chole è un personaggio che viene spiegato attraverso Lilith. Grazie a ciò, il viaggiatore e Chole non appartengono allo stesso piano. Per il viaggiatore l'attrazione suscitata da Chole è un caso normale di attrazione sessuale: la donna è un oggetto del desiderio. Chole, invece, è l'incarnazione della sessualità intesa come manifestazione nell'universo della forza metafisica che produce il mondo. Per raggiungere Chole occorre un salto di livello, un passaggio dalla condizione umana a una condizione diversa, che presuppone una morte e una rinascita iniziatiche. È un piano riservato a pochi, certamente non a un poeta sepolcrale o a un marinaio avido. Ci sono donne (forse tutte) radicate in una dimensione da cui gli uomini (forse tutti) sono banditi. Se vogliono entrarci, come don Juan Tenorio (ma il nostro viaggiatore ha confessato di non essere un *donjuanista*), è facile che l'impresa fallisca, se addirittura non finisce in tragedia. La *Niña Chole*, intensificando un tema già presentato con Tula Varona, incarna questo archetipo femminile inaccessibile: l'eterno ed essenziale *femminino* trascende l'umano ed è un territorio che si protegge da ogni tentativo di violazione. Torneremo ancora sull'argomento.

Con il successivo racconto, *La Generala*,<sup>xxxii</sup> si torna a un ambiente borghese e finiscolare. Il personaggio femminile è Currita, una simpatica e imprevedibile ragazza disegnata, ancora una volta, a partire da un archetipo molto noto: la bella mal maritata. Va notato che si tratta ancora di una storia di adulterio, come nel caso di Julia de Cela e Octavia Santino. Come nei precedenti casi, viene introdotto prima il personaggio maschile, il generale Miguel Rojas che, secondo il giudizio comune, fa lo sproposito di sposare, ormai sessantenne, una donna molto più giovane di lui. Currita Jimeno, dei conti Casa-Jimeno «era una mujer delgada, morena, muy elegante, muy alegre, muy nerviosa; rompía los abanicos, desgarraba los pañuelos con sus dientes blancos y menudos de gatita de leche, insultaba a las gentes... ¡Oh! Aquello no era mujer, era un manojo de nervios...».

A dispetto di ciò, o forse proprio per questo, Currita aveva avuto un'educazione religiosa piuttosto rigida, «tra inferriate, senza sole e senza aria», obbligata a recitare sette rosari al giorno, sentendo messe da mattina a sera, durante dieci anni in un convento riservato a giovani nobili. In effetti, la vita religiosa non doveva essere nella vocazione di Currita, dato il carattere ribelle e libero, che conserva «fino alla morte» - cosa che getta una luce di sospetto sul suo ravvedimento post-matrimoniale. In effetti, Currita sposa l'anziano generale Rojas e, nello stupore generale, si trasforma in una vera signora. Ad ogni modo, il generale condivide il ruolo di protagonista maschile con un suo giovane attendente, Sandoval, che egli stesso introduce in casa: Sandoval, prevedibilmente, si innamora di Currita e, galeotta la lettura di un libro di Barbey D'Aurevilly, alla fine ci prova. Senza tirarla per le lunghe, è sufficiente riportare la scena finale:

-¡Déjeme usted! ¡Déjeme usted! ¡Nunca lo creería!

-¡Curra! ¡Currita! ¡Yo la adoro! La...

Sus ojos se encontraron, sus labios se buscaron golosos y se unieron con un beso.

-¡Mi vida!

-¡Payaso!

[...]

Desde fuera dieron dos golpecitos discretos a la puerta. Sandoval, mordiéndose la orejita menuda y sonrosada de la generala, murmuró:

-¡No contestes, alma mía!...

Los golpes se repitieron más fuertes.

-¡Curra! ¡Curra! ¡Qué es esto? ¡Abre!

A la generala tocóle suspirar al oído del ayudante.

-¡Dios santo! ¡Mi marido!

Los golpes eran ya furiosos.

-¡Curra! ¡Sandoval! ¡Abran ustedes o tiro la puerta abajo!

Y a todo esto los porrazos iban en aumento. Currita se retorció las manos; de pronto corrió a la puerta y dijo, hablando a través de la cerradura, contraído el rostro por la angustia, procurando que la voz apareciese alegre:

-¡Mi general! Es que se ha soltado el canario, y si abrimos escapa con toda seguridad... Ahora creo que ya lo alcanza Sandoval.

Cuando la puerta fue abierta, el ayudante aún permanecía en pie sobre una silla, debajo de la jaula, mientras el pájaro cantaba alegremente balanceándose en la dorada anilla de su cárcel.

Come nota acutamente Rosa Alicia Ramos, essendo *El canario* il titolo originario del racconto, «se puede adivinar - de manera más simbólica que simbolista - que el pájaro que se suelta de la jaula es Currita [...]. Cuando al fin se introduce el General, está el alegre pajarito - tanto el real como el figurado - colocado de nuevo

<sup>xxxii</sup> Il testo alle pp. 1343-51 dell'edizione citata.

*en su jaula. Se desprende de este desenlace que Currita expertamente seguirá complaciendo sus deseos superficiales al tiempo de mantener las apariencias sociales».*<sup>xxxii</sup>

Credo che sia possibile anche un'interpretazione più maliziosa del *pajarito* fuori dalla gabbia. In ogni caso, qualunque sia la natura dell'uccellino in questione, sembra evidente che è iniziata una piacevole relazione adulterina, peraltro secondo modalità classiche, ampiamente attestate nella letteratura popolare, dove in genere i tradimenti della bella mal maritata sono visti con simpatia. La scelta di salvare le apparenze distingue Currita da Julia e Octavia, ma accanto a questa differenza esistono anche affinità. Anzitutto la differenza di età ed esperienza tra Currita e Sandoval. Sandoval è poco più di un ragazzino: a un certo punto, per avere qualche speranza nel suo corteggiamento, trasforma la sua scarsa peluria in un seducente baffo con l'aiuto di una tintura (si è già detto del baffo curato come ostentazione di virilità). Ovviamente viene scoperto e non fa la figura dello sciupafemmine. Sandoval ha anche interessi intellettuali e cerca di iniziare Currita ai segreti della critica letteraria, apparentemente senza risultati concreti; Currita, invece, è simile alla contessa de Cela: una donna pratica, concreta, che gestisce il suo comodo stato sociale prendendo ciò che può trarne (prestigio, sicurezza economica...), e si arrangia in modo scaltro per procurarsi ciò che le manca; confida, finché dura, nella stupidità maschile.

#### ROSARITO

A una prima lettura l'ultimo racconto di *Femeninas*, Rosarito, sembra eterogeneo rispetto agli altri: finisce con un delitto, introduce una Galizia diversa da quella di Brumosa (Santiago de Compostela), lascia l'iniziativa al personaggio maschile, che sembra il vero protagonista della storia. In realtà, a una lettura più meditata, il racconto appare coerente con gli altri. Circa la presenza della Galizia della piccola nobiltà e della cultura popolare va osservato che sono temi trattati da Valle-Inclán fin dall'inizio della sua attività letteraria, contemporaneamente ai temi cortesi e galanti.<sup>xxxiii</sup> Va anche precisato che, nella versione di *Femeninas*, il protagonista maschile si chiama Juan Manuel de Montenegro; in seguito il nome verrà cambiato in Miguel de Montenegro; infatti, Juan Manuel de Montenegro è un personaggio che viene successivamente rielaborato da Valle-Inclán in modo complesso: compare nelle *Sonatas* ed è protagonista di un intero ciclo teatrale, le commedie barbare. Con il cambiamento del nome Valle-Inclán separa il personaggio di *Rosarito*, da quello elaborato in seguito, che non è coerente con il personaggio di *Femeninas*.

Altro particolare interessante è che la vicenda si svolge nella casa dell'anziana contessa de Cela. Possiamo pensare che si tratti della madre di Julia, anche se questo particolare non viene esplicitato; in ogni caso, un libro che inizia con una contessa de Cela e conclude con un'altra contessa de Cela sembra avere una struttura circolare, quasi a suggerire la conclusione di un percorso. Tra l'inizio e la fine, i racconti sembrano disposti in due serie. La prima - i racconti 1, 3, 5 (*La condesa de Cela*, *Octavia Santino* e *La generala*) - presenta tre casi di adulterio con personaggi sostanzialmente realistici; la seconda - i rac-

<sup>xxxii</sup> Rosa Alicia Ramos, *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*, Pliegos, Madrid 1991, p. 51.

<sup>xxxiii</sup> Cfr. Rosa Alicia Ramos: «El hecho de que "Mi hermana Antonia", "Beatriz" y "Rosarito" se encuentran entre "historias perversas" tanto como entre "historias de santos" nos sirve para recalcar que no es justo hablar de épocas estilísticas sucesivas y en pugna, sino más bien de la constante presencia de las dos tendencias en la producción cuentística de Valle-Inclán» (*op. cit.*, 17-18)

conti 2, 4, 6 (*Tula Varona, La niña Chole, Rosarito*) - presenta tre personaggi femminili con una marcata valenza simbolica, accomunati da una *inaccessibilità*, che va precisata.

In *Rosarito* il personaggio femminile viene presentato prima di quello maschile, il che è coerente col fatto che stavolta la vittima è la donna e il carnefice è l'uomo. Rosarito è seduta sul canapè insieme a sua nonna, l'anziana contessa de Cela, e a un sacerdote, don Benicio, che intrattiene le due donne con una lettura devota. D'un tratto Rosarito è attratta da movimenti in giardino e crede di aver visto suo zio, Montenegro. Ciò permette di presentarlo attraverso la descrizione indiretta: «*Esa rama de los Montenegros es de locos. Loco era mi tío don José; loco es el hijo, y locos serán los nietos. Usted habrá oído mil veces en casa de los curas hablar de don Miguel; pues bien: todo lo que se cuenta no es nada comparado con lo que ese hombre ha hecho*».

Un uomo terribile, dice il sacerdote, libertino e massone. Vero è che don Benicio non è un semplice pretino di campagna: come molti altri sacerdoti descritti da Valle-Inclán ha partecipato alla guerra carlista camminando «*per le montagne di Navarra con il fucile in spalla*».

Segue l'ingresso in scena di Montenegro e la sua presentazione oggettiva ad opera del narratore: intorno ai sessant'anni, «*bello e virile tipo svevo molto frequente negli idalghi della montagna gagliega*», gran signore eccentrico, despota, cacciatore, gran bevitore. Come nelle migliori tradizioni, ha mandato in rovina il suo patrimonio, conservando soltanto il *mayorazgo*, cioè la proprietà familiare inalienabile per legge. Cospiratore, avventuriero, sprezzante verso le ostentazioni di titoli nobiliari, e al tempo stesso «*altero e crudele come un nobile arabo*», e orgoglioso delle sue origini.<sup>xxxiv</sup>

---

<sup>xxxiv</sup> «*Cuando volvió de su primera emigración, encontróse en la leyenda. Los viejos liberales partidarios de Riego contaban que le había blanqueado el cabello desde que una sentencia de muerte tuvierale tres días en la capilla, de la cual consiguiera fugarse por un milagro de audacia; pero las damiselas de su provincia, abuelas hoy, que todavía suspiran cuando recitan a sus nietos los versos de El Trovador, referían algo mucho más hermoso... Pasaba esto en los buenos tiempos del romanticismo, y fue preciso suponerle víctima de trágicos amores. ¡Cuántas veces oyera Rosarito en la tertulia de sus abuelos la historia de aquellos cabellos blancos! Contábala siempre su tía la de Camarasa, una señorita cincuentona que leía novelas con el ardor de una colegiala, y todavía cantaba en los estrados aristocráticos de Brumosa melancólicas tonadas del año treinta. Amada de Camarasa conociera a don [Miguel de Montenegro] en Lisboa, cuando las bodas del infante don Miguel. Era ella una niña, y habíale quedado muy presente la sombría figura de aquel emigrado español de erguido talle y ademán altivo que todas las mañanas se paseaba con el poeta Espronceda*».

Sono interessanti i riferimenti storici di questo brano. Rafael del Riego (1785-1823) fu liberale e massone e cospirò contro re Ferdinando VII per restaurare la costituzione del 1812. Dopo varie insurrezioni militari, il re accettò la costituzione nel 1820, dando inizio al cosiddetto triennio liberale. Riego è protagonista di questa stagione politica, ma nel 1823 viene sconfitto dalla reazione assolutista, appoggiata militarmente dalla Francia, e viene giustiziato il 7 novembre dello stesso anno. Espronceda, poeta e cospiratore liberale, è in esilio volontario a Lisbona nel 1826, anno in cui l'infante Miguel si fida con sua nipote María de la Gloria, figlia di Pedro I, re di Portogallo. Si tratta di un matrimonio combinato al fine di assicurare una successione stabile al trono del Portogallo dopo la morte di Juan VI. Juan aveva infatti due figli, Pedro e Miguel; quest'ultimo, esiliato in Austria, complottava contro la costituzione liberale del suo paese. In sostanza, si concordò che Pedro rinunciasse ai diritti al trono, abdicando a favore di sua figlia María, a condizione che Miguel la sposasse e si impegnasse al rispetto della costituzione liberale. Di fatto, María regnò per due anni, poi, nel 1828, Pedro usurpò il trono: verrà poi costretto ad abdicare nel 1834, quando María recuperò il suo posto di regina e ottenne l'annullamento del matrimonio.

Dunque Montenegro, cospiratore liberale, è a Lisbona nel 1826 e, approssimativamente, le vicende portoghesi debbono situarsi una trentina d'anni prima rispetto a quelle di *Rosarito*: in *Rosarito* Montenegro è sessantenne, e dunque il racconto potrebbe essere ambientato intorno al 1860, cioè all'inizio di un decennio particolarmente caro a Valle-Inclán, che vi colloca cronologicamente molti testi. Si noti che in *Tula Varona* il *duquesito* de Ordax allude alla frequentazione dell'Infanta a Madrid: potrebbe trattarsi di Isabel de Borbón y Borbón (detta La Chata), figlia primogenita della regina Isabel II. Cita anche i «*saraos de la condesa de Cela*», riunioni notturne con musica e balli, che potrebbero riferirsi alla contessa Julia de Cela. Nella *Generala* si allude a «*los hombres de la República [que] pasaban a la monarquía*», verosimilmente negli ultimi anni del decennio (nel racconto, Currita e Sandoval leggo-

Questa doppia presentazione crea ambiguità. Don Benicio e la contessa lo considerano un depravato, ma loro appartengono alla fazione politica tradizionalista, fieramente ostile al liberalismo; la voce narrante, invece, lo descrive con tratti anarcoidi e ribelli, il che è sufficiente a dargli un fascino al quale Rosarito non è affatto insensibile.

Nel salotto della contessa, Montenegro si mostra cortese, forse un po' freddo, ma capace di controllarsi, tanto da non rispondere a qualche gratuita provocazione di don Benicio. Durante la conversazione risulta evidente che il centro della sua attenzione è Rosarito; dal canto suo, la ragazza prova fascino e timore verso lo zio, con sensazioni contraddittorie:

*Y con el rostro cubierto de rubor, entreabierta la boca de madona y el fondo de los ojos misterioso y cambiante, Rosarito se estrechaba a la condesa cual si buscasse amparo a un peligro. Don [Miguel] la infundía miedo, pero un miedo sugestivo y fascinador. Quisiera no haberle conocido, y el pensar en que pudiera irse la entristecía. Aparecíasele como el héroe de un cuento medroso y bello, cuyo relato se escucha temblando y, sin embargo, cautiva el ánimo hasta el final, con la fuerza de un sortilegio.*

Alla «strana confusione» di Rosarito non è estraneo un sentimento materno, che le dà una commozione oscura e inedita; al tempo stesso, Rosarito è immersa in una sorta di atmosfera sacra. Già descritta con la bocca semiaperta da «madonna», ha «mani da novizia, pallide, mistiche, ardenti». Sorprende che l'anziana contessa, consapevole del carattere di Montenegro, chieda proprio a Rosarito di accompagnarlo nella stanza che gli è stata destinata per la notte, cosa che la giovane fa «tremante come una sposa», turbata come una «figura ideale sospesa sul confine dell'altra vita».

Con questo stato d'animo contraddittorio, Rosarito esce di scena e Valle-Inclán sospende abilmente la narrazione - il dramma avviene dietro le quinte - descrivendo, con un crescendo di tensione, l'agitato sonno della contessa, che si è addormentata in salotto:

*La anciana condesa dormita en el canapé. Encima del velador parecen hacer otro tanto el bastón del mayoralzo y la labor de Rosarito. Tropel de fantasmas se agita entre los cortijones espesos. ¡Todo duerme! Mas he ahí que de pronto la condesa abre los ojos y los fija con sobresalto en la puerta del jardín. Imagínase haber oído un grito en sueños, uno de esos gritos de la noche, inarticulados y por demás medrosos.*

Di nuovo addormentata, si sveglia a un altro grido, più chiaro e distinto, e va verso la camera di Montenegro:

*«iRosarito está allí!... ¡Inanimada, yerta, blanca! Dos lágrimas humedecen sus mejillas. Los ojos tienen la mirada fija y aterradora de los muertos. ¡Por su corpiño blanco corre un hilo de sangre!... El alfilerón de oro, que momentos antes aún sujetaba la trenza de la niña está bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón. La rubia cabellera extiéndose por la almohada, trágica, magdalénica...*

Valle-Inclán non precisa se Rosarito si sia suicidata o sia stata uccisa: personalmente propendo per la seconda ipotesi, per la presenza dell'avverbio «barbaramente», poco adeguato se il gesto fosse stato compiuto dalla fanciulla. Lo spillone dei capelli conficcato nel cuore lascia immaginare che il delitto

---

no *Ce que ne meurt pas*, pubblicato da Barbey d'Aurevilly nel 1883). Infine si noti che in *Rosarito* la contessa non ha un cavallo da prestare a Montenegro, perché è stato requisito dalla banda partigiana carlista di El Manco (fatto che potrebbe essere collegato alle azioni di guerriglia che si succedono dopo il 1849 - anno della fine della seconda guerra carlista - e fino al 1860), e viene citato *el abad de Cela*, come in *Sonata de Otoño*.

non sia premeditato; dunque c'è un elemento che scatena la furia omicida e può trattarsi della inattesa resistenza della ragazza di fronte al tentativo di abuso dell'anziano dongiovanni. In questa ipotesi, Rosarito, pur affascinata dalla figura dello zio, pur turbata e incerta, decide di non concedersi: in ogni caso, che si sia uccisa dopo lo stupro, o che sia stata uccisa prima, questo dato non cambia, ed è il punto essenziale. Rosarito non accetta di essere posseduta. Un uomo abituato a essere padrone (di cose e di persone), orgogliosamente convinto di aver fatto innamorare una fanciulla dal candore di novizia, trova una resistenza inattesa, che il suo animo, malato di narcisismo, non può accettare. Nella lotta, che si può intuire, la colpisce con il primo oggetto che si trova tra le mani, come punizione per la sua ribellione, come se fosse un peccato di lesa maestà. Da questa prospettiva, il racconto risulta coerente con gli altri del libro. In tutti i casi, dalle situazioni più frivole ai simbolismi più complessi, troviamo donne la cui personalità si radica in una dimensione irriducibile agli schemi mentali maschili e ai ruoli sociali che essi hanno costruito.

Quando, per possedere una donna (in tutti i sensi del termine), un uomo come Montenegro, esaltato dal mito di una virilità senza limiti, ricorre alla violenza, per la donna non c'è scampo: o si sottomette o muore; tuttavia, in entrambi i casi questa donna risulta sfuggente: l'assassino non può realmente possederne l'anima né il corpo, neanche se ne abusa dopo l'omicidio. Tragicamente, anche Montenegro resta beffato e rivela l'inadeguatezza dei modelli di comportamento maschile.

C'è, dunque, un tema dominante in questa raccolta - che, peraltro, Valle-Inclán sembra concepire come testo unitario quando, nella dedica iniziale, lo definisce «*este libro - el primero que escribo*» - ed è l'impossibilità di possedere la donna. Prima ancora, l'impossibilità di capirla fino in fondo. La donna, nella sua realtà, non coincide con i pregiudizi maschili, è molto più complessa e, in questa complessità, sfugge, è incomprensibile e indomabile. Nello stesso tempo, dovendo costringersi in ruoli sociali predefiniti, la donna deve ricorrere a un'accorta gestione delle sue situazioni, per non soccombere. Questo avviene facilmente se l'interlocutore maschile è giovane, inesperto, o ingenuo come il generale Rojas; non può avvenire se l'uomo reagisce con la violenza e impone la sua legge: in questo caso o si adegua o viene distrutta, come Rosarito. Sembra evidente, allora, che la morte (per omicidio o suicidio) confermi l'indomabilità femminile, perché implica un rifiuto della sottomissione.

Questo tema generale è articolato da Valle-Inclán in due serie di racconti, come già si accennava. La serie dispari è composta dalla *Condesa de Cela*, *Octavia Santino* e *La Generala*; le protagoniste dei racconti sono tre adultere: si sono sottratte al ruolo della moglie fedele e madre di famiglia, o lo hanno reinterpretato a loro vantaggio (ad esempio, quando Julia decide di tornare col marito per non perdere il suo stato sociale); al tempo stesso manifestano un chiaro disinteresse per la morale cattolica e la sua concezione ideale della famiglia.

La serie pari è composta da *Tula Varona*, *La niña Chole* e *Rosarito*. Queste tre figure femminili hanno una forte valenza simbolica. Le prime tre sono donne normali, certamente descritte in forma stilizzata, ma prive di tratti che le rendano incompatibili con un sostanziale realismo: si può non legittimare moralmente l'adulterio, ma non si può negare che sia diffuso: nei casi descritti rivela un'autonomia e una sessualità vissuta senza complessi, come elemento centrale e non sacrificabile della propria personalità. Appunto questa sessualità - negata, o ritenuta illegittima da una mentalità maschile molto diffusa - viene messa in primo piano e collegata, attraverso figure simboliche, a una forza cosmica. Abbiamo tre donne che ritraggono persone umane, e tre donne che sono simboli di un *eterno femminile*, di un archetipo mitico - ciò che abbiamo chiamato il potere divino che produce il mondo - una forza di cui la ses-

sualità umana è una delle manifestazioni più forti ed evidenti. Questa forza è per essenza indomabile, incontrollabile, è preclusa all'uomo, se non attraverso una iniziazione e un cammino esoterico: in un noto complesso simbolico, il cavaliere, prima di conquistare e possedere la Donna, deve uccidere il drago, che rappresenta il dominio dell'oscuro, dell'inconscio e del torbido. Se questa uccisione simbolica non avviene, la Donna è irraggiungibile.

Come si diceva, questa immagine mitica della Donna viene rappresentata con una sorta di ideogramma composto da tre segni: Tula, Chole e Rosarito.<sup>xxxv</sup> Non abbiamo difficoltà a collegare le prime due, mentre può suscitare perplessità l'inclusione di Rosarito. In effetti, Rosarito è priva della sessualità perversa che caratterizza una figura mitica come quella di Lilith, o un'incarnazione della Grande Madre delle religioni mediterranee, però il collegamento risulta evidente se si considera come l'inesauribile fecondità della Grande Madre è un attributo presente *insieme* a quello della verginità. La Grande Madre è madre e vergine, perché genera e non si esaurisce mai. Rosarito rappresenta questo aspetto, che nel simbolismo cristiano è separato dalla generazione (a parte il caso speciale della Madonna). D'altro canto, nel contesto cristiano, la verginità rappresenta una forma di sessualità inaccessibile fuori dal contesto matrimoniale. Come Tula e Chole, Rosarito appartiene alla sfera del sacro: non il sacro pagano, ma quello cristiano.

#### CORTE DE AMOR

Dopo *Femeninas* Valle-Inclán pubblica un racconto singolo, *Epitalamio*, del 1897, e, cinque anni dopo, una raccolta intitolata *Corte de amor*, del 1903. Ne fanno parte l'appena citato *Epitalamio* (ora con il titolo *Augusta*) e tre inediti: *Rosita*, *Eulalia*, *Beatriz*. In un'edizione posteriore (1908) aggiunge una *Breve notizia* sulla sua estetica negli anni in cui i racconti sono stati scritti. *Femeninas*, nella forma in cui lo abbiamo analizzato, non verrà più pubblicato; tuttavia nel 1907 appare una raccolta intitolata *Historias perversas*, che contiene i sei racconti di *Femeninas* più due di *Corte de amor* (*Augusta* e *Beatriz*).

Con *Femeninas* e *Corte de amor* abbiamo dieci racconti che, complessivamente, costituiscono un corpus da cui Valle-Inclán trae varie raccolte, omettendo ora l'uno ora l'altro testo. Ad esempio, in *Historias de amor* (1909) sono presenti cinque racconti di *Femeninas* e due di *Corte de amor* (*Rosita* ed *Eulalia*: esattamente i due testi che mancavano in *Historias perversas*), oltre a un testo intitolato *Drama vulgar*. Sempre nel 1909, una raccolta intitolata *Cofre de sándalo* comprende quattro racconti di *Femeninas* (mancano *La niña Chole* e *Rosarito*, ma c'è *La Generala*, che era stato omissso in *Corte de amor*) e si aggiunge *Mi hermana Antonia*. Nell'edizione di *Corte de amor* del 1921 si riproducono i quattro racconti originari, e si aggiungono *La condesa de Cela* e *La Generala*. Questo semplice elenco sta a dimostrare che Valle-Inclán considera i testi di *Femeninas* e *Corte de amor* come un corpus unico che raggruppa

---

<sup>xxxv</sup> Tula è totalmente assimilabile ai contenuti simbolici espressi da Chole, come dimostra il suo collegamento a Diana. Diana (Italica) corrisponde alla greca Artemide, che Omero chiama *potnia theron*, signora degli animali. Il suo culto fu particolarmente diffuso in Lidia, a Efeso e Creta. Figlia di Zeus, è *phaesporia*, donatrice di luce: è vergine e tuttavia è la dea protettrice dei parti e della fertilità; è dea della luna, ma anche portatrice di morte. L'Artemide di Efeso (centro più famoso e antico del suo culto, dove era stato costruito un tempio annoverato tra le sette meraviglie del mondo antico) era una dea madre, affine a Cibele e alle Grandi Madri del Mediterraneo (Cibele e Rea, Grande Madre minoica, hanno lo stesso attributo di «signora degli animali»). Eliade ricorda che l'Artemide arcade è rappresentata con un serpente in mano, come la signora dei serpenti cretese (Rea).

racconti a tema galante, collegati con i racconti a tema folclorico. Comparando *Historias perversas* (1907), *Historias de amor* (1909) e *Cofre de sándalo* (1909), si nota che sono stati ristampati tutti e dieci i racconti di *Femeninas* e *Corte de amor* (1903).

Nel 1903 Valle-Inclán pubblica anche *Jardín umbrío*, che contiene brevi narrazioni ispirate alla cultura popolare della Galizia, sua regione natale: da questa raccolta ha origine una serie di pubblicazioni che comprendono racconti di tema affine.

*Jardín umbrío*, nella prima edizione, contiene cinque testi: *Malpocado*, *El miedo*, *Tragedia de ensueño*, *El rey de la máscara*, *Un cabecilla*. Nel 1905 una seconda edizione, intitolata *Jardín novelesco*, aggiunge altri dieci testi, tra cui *Rosarito*.<sup>xxxvi</sup> *Jardín novelesco* viene ripubblicato nel 1908: si toglie *Rosarito* (che l'anno dopo è inserito in *Historias de amor*) e sono aggiunti cinque racconti nuovi.<sup>xxxvii</sup> Nel 1914 la raccolta viene pubblicata tornando al titolo primitivo *Jardín umbrío*: viene inserito nuovamente *Rosarito*, sono tolti *Malpocado*, *A media noche*, *Geórgicas* e i cinque testi aggiunti nel 1908; vengono però inseriti nella raccolta *Juan Quinto*, *Mi bisabuelo*, *Milón de Arnoya*. Questa struttura si riproduce quasi identica nel 1920: le uniche varianti sono il recupero di *A media noche*, di *Beatriz*, quest'ultimo da *Corte de amor* del 1903, e di *Mi hermana Antonia*, apparso anche in *Cofre de sándalo* del 1909.

Consideriamo *Jardín umbrío* e *Jardín novelesco* come una serie unica, che raggruppa testi di argomento popolare e folclorico, ed è parallela alla serie dei racconti galanti. Come è chiaro alla critica, le due serie non costituiscono due fasi o periodi dell'evoluzione artistica di Valle-Inclán, ma raggruppano per affinità testi che Valle scriveva contemporaneamente: le due serie appartengono a un unico universo poetico e descrivono un unico mondo, articolato nei suoi livelli nobile, borghese e popolare. Da qui la possibilità di collocare certe storie nell'una o nell'altra serie, come abbiamo visto nel caso di *Rosarito*, che sembra svolgere la funzione di cerniera: si trova in *Femeninas*, *Jardín novelesco* (1905), *Historias perversas* (1907); è assente in *Jardín novelesco* (1908), per tornare in *Historias de amor* (1909), *Jardín umbrío* (1914 e 1920).

Questa complessa articolazione e disarticolazione dei racconti avviene a partire dal 1903, quando Valle-Inclán ha iniziato a lavorare a testi di più ampio respiro: dal 1902 comincia infatti a pubblicare le *Sonatas*, di carattere galante, a cui nel 1904 affianca *Flor de santidad*, romanzo di ambientazione popolare.

La pubblicazione di *Corte de amor* sembrerebbe implicare una sorta di sconfessione di *Femeninas*: Valle-Inclán riproduce infatti il *Prólogo* di Manuel Murguía, già usato per la raccolta del 1895, e la introduce con questa frase: «*En este libro están recogidas aquellas novelas breves de mis albores literarios, hace más de un cuarto de siglo, cuando amé la gloria. El viejo maestro con quien solía pasear en las tardes del invierno compostelano, escribió entonces las páginas liminares que aquí reproduzco, y que por primera vez aparecieron en un libro de cuyo nombre no quiero acordarme*».

In realtà questa annotazione ha un senso ben diverso. Va osservato intanto che il prologo di Murguía non era presente nell'edizione originale, che non includeva alcun testo di *Femeninas*. Ma, come si è visto, i racconti di *Femeninas* erano stati ripubblicati in *Historias perversas* del 1907 e in *Historias de amor* del 1909: *Femeninas* e *Corte de amor* risultavano sostanzialmente fusi in un unico corpus e l'unico testo non ristampato era appunto il prologo. Risulta dottamente ironico applicare a *Femeninas* l'*incipit* del

<sup>xxxvi</sup> *La adoración de los reyes*, *La misa de san Electus*, *Del misterio*, *Comedia de ensueño*, *Un ejemplo*, *Nochebuena*, *Oración*, *A media noche*, *Geórgicas*.

<sup>xxxvii</sup> *Fue Satanás*, *La hueste*, *Égloga*, *Una desconocida*, *Hierbas olorosas*.

*Don Chisciotte* dove, parlando del paese in cui vive l'idalgo, Cervantes dice: «*de cuyo nombre no quiero acordarme*» - che significa: di cui al momento non ricordo il nome. Non si tratta di un rifiuto, ma di un modo per sottolineare che *Femeninas* è presente nel corpus completo dei dieci racconti galanti.

Vediamo ora le quattro figure femminili introdotte nella prima edizione di *Corte de amor* del 1903.

I quattro racconti sono: *Rosita*, *Eulalia*, *Augusta* (*Epitalamio*) e *Beatriz*. Il tema generale sembra essere quello dell'inganno nel rapporto tra uomo e donna; da questa prospettiva si vede che il primo e il terzo racconto presenta donne che ingannano, mentre il secondo e il quarto donne che ne sono vittima. Inoltre, *Beatriz* si collega ai temi della cultura popolare della Galizia, analogamente a *Rosarito* di *Femeninas*: in entrambi i casi si tratta del racconto che conclude la raccolta. *Rosarito* e *Beatriz* vengono poi inclusi nella serie dei racconti folclorici, in *Jardín umbrío*, fungendo da cerniera tra le due serie.

#### ROSITA

*Rosita*<sup>xxxviii</sup> è uno dei testi più riusciti della narrativa breve di Valle-Inclán. Protagonista è Rosita Zegri, che durante una festa in maschera al *Foreign Club*, incontra un vecchio amico, il *duquesito* de Ordax, che fa parte dell'ambasciata spagnola a Londra. Tra i due si svolge una piacevole schermaglia, nella quale il *duquesito* sfoggia le sue goffe doti di corteggiatore, mentre Rosita lo tiene a distanza con ironia.

Rosita è una simpatica avventuriera andalusa che «*no podía olvidarse de su tierra. Aquella andaluza con ojos tristes de reina mora, tenía los recuerdos alegres como el taconeó glorioso del bolero y del fandango*».<sup>xxxix</sup> Si diverte a provocare il giovane duca ricordandogli i suoi vecchi amanti, tra cui «*un uomo che ho amato veramente*», tale Manolo el Espartero, torero di non particolare brillantezza, ormai morto: «*Quando ho letto la notizia - dice Rosita - ho passato quasi un'ora a piangere*»:

- *No sería tanto tiempo, Rosita.*

*Rosita se abanicó gravemente:*

- *¡Sí hijo!... Hay cosas que no pueden olvidarse.*

- *¡Fue tu primer amor, sin duda?*

- *Uno de los primeros.*

*El monóculo del gomoso tuvo un temblor elocuente:*

- *¡Ya!... Tu primer amor entre los toreros.*

- *¡Caball!... ¡Cuidado que tienes talento!*

*Y Rosita se reía guiñando los ojos y luciendo los dientes blancos y menudos. Después, ajustándose un brazalete, volvió a suspirar. ¡Era todavía el recuerdo de Manolillo! Aquel suspiro hondo y perfumado levantó el seno de Rosita Zegri como una promesa de juventud apasionada.*

Rosita mantiene uno stretto riserbo circa un suo viaggio in India, che avrebbe deciso per sempre il suo destino, e senza il quale (lascia intendere) avrebbe accettato il corteggiamento del giovane. In effetti è grande la sorpresa del duca quando Rosita gli presenta suo marito: nientemeno che il re delle isole Dalicam. Tuttavia, da impenitente avventuriera, Rosita non rinuncia a mettersi in gioco: letteralmente, nel senso che affida alla sorte la decisione di restare o meno fedele a suo marito: «*Los dedos enguantados de Rosita Zegri - primera de su nombre en la historia de Dalicam - buscaban algunos luises, prisioneros entre las*

<sup>xxxviii</sup> R. del Valle-Inclán, «Rosita», *Corte de amor*, in *Obras escogidas*, cit., II, 7-90. Il racconto in questione alle

pp. 13-30.

<sup>xxxix</sup> bolero e fandango sono stili del flamenco; *taconeó* è il suono fatto con le scarpe dalle ballerine.

mallas de un bolsillo con cierre de turqueses: - ¡Todo mi caudal!... Vamos a jugarnos estos tres luises. Asocio vuestra suerte a la mía. ¡No olvidéis que cada uno me adeuda un luis!...».

La somma viene affidata al re di Dalicam perché la giochi:

Rosita se volvió al duquesito:

- ¿Que corazonada tienes?

- Ninguna.

- ¿Perdemos o ganamos?

- No sé... Debiste advertirle que jugase los reyes.

- ¡Pues tienes razón!

Disgraziatamente per lui, il re di Dalicam gioca e perde - non solo i tre luigi, ma anche la «corona»:

El Rey de Dalicam apareció bajo el pórtico del Foreign Club. Desde lejos levantó los brazos y abrió las manos, indicando que había perdido. Rosita puso los ojos tristes:

- ¡Tiene la suerte más negra! ¡Ah! Tú no olvidas que me debes un luis.

- Voy a tener el honor de devolvértelo.

- ¡Ahora no! Pueden verte y creer que se trata de otra cosa. Te lo recuerdo porque estoy completamente arrancada. Nos hemos jugado la corona, y estamos en camino de jugarnos el cetro.

Con questa esplicita promessa, il duquesito si congeda - non senza ricevere l'omaggio di una foto del re, fatta a Parigi, nello studio di Nadar, dove Rosita scrive un'ispirata dedica, «bajo la mirada amorosa de su dueño, aquel magnífico rey negro de las Islas de Dalicam, que, como los reyes de las edades heroicas, afortunadamente, no sabía escribir...». <sup>xl</sup>

EULALIA <sup>xli</sup>

Tra tutte le eroine di Valle-Inclán Eulalia è la personificazione della debolezza femminile: il suo carattere fragile, indeciso e contraddittorio la porta alla tragedia. Eulalia si incontra col suo amante, che sta passando un periodo di riposo presso il mulino della Madre Cruces: l'ambiente naturale e sereno contrasta con la tensione palpabile di Eulalia. Per raggiungere il mulino deve attraversare il fiume con l'aiuto di un barcaiolo, e già nei suoi primi passi si rivela insicura: «Eulalia alzóse levemente la falda y quedó un momento indecisa, como queriendo penetrar con los ojos la profundidad del río. Una onda lamió sus pies, enterrados en la arena de la ribera. El barquero atracó, hincando un remo: - No tenga miedo de mojarse, mi señora. El agua del río no hace mal».

Non si rivelerà una profezia felice. Giunta sull'altra riva, facendosi indicare la strada da un ragazzo, si informa sulla condotta del suo amante, chiedendo se va dietro ad altre donne. Giunta al mulino, ha paura dei cani da guardia; parlando con la Madre Cruces mostra uno stato d'animo prostrato, giungendo persino ad augurarsi la morte: «La chiamo, ma ne ho paura». Quando, infine, arriva il suo amante, Jacobo Ponte, si capisce meglio la fonte della sua tensione:

- ¡Qué felices viviríamos los dos aquí!

<sup>xl</sup> Afortunadamente fa riferimento al fatto che non può leggere cosa effettivamente Rosita stava scrivendo nella dedica!

<sup>xli</sup> R. del Valle-Inclán, «Eulalia», *Corte de amor*, in *Obras escogidas*, cit., II, 31-49.

*Jacobo le cogió las manos:*

- *¡Si tú quisieses!...*

*Y ella suspiró, inclinando la frente:*

- *¡Qué sería de mis pobres hijas!*

*Jacobo apartóse silencioso y sombrío. Después, sentado en el poyo de una ventana, murmuró con la cabeza oculta entre las manos:*

- *¡Siempre tus hijas!... ¡Las aborrezco!*<sup>xlii</sup>

Eulalia deve dunque scegliere tra l'amante e le figlie, ed è evidente che si tratta di un argomento che i due hanno affrontato altre volte (i*Siempre tus hijas!*). In aggiunta, Eulalia comunica all'amante di aver rivelato la relazione a suo marito: «*Non potevo continuare a tessere la mia vita con il filo della menzogna*» - dice, rivelando una natura inadeguata all'inganno continuo di una relazione extraconiugale segreta. La reazione di Jacobo è drastica: decide di troncane immediatamente la relazione, e se ne va, lasciando Eulalia da sola. È per Eulalia la delusione finale: dopo averlo cercato a lungo invano, riprende il viaggio di ritorno verso casa in barca, ma, durante il guado, si lascia cadere nel fiume e scompare nel buio della sera.

#### AUGUSTA

Nel successivo racconto (già pubblicato col titolo *Epitalamio*) il gioco degli inganni si svolge invece in un clima sereno e quasi pagano. La protagonista, Augusta del Fede, vive senza porsi alcun problema la sua relazione adulterina con il principe Attilio Bonaparte, che risulta autore dei *Salmos paganos*, «*versi d'amore e voluttà, che prima erano stati salmi di baci sulle labbra della gentile amica*». Costei, d'altronde, è un bel ritratto di sana femmina erotica e disinibita, il cui amore è

*alegría erótica y victoriosa, sin caricias lánguidas, sin decadentismos anémicos, pálidas flores del bulevar. Ella sentía por aquel poeta galante y gran señor esa pasión que aroma la segunda juventud con fragancias de generosa y turgente madurez. Como el calor de un vino añejo, así corría por su sangre aquel amor de matrona lozana y ardiente, amor voluptuoso y robusto, como los flancos de una Venus, amor pagano, limpio de rebeldías castas, impoluto de los escrúpulos cristianos que entristecen la sensualidad sin domeñarla. Amaba con la pasión olímpica y potente de las diosas desnudas, sin que el cilicio de la moral atarazase su carne blanca, de blanca realeza, que cumplía la divina ley del sexo, soberana y triunfante, como los leones y las panteras en los bosques de la tierra caliente.*<sup>xliii</sup>

Si tratta, insomma, di una figura simbolicamente equivalente a Tula Varona o alla *niña Chole*, incarnazione di una sensualità abissalmente sacrale, ma di una sacralità pagana.

Come nel caso di Rosita ed Eulalia, il suo amante è più giovane di lei, ma in questo caso il principe Attilio sembra molto più esperto dei suoi colleghi. Augusta, «*come una principessa del Rinascimento, gli si offrì nuda. Voleva darsi, e si diede*».

In questa relazione, talmente franca da diventare innocente, compaiono alcuni elementi che si ritrovano in seguito nelle avventure galanti del Marchese di Bradomín, con cui Attilio Bonaparte condivide qualche tratto: il gusto per la tradizione erotica del rinascimento italiano, l'evocazione dei Borgia e di Pietro Aretino, il gusto della seduzione... A farla breve, Augusta, che non ha alcuna intenzione di

<sup>xlii</sup>

. *Poyo* (sossello) è il sedile di marmo che, nelle case antiche, si trova sotto le finestre o, all'esterno, lungo i muri.  
<sup>xliiii</sup> R. del Valle-Inclán, «Augusta», *Corte de amor*, in *Obras escogidas*, cit., II, 50-64.

perdersi il giovane principe, né si preoccupa minimamente di suo marito, escogita un machiavello cinico e astuto: il principe sposerà sua figlia Nelly e così, diventato uno di famiglia, sarà sempre a portata di mano...

Di fatto, però, la trama degli inganni, in questa deliziosa storia, è più complicata, perché anche Nelly, degna figlia di cotanta madre, è interessata al principe, e non con platonici sentimenti. Anzi, pare che il principe di tale interesse abbia avuto non solo la comunicazione verbale, ma anche la riprova concreta... Dal canto suo, Attilio sembra molto interessato alle inedite possibilità di un simile *menage à trois*:

*¡Quiera Dios, Príncipe, que sepa usted hacerla feliz!  
El Príncipe no contestó. Pensaba si no había en todo aquello un poema libertino y sensual, como pudiera desearlo su musa.*

BEATRIZ<sup>xliv</sup>

Nella descrizione degli ambienti e dell'atmosfera molti elementi di *Beatriz* ricordano *Rosarito*. C'è un antico palazzo nobiliare, verosimilmente fuori dalla cinta urbana, un giardino con la sua atmosfera romantica, «un giardino signorile, pieno di nobile raccoglimento. Tra mirti secolari biancheggiavano statue di dèi. Povere statue mutile! I cedri e gli allori oscillavano con augusta melanconia sopra le fonti abbandonate»; c'è una contessa che sembra incarnare la sopravvivenza di un passato glorioso: «*Vivía como una priora noble retirada en las estancias tristes y silenciosas de su palacio, con los ojos vueltos hacia el pasado. ¡Ese pasado que los reyes de armas poblaron de leyendas heráldicas!*».<sup>xlv</sup> Beatriz, la figlia, viene creduta indemoniata: in realtà, come si scoprirà, è semplicemente vittima di abusi sessuali da parte del cappellano, *fray Ángel*. Ancora vittima dell'equivoco dell'influenza demoniaca, la contessa incarica proprio il cappellano di condurre a palazzo una vecchia *saludadora*,<sup>xlvi</sup> per liberare Beatriz con un esorcismo. In realtà, il cappellano, temendo di essere scoperto a causa della presenza nel palazzo del Confessore della cattedrale, approfitta per fuggire. Inspiegabilmente, la *saludadora* si presenta lo stesso a palazzo, avvisata da una sua premonizione, quando ormai l'abuso è stato scoperto, e la contessa la incarica di compiere una drammatica vendetta:

*La Condesa se acercó a la saludadora. El rostro de la dama parecía el de una muerta, y sus ojos azules tenían el venenoso color de las turquesas: - ¡Sabe hacer condenaciones?  
- ¡Ay mi Condesa, es muy grande pecado!  
- ¡Sabe hacerlas? Yo mandaré decir misas y Dios se lo perdonará.  
La saludadora meditó un momento: - Sé hacerlas, mi Condesa.  
- Pues hágalas...  
- ¡A quién, mi señora?  
- A un capellán de mi casa.  
La saludadora inclinó la cabeza: - Para eso hace menester del breviario.  
La Condesa salió y trajo el breviario de Fray Ángel. La saludadora arrancó siete hojas y las puso sobre el espejo. Después, con las manos juntas, como para un rezo, salmodió: - ¡Satanás! ¡Satanás! Te conjuro por mis malos pensamientos, por mis malas obras, por todos mis pecados. Te conjuro por el aliento de la culebra, por*

<sup>xliv</sup> Cito da R. del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, Espasa-Calpe, Madrid 1946, 89-103.

<sup>xlv</sup> *Rey de armas* è il funzionario pubblico incaricato di tenere il registro dei blasoni e degli stemmi nobiliari, insieme ad altri compiti importanti.

<sup>xlvi</sup> *Saludador* è chi usa formule superstiziose per curare (in ambito contadino soprattutto le malattie del bestiame), e può anche possedere saperi occulti per fatture, come in questo caso.

*la ponzoña de los alacranes, por el ojo de la salamántiga. Te conjuro para que vengas sin tardanza y en la gravedad de aqueste círculo del Rey Salomón te encierres, y en él te estés sin un momento te partir, hasta poder llevarte a las cárceles tristes y oscuras del Infierno el alma que en este espejo agora vieres. Te conjuro por este rosario que yo sé profanado por ti y mordido en cada una de sus cuentas. ¡Satanás! ¡Satanás! Una y otra vez te conjuro.*

*Entonces el espejo se rompió con triste gemido de alma encarcelada. Las tres mujeres, mirándose silenciosas, con miedo de hablar, con miedo de moverse, esperan el día, puestas las manos en cruz. Amanecía cuando sonaron grandes golpes en la puerta del palacio. Unos aldeanos de Céltigos traían a hombros el cuerpo de Fray Ángel, que al claro de luna descubrieron flotando en el río... ¡La cabeza yerta, tonsurada, pendía fuera de las andas!».*<sup>xlvi</sup>

Ancora una volta, il racconto è costruito sul tema dell'inganno ma, rispetto agli altri testi della raccolta, introduce una chiara dimensione simbolica: Beatriz è, come Rosarito e Chole, una donna simbolo e rappresenta una femminilità collocata dentro la sfera del sacro e preclusa a chi non sia qualificato per accedervi. Si tratta, in questo caso, di una sacralità cristiana: lo si nota già nelle prime righe del testo, nella descrizione del giardino. Per quanto stilizzate, le descrizioni dei giardini nei racconti di Valle-Inclán sono sempre funzionali al tema trattato. Ad esempio, se in *Augusta* il giardino è il teatro di una sorta di rito pagano, in sintonia con il carattere della protagonista del racconto, in *Beatriz* lo caratterizza l'abbandono del paganesimo: le statue degli dèi sono rovinate e le fonti sono abbandonate. Le sue rose servono per adornare la cappella del palazzo: la contessa è molto devota, vive come una vecchia badessa in un palazzo dalle stanze tristi e silenziose - senza vita sociale - rimembrando il passato. Già il suo titolo nobiliare ha un nome significativo: Condesa de Porta-Dei. Bisogna però dire che quel mondo simbolico, magico, cosmico, magistralmente incarnato dalla figura della *niña Chole*, non è scomparso del tutto: lo si ritrova inglobato in questo singolare cristianesimo della contessa, nel ricorso alla *saludadora* e nel suo rito magico che condanna il cappellano.

Beatriz, a sua volta, è, come Rosarito, l'immagine della purezza: «*Beatriz evocaba el recuerdo de aquellas blancas y legendarias princesas, santas de trece años ya tentadas por Satanás*». Ha una testa «*magdalénica*», aggettivo che qualifica anche i capelli di Rosarito distesa nel letto di morte. Ha subito il primo abuso nella cappella dove era andata per confessarsi. È evidente che non si tratta solamente di una violenza sessuale: questa violenza è esercitata in un preciso contesto che la caratterizza, in aggiunta, come una profanazione sacrilega. Come il duquesito de Ordax, il protagonista della *Niña Chole*, o il Montenegro di *Rosarito*, *fray Ángel* vuole penetrare in un ambito sacro e proibito; a differenza degli altri personaggi citati, riesce a farlo con la violenza, e questo provoca la sua morte, come punizione inevitabile.

Come costruzione simbolica, *Beatriz* sembra essere un perfezionamento della struttura mitica di *Rosarito*. Entrambi i racconti concludono le raccolte in cui sono inseriti e rispetto alle quali, a una prima lettura, sembrano eterogenei.

Come si è visto, si può osservare una forte continuità tematica tra *Femeninas* e *Corte de amor*, rafforzata da analogie strutturali nel contenuto e nella disposizione dei racconti nelle due raccolte.

<sup>xlvi</sup> *Salamántiga*: salamandra, in gallego.

## «¿QUÉ DISTINTA PUDO HABER SIDO NUESTRA VIDA!» SONATA DE OTOÑO O GLI ESILIATI DALLA MODERNITÀ

LA GENESI DEL ROMANZO: I TESTI PRELIMINARI

Il testo di *Sonata de otoño*, primo romanzo di Valle-Inclán pubblicato nel 1902, è costruito attraverso un complesso procedimento di montaggio, fusione e rielaborazione di frammenti scritti in precedenza e pubblicati come brani indipendenti in diversi periodici. Questa tecnica compositiva risulterà abituale nell'autore, che la utilizza anche nelle altre *Sonatas*, o in *Luces de bohemia*,<sup>i</sup> e ha dato luogo a varie spiegazioni. È stato detto, ad esempio, che Valle-Inclán vi ricorre sotto la spinta delle necessità economiche, il che può essere perfettamente vero, ma non è una spiegazione sufficiente: in via di principio, non siamo disposti ad ammettere che un fatto di ordine estetico possa essere spiegato da fatti di diverso ordine, che al massimo sono concause o mere occasioni. Si è detto anche che il continuo riutilizzo di testi già pubblicati evidenzerebbe una certa carenza nelle capacità dell'autore di concepire la struttura di un romanzo, tesi abbastanza risibile, se solo si considera la serie di romanzi pubblicati da Valle-Inclán (più di uno all'anno) tra il 1902 e il 1907. E non è mancato chi, smontando il testo, con un procedimento opposto a quello usato dall'autore, lo ha considerato una mera somma di frammenti a, b, c, d... priva di reale unità compositiva.<sup>ii</sup> La mia opinione è opposta.

È comprensibile che, nell'accingersi a comporre per la prima volta un romanzo, Valle-Inclán abbia dovuto apprendere una tecnica e impadronirsi di un metodo: questo può spiegare la complessità del «materiale» con cui costruisce *Sonata de otoño* o *Sonata de estío*, ma già nel terzo romanzo della serie, *Sonata de primavera*, la scrittura appare più sicura: i brani anticipati sulle pagine di *El Imparcial* sono recepiti nella pubblicazione in volume con varianti minime, per lo più di ordine stilistico, ad eccezione del cambiamento del finale della storia (la versione dell'*Imparcial* si conclude senza la morte della bambina). La stessa cosa avviene con *Sonata de invierno*, le cui anticipazioni sull'*Imparcial* (col titolo *La corte de Estella*) vengono totalmente incluse nella stesura del romanzo, completato con l'aggiunta di un finale inedito (ma in parte prevedibile per via di allusioni esplicite nelle pagine dell'*Imparcial*). Il riutilizzo di testi anticipati su riviste non è dunque un segno di debolezza compositiva, ma un procedimento, peraltro pienamente legittimo, e molto adeguato all'estetica dell'arte nuova, che si va imponendo a partire da Baudelaire.

Rischiando un'accusa di anacronismo, confronterei *Sonata de otoño* con l'estetica descritta da Ortega y Gasset in *La deshumanización del arte*:<sup>iii</sup> so bene che il testo orteghiano si pubblica un quarto di se-

<sup>i</sup> R. del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Renacimiento, Madrid 1924.

<sup>ii</sup> Ad esempio, Julio Casares, *Crítica profana* (Valle-Inclán, «Azorín», Ricardo León), Imprenta Colonial, Madrid 1916, pp. 17-132, part. pp. 97-119. Per una storia della ricezione critica delle *Sonatas*, cfr. Amparo de Juan Bolufer, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela 2000, pp. 17-92; cfr. anche Javier Serrano Alonso, «Valle-Inclán y sus críticos: la recepción de las *Sonatas* (1902-1905)», in Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez, *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, 16-20 de noviembre 1992, Universitat Autònoma de Barcelona 1995, pp. 285-94.

<sup>iii</sup> José Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», in *Obras completas*, Alianza, Madrid 1966, III, pp. 353-87. Cfr. anche, sulla scrittura modernista, José Manuel Pereiro Otero, *La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores*, Verbum, Madrid 2008; María del Pilar Pueyo Casaus, *Valle-Inclán a la luz del decadentismo europeo y del modernismo hispánico (finales s. XIX-principios s. XX)*, Editorial Vision Libros, Madrid 2009.

colo dopo il romanzo di Valle-Inclán, ma Ortega sistematizza e definisce, con un inquadramento teorico, ciò che l'arte e la letteratura di avanguardia stanno già facendo da alcuni decenni; il filosofo si serve della letteratura di avanguardia, compresa quella strettamente modernista, per teorizzare le nuove tendenze artistiche, e non c'è nulla di strano nel pensare che il romanzo di Valle-Inclán presenti alcuni elementi che Ortega includerà poi nel concetto di *disumanizzazione*. C'è, con ogni evidenza, in *Sonata de otoño*, il primato della descrizione sulla trama, della lingua e dello stile sulla narrazione degli eventi; c'è lo spostamento in primo piano di elementi secondari o il primato assoluto della dimensione estetica. In questa ottica, il frammentismo è una tecnica di scrittura pienamente giustificata dal valore relativo della trama, che in certe opere contemporanee finisce con lo scomparire del tutto, e la forma «romanzo» (che per fortuna è sufficientemente elastica da poter diventare tutto ciò che vogliamo che sia) si modifica, trasformandosi in una sorta di galleria di stampe, una mostra - un'esibizione coerente e tematica - di quadri che potrebbero anche essere ricollocati altrove. L'elemento fondamentale è, però, il significato che ogni quadro assume grazie al contesto in cui viene collocato.

Nella scrittura di Valle-Inclán, ogni frammento pubblicato su rivista ha un suo senso completo, e a volte appare come un racconto in sé concluso e totalmente autonomo; poi, inserito nel contesto di un romanzo, tale significato diventa relativo e si subordina, o si adegua, al senso complessivo dell'opera: è appunto questo significato globale a giustificare la presenza di un certo frammento in luogo di altri nel testo definitivo di un romanzo. Per esempio, in *Sonata de primavera*, Valle-Inclán riproduce tutto il testo già pubblicato a puntate su *El Imparcial*, ma modifica drasticamente il finale: elimina quello pubblicato sul quotidiano e lo sostituisce con il dramma della morte della bambina, che è il tema del racconto *Fue Satanás*, pubblicato su *El Gráfico* nel luglio 1904 (un mese dopo l'ultimo frammento della *Sonata*, pubblicato su *El Imparcial* il 27 giugno). Con ogni evidenza, il tema di *Fue Satanás* svolge un ruolo fondamentale nella definizione del carattere del protagonista delle *Sonatas*, il marchese di Bradomín, assumendo un significato che, come testo indipendente non aveva. Di conseguenza, non è determinante sapere che certe pagine di un romanzo riprendono un certo racconto, ma occorre concentrarsi sul disegno complessivo del romanzo, che viene realizzato attraverso tutte le sue pagine, indipendentemente dall'origine di ciascuna.

Questo procedimento compositivo in due tempi (creazione di frammenti e loro riutilizzo nel romanzo) è perfettamente cosciente in Valle-Inclán e spiega uno dei tratti più singolari della sua opera: quando un racconto viene riutilizzato all'interno di un romanzo, non cessa necessariamente di esistere come testo autonomo e indipendente: *Fue Satanás*, ad esempio, viene ripubblicato come racconto autonomo in *Jardín novelesco*,<sup>iv</sup> quattro anni dopo la sua rielaborazione per *Sonata de primavera*, e poi ancora in *Hoy*, Madrid 8 gennaio 1920. Altro esempio è *La niña Chole*, pubblicato come racconto in *Femeninas*,<sup>v</sup> poi rielaborato per *Sonata de estío*: il racconto continua ad essere incluso da Valle-Inclán in varie raccolte di narrativa breve, con varianti che lo rendono indipendente dal romanzo, ma alla fine il suo testo verrà sostituito dai primi capitoli di *Sonata de estío*, pur conservando il titolo *La niña Chole*, e mantenendo la sua autonomia.<sup>vi</sup> *La niña Chole* ha, all'interno di *Femeninas* un significato simbolico totalmente diverso da quello che ha, una volta rielaborato, in *Sonata de estío*: nel primo caso è dominante il tema del dop-

<sup>iv</sup> R. del Valle-Inclán, *Jardín novelesco*, Maucci, Barcelona 1908.

<sup>v</sup> id., *Femeninas Seis historias amorosas* (Pról. de Manuel Murguía), Imp. de Andrés Landín, Pontevedra 1895

<sup>vi</sup> Cfr. Xaquín Núñez Sabaris, *La novela corta en Valle-Inclán, estudio textual de Femeninas*, Universidade de Santiago de Compostela 2005, pp. 119-56.

pio, la relazione tra le due immagini femminili di Chole e Lilí, il simbolismo pagano della donna e del serpente; nel caso della *Sonata* è dominante il tema dell'incesto. La vicenda narrata nei due casi è in parte la stessa, ma il contesto in cui le pagine sono inserite determina una trasformazione del loro ruolo.

Va anche precisato che Valle-Inclán è particolarmente attento alla struttura delle sue opere, e spesso dispone la materia secondo una rigorosa simmetria. In *Femeninas* si trova una struttura che raggruppa i sei racconti in due serie parallele (il primo, il terzo e il quinto, da una parte, e il secondo, il quarto e il sesto dall'altra), che delincono in modo diverso, ma complementare, un complesso simbolismo legato alla donna. Altri esempi potrebbero essere fatti citando la struttura degli atti in *Luces de bohemia*, il progetto dei volumi del *Ruedo ibérico*, o la disposizione degli argomenti nei capitoli di *La corte de los milagros*.<sup>vii</sup> Si potrebbe anche ricordare la complessa costruzione de *La lámpara maravillosa*,<sup>viii</sup> o, più in generale, l'interesse di Valle-Inclán per l'esoterismo. A mio modo di vedere, questa attenzione alla disposizione strutturata della materia narrativa va accostata alla composizione per frammenti, nel senso che l'una è resa possibile dall'altra, e in nessun caso l'inclusione di un frammento all'interno di un romanzo o di un'opera teatrale ne incrina l'unità: è del tutto fuorviante pensare che un'opera - poniamo *Sonata de otoño* - sia costruita sommando frammento a + frammento b + frammento c... Come romanzo, *Sonata de otoño* comincia ad esistere quando Valle-Inclán ha immaginato un'opera (un personaggio protagonista che scrive le sue memorie, racconta i suoi ultimi giorni con un'antica amante malata, in un palazzo nobiliare, circondato da altri protagonisti come Juan Manuel de Montenegro, Isabel, ecc.) e utilizza il materiale coerente con questo progetto, rielaborandolo e integrandolo con pagine nuove. Il risultato non ha alcun rapporto con i frammenti precedenti ed è un'opera assolutamente originale per lo stile e per il modo di raccontare. Altro caso, naturalmente, è analizzare i frammenti non per smontare il testo finale, ma per capirne la genesi e poterne cogliere il significato nel modo più adeguato possibile.<sup>ix</sup> Si tratta di uno studio molto utile per capire attraverso quali fasi viene costruito il personaggio di Bradomín.

Osservando i testi che Valle-Inclán utilizza in *Sonata de otoño*, sembra possibile individuare l'evoluzione del processo creativo. I principali frammenti rintracciabili nel romanzo sono i seguenti:

- «¿Cuento de amor?», *La Correspondencia de España*, 28 luglio 1901 «Fragmento de las memorias íntimas del Marqués de Bradamín» (sic!): è la prima apparizione del nome del marchese (sia pure leggermente diverso) e del progetto di memorie;
- «Sonata de otoño»: titolo di un racconto pubblicato su *El Imparcial*, Madrid, 9 settembre 1901;
- «Don Juan Manuel», *El Imparcial*, Madrid, 23 settembre 1901;
- «Hierba santa», *Juventud*, Madrid, 1 ottobre 1901;
- «Corazón de niña», *Juventud*, 20 ottobre 1901;
- «Piadoso legado (Memorias del Marqués de Bradomín)», *La Correspondencia de España*, 1 dicembre 1901;

<sup>vii</sup> R. del Valle-Inclán, *La corte de los milagros*, Imp. Rivadeneyra, Madrid 1927.

<sup>viii</sup> id., *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Imp. Helénica, Madrid 1916.

<sup>ix</sup> Per esempio, Emma Susana Speratti Piñero, «Génesis y evolución de *Sonata de otoño*», *Revista Hispánica Moderna*, 25, 1959, n. 1/2, pp. 57-80. Si consideri comunque che il testo delle *Sonatas* subisce una rielaborazione continua, con modifiche ad ogni edizione. Su ciò cfr. Domingo Ynduráin, «Sonatas y esperpentos», in *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 8, 1989, pp. 217-28.

- «El Palacio de Brandeso», *El Imparcial*, 13 gennaio 1902;
- «Su esencia», *La Correspondencia de España*, 9 febbraio 1902.

L'ordine di pubblicazione non corrisponde all'ordine dei capitoli del romanzo. Tra il 30 dicembre 1901 e il 12 febbraio 1902 Valle pubblica sulla rivista *Relieves* una prima versione di *Sonata de otoño* in tredici puntate, corrispondenti ai primi dodici capitoli e parte del tredicesimo del romanzo, pubblicato in volume nel marzo 1902. In questa versione compare la nota:

*Estas páginas son un fragmento de las «Memorias Amables» que muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez!  
Era feo, católico y sentimental,*

nota già apparsa nel primo testo pubblicato su *El Imparcial*, con il titolo che poi verrà trasferito all'intero romanzo: *Sonata de otoño* (9 settembre 1901). I tre aggettivi - *feo, católico, sentimental* - torneranno solo nell'ultimo dei romanzi in ordine logico e di pubblicazione, *Sonata de invierno*. Sono una perfetta sintesi del carattere ostentato da Bradomín, e dunque è probabile che, almeno nelle linee essenziali, la personalità del marchese sia ben delineata nella mente di Valle-Inclán.

Il primo testo pubblicato, *¿Cuento de amor?* (28 luglio 1901), è anche il primo in cui compare il personaggio del Marchese di Bradomín (sia pure nella variante Bradamín) ed è presentato come frammento delle sue «*memorias íntimas*». Ciò fa supporre che, almeno in modo embrionale, Valle-Inclán abbia già l'idea di una serie di testi in cui Bradomín risulta protagonista e autore fittizio. Non abbiamo però una descrizione del marchese. Nel testo compare la cugina Concha, protagonista del romanzo, ma non vi è allusione alla sua malattia: nella lettera con cui invita Bradomín nel suo palazzo, «*casi no me decía otra cosa sino que fuese a verla, adivinábase que la soledad empezaba a enojarle*». Sono presenti anche i luoghi - Viana del Prior, dove Bradomín si reca a caccia ogni autunno, e il palazzo di Brandeso, dove vive Concha, con il giardino e il suo labirinto, la porta con lo stemma e la scalinata - e si cita don Juan Manuel de Montenegro, «*aquel hidalgo visionario y pródigo que vivía en el Pazo de Lantañón*».

Il racconto ha un senso compiuto, ed è centrato sulla figura del paggio Florisel, che assiste Bradomín durante la sua visita nel palazzo di Concha. Un'antica relazione tra i due sembrerebbe presumibile, ma non viene esplicitata nel testo, che invece gioca maliziosamente su un amore di Concha per Florisel: in realtà la malignità sui rapporti di Concha con Florisel mi sembra suggerita solo per introdurre la battuta conclusiva del racconto:

*- ¿Por qué le llamas Florisel?  
Ella dijo, con una alegre risa:  
- Florisel es el paje de quien se enamora cierta princesa inconsolable en «Un cuento de amor».  
Sus ojos verdes y cambiantes miraban a lo lejos, y me sonó tan extraña su risa, que sentí frío. ¡El frío de comprender todas las perversidades! Me pareció que mi prima Concha también se estremecía. La verdad es que nos hallábamos a últimos de otoño y que el sol empezaba a nublarse.*

Il secondo brano in ordine di pubblicazione ha il titolo che poi passerà al romanzo, *Sonata de otoño*, e appare su *El Imparcial* il 9 settembre 1901. Il riferimento alle memorie del marchese si trova al termine del testo.

Il racconto ha un senso compiuto, e contiene il nucleo essenziale del romanzo: la lettera di Concha, che comunica la sua malattia e il desiderio di rivedere Bradomín, il viaggio verso Brandeso (alluso in poche righe), l'arrivo al palazzo, l'incontro con Concha, il ricordo della loro relazione e del modo in cui si era conclusa, quindi la cena e la morte di Concha, nello stesso giorno dell'arrivo di Bradomín.

Il 23 settembre, sempre su *El Imparcial*, viene pubblicato il racconto *Don Juan Manuel*. Non vi compare il riferimento alle memorie, ma è evidente che il narratore è sempre Bradomín, per il riferimento a sua madre, Carlota Elena Agar y Bendaña, che vive a San Clemente de Bradomín. Si narra la visita di Juan Manuel a donna Carlota (quando il testo viene incorporato a *Sonata de otoño*, ovviamente, tutti i riferimenti a «mi madre» sono sostituiti da «Concha») e il loro dialogo a distanza, con l'*hidalgo* che urla dal cancello, quindi l'incontro tra Juan Manuel e Bradomín nella biblioteca (la scena del vino, la discussione sulle origini del casato), e il viaggio a cavallo verso il Pazo de Lantañón, durante il quale Juan Manuel cade malamente e viene riportato a casa da Bradomín. Il racconto ha un senso completo e, a quanto lascia intendere il finale, Juan Manuel sarebbe morto nella caduta:

*Emprendimos la vuelta. Cerca del Palacio fue preciso hacer un alto. El cuerpo de Don Juan Manuel se resbalaba y tuve que atravesarle mejor sobre la silla. Me asustó el frío de aquellas manos que pendían inertes... ¡Eran las manos de un muerto!*

Pochi giorni dopo, il primo dicembre, viene pubblicato il racconto *Hierba santa*, con sottotitolo *Fragmento de «Las Memorias» del Marqués de Bradomín*.<sup>x</sup> Nel racconto ad essere malata è la madre di Bradomín; il testo descrive il viaggio verso la sua residenza, la sosta al mulino di Gundar, a causa del maltempo, e la consegna delle erbe per la salute della contessa, ad opera della figlia del mugnaio. Anche qui il testo ha un senso completo, e viene inserito nel romanzo come descrizione del viaggio verso il palazzo di Brandeso, dopo l'arrivo della lettera di Concha:

*Yo sentí, como un vuelo sombrío, pasar sobre mi alma la superstición, y tomé en silencio aquel manojo de hierbas mojadas por la lluvia. Las hierbas olorosas, llenas de santidad, que curan la saudade de las almas y los males de los rebaños, que aumentan las virtudes familiares y las cosechas... ¡Ay!... ¡Qué poco tardaron en florecer sobre la sepultura de mi madre, en el verde y oloroso cementerio de San Clemente de Bradomín!...*

È la seconda volta che Concha - che Valle-Inclán ha già fatto morire poco tempo prima - sostituisce la figura della madre di Bradomín. Concha, d'altronde, è viva (anche se non vegeta) in *Corazón de niña*, del 20 ottobre 1901, descrizione breve e delicatamente deliziosa di colloqui all'imbrunire nel palazzo di Brandeso.

Il primo dicembre viene pubblicato *Piadoso legado*, col sottotitolo «*Memorias del Marqués de Bradomín*»; contiene la descrizione della malattia di Concha, il tema della sua bellezza, pur nel decadimento fisico; si parla dell'arrivo della cugina Isabel con le figlie di Concha e dell'opportunità che Bradomín non si faccia trovare a palazzo, ma reciti una piccola commedia con la complicità di Juan Manuel; infine è presente il tema delle lettere di Bradomín, che Concha conserva nel portagioie e vorrebbe distruggere. La struttura di questo testo, che pure ha un senso compiuto, fa pensare che si tratti di un brano di raccordo per collegare gli episodi già preparati: è evidente, a questo punto, che la Concha malata, che vie-

<sup>x</sup> Anche dopo la sua rielaborazione per *Sonata de otoño*, Valle-Inclán lo pubblica come testo autonomo nella raccolta di racconti *Jardín novelesco* nel 1908, col titolo *Hierbas olorosas*.

ne qui presentata, è la stessa del racconto *Sonata de otoño*, come pure Juan Manuel è lo stesso personaggio proposto su *El Imparcial*, ed è possibile che la struttura complessiva del romanzo sia già stata definita da Valle-Inclán. Appena un mese dopo inizia la pubblicazione a puntate del romanzo su *Relieves* (30 dicembre 1901 - 12 febbraio 1902, la parte corrispondente ai primi tredici capitoli della redazione finale) e il 13 gennaio 1902 pubblica su *El Imparcial* il racconto *El palacio de Brandeso*, con le descrizioni e le storie della famiglia. Infine, il 9 febbraio 1902 pubblica su *La Correspondencia de España* il frammento *Su esencia*, che per la verità ha collegamenti labili con il testo del romanzo, e dà piuttosto l'idea di esserne un finale scartato. Nel mese di marzo dello stesso anno *Sonata de otoño* esce in volume.

Da questa descrizione sommaria si può notare che *quasi* tutti gli ingredienti del romanzo vengono anticipati nei racconti, e questo *quasi* fa riferimento a una mancanza singolare: non solo mancano alcuni episodi, che verranno raccontati solo nell'edizione in volume (questo può essere comprensibile, volendo lasciare qualche sorpresa inedita per l'acquirente), ma manca nientemeno che il personaggio principale: Bradomín. Non sembri paradossale: i racconti descrivono personaggi e luoghi, ma né Bradomín descrive se stesso, né sono presenti gli episodi e i temi che ne delineano il carattere. In altri termini, il Bradomín dei racconti non ha nulla in comune con il Bradomín del romanzo. Nei racconti non ha alcun tratto perverso, manca la connessione tra sacro e profano, che caratterizza costantemente il personaggio, così come mancano le sbruffonerie, il macabro, i tratti diabolici (o presentati come tali dagli altri personaggi)... insomma, mancano gli elementi essenziali che hanno reso immortale il Bradomín di Valle-Inclán. Questo significa che l'autore si è tenuto per sé il meglio, mentre sperimentava e anticipava frammenti. Noi non possiamo sapere in quale momento il profilo di Bradomín si è delineato compiutamente nella sua mente, ma constatiamo che esso non è il risultato della somma dei frammenti pubblicati prima del romanzo. Dunque, *Sonata de otoño* non è una sommatoria, ma è la sorgente da cui emanano i testi preliminari, almeno a partire dalla pubblicazione del racconto omonimo.

#### I TEMPI DELL'AZIONE

Non viene precisato il tempo in cui Bradomín scrive la sue memorie, e dunque non sappiamo se Valle-Inclán colloca questo momento nello stesso 1901, in cui inizia a pubblicare i testi preliminari della *Sonata*, o in un momento precedente. Tuttavia il momento della scrittura non è vicino al tempo della storia, perché, parlando della lettera che gli annuncia la malattia di Concha, Bradomín commenta: «*Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo*». È invece definito con molta precisione il momento dell'incontro tra Concha e Bradomín. In una scena, Bradomín scrive una lettera a *doña Margarita*:

*Era media noche. Yo estaba escribiendo cuando Concha, envuelta en su ropón monacal, y sin ruido, entró en el salón que me servía de alcoba.*

*- ¿A quién escribes?*

*- Al secretario de Doña Margarita.*

*- ¿Y qué le dices?*

*- Le doy cuenta de la ofrenda que le hice al Apóstol en nombre de la Reina.*

*Hubo un momento de silencio. Concha, que permanecía en pie, apoyadas las manos en mis hombros, se inclinó, rozándome la frente con sus cabellos: - ¿Escribes al secretario, o escribes a la Reina?*

*Me volví con fría lentitud: - Escribo al secretario. ¿También tienes celos de la Señora?*

*Protestó vivamente: - ¡No! ¡No!*

*La senté en mis rodillas, y le dije, acariciándola: - Doña Margarita no es como la otra...  
-A la otra también la calumnian mucho. Mi madre, que fue dama de honor, lo decía siempre» (SO, 107).<sup>xi</sup>*

Margarita de Borbón è la consorte di Carlos María de Borbón y Austria-Este, pretendente al trono di Spagna della dinastia carlista col nome di Carlos VII. Nato a Lubiana nel 1848, Carlos VII muore in esilio a Varese nel 1909 ed è sepolto nel duomo di Trieste. Viene incoronato formalmente re della dinastia carlista nel 1868, dopo l'abdicazione di suo padre Juan III (Juan Carlos de Borbón y Braganza). Nel 1870 assume in prima persona la guida del movimento carlista e della *Comunión Católica Monárquica* (formata dal Partido Carlista, da neocattolici e integralisti), che nel 1871 elegge cinquanta deputati alle Cortes. Il 21 aprile 1872 inizia la terza guerra carlista, e Carlos rientra in Spagna, fissando la sua corte a Estella, che occupa dal 1873 al 1876 (a Estella viene poi ambientato *Sonata de invierno*). Il matrimonio con Margarita (Margarita María Teresa Enrichetta, principessa di Parma, nata a Lucca nel 1847 e morta a Viareggio nel 1893) risale al 1867. «*La otra*», a cui allude Bradomín in modo poco rispettoso (Bradomín è carlista), è la regina Isabel II di Spagna, che i carlisti considerano usurpatrice. Isabel de Borbón, figlia di Fernando VII, era ascesa al trono attraverso una deroga della legge salica, che escludeva le donne dalla successione, deroga che i carlisti ritengono illegittima, perché viziata da procedure irregolari. Isabel regna tra il 1833 e il 1868, quando la rivoluzione liberale, detta *La Gloriosa*, la obbliga all'esilio. Si reca a Parigi, dove nel 1870 abdica in favore di suo figlio, che successivamente sale al trono come Alfonso XII regnando dal 1874 al 1885; nel frattempo, però, il regno era stato affidato ad Amadeo I di Savoia (1870-1873), che il governo liberale aveva scelto con una singolare procedura concorsuale, esaminando il curriculum di vari candidati. Pertanto, l'unico periodo in cui sono presenti in Spagna Margarita e «*la otra*» è tra il matrimonio di Carlos VII del 1867 e l'esilio di Isabel nel 1868, ed è in questo lasso di tempo che si colloca l'incontro tra Concha e Bradomín.

Prendendo come riferimento il 1868, Bradomín non aveva più notizie da Concha dal 1866 («*dos años que no me escribía*»), data che non coincide necessariamente con la rottura della loro relazione, che potrebbe essere avvenuta poco tempo prima. Verosimilmente, la lettera di Concha conteneva un invito a tornare da lei, invito che viene disatteso dal marchese:

*- ¡Qué distinta pudo haber sido nuestra vida!  
- ¡Es verdad!... Ahora no comprendo cómo obedecí tu ruego. Fue sin duda porque te vi llorar.  
- No seas engañador. Yo creí que volverías... ¡Y mi madre tuvo siempre ese miedo!  
- No volví porque esperaba que tú me llamasas. ¡Ah, el Demonio del orgullo!  
- No, no fue el orgullo... Fue otra mujer... Hacía mucho tiempo que me traicionabas con ella. Cuando lo supe, creí morir. ¡Tan desesperada estuve, que consentí en reunirme con mi marido!  
Cruzó las manos mirándome intensamente, y con la voz velada, y temblando su boca pálida, sollozó: - ¡Qué dolor cuando adiviné por qué no habías venido! ¡Pero no he tenido para ti un solo día de rencor!  
No me atreví a engañarla en aquel momento, y callé sentimental. Concha pasó sus manos por mis cabellos, y enlazando los dedos sobre mi frente, suspiró: - ¡Qué vida tan agitada has llevado durante estos dos años!...  
¡Tienes casi todo el pelo blanco!... (SO, 49-50).*

<sup>xi</sup> Le *Sonatas* sono citate dalle seguenti edizioni: Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño - Sonata de invierno, Memorias del Marqués de Bradomín*, ed. Leda Schiavo, Espasa Calpe, Madrid 2001 (*Otoño*, pp. 29-118; *Invierno*, pp. 119-213); id., *Sonata de primavera, Sonata de Estío*, ed. Pere Gimferrer, Espasa Calpe, Madrid 2000 (*Primavera*, pp. 23-97; *Estío*, pp. 99-180). D'ora in avanti le citazioni sono indicate con le consuete sigle SO, SE, SP, SI, seguite dall'indicazione della pagina (le traduzioni dei brani sono mie).

Dunque il momento della separazione («*fue sin duda porque te vi llorar*») precede la lettera, dopo la quale passano due anni. Il primo incontro (che non coincide con l'inizio della relazione) era avvenuto 23 anni prima, quindi nel 1845:

- *¿Recuerdas cuántos años hace que estuviste aquí con tu pobre madre, la tía Soledad?*  
 - *Sí. ¿Y tú te acuerdas?*  
 - *Hace veintitrés años. Tenía yo ocho. Entonces me enamoré de ti. ¡Lo que sufría al verte jugar con mis hermanas mayores! Parece mentira que una niña pueda sufrir tanto con los celos. Más tarde, de mujer, me has hecho llorar mucho, pero entonces tenía el consuelo de recriminarte»* (SO, 46).

Dunque, all'epoca del romanzo e della sua morte Concha ha 31 anni. Bradomín è sicuramente più anziano di lei, ma non viene precisata la differenza di età. È vero che afferma: «*Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía*» (SO, 39). Però non è detto che si parli della stessa visita: è possibile che nel momento in cui, bambina di otto anni, Concha ha un'infatuazione per Bradomín, questi si fosse già recato più volte al palazzo di Brandeso. Si legge infatti: Concha «*quiso que recorriésemos el Palacio evocando otro tiempo, cuando yo iba de visita con mi madre, y ella y sus hermanas eran unas niñas pálidas que venían a besarme, y me llevaban de la mano para que jugásemos, unas veces en la torre, otras en la terraza, otras en el mirador que daba al camino y al jardín...*» (SO, 61): *iba de visita* lascia intendere un'azione ripetuta (altrimenti direbbe: *fui de visita*).<sup>xii</sup>

Bradomín allude al labirinto del giardino che spaventa e attrae, facendo pensare alla reazione di un ragazzino, ma altre allusioni fanno immaginare una certa differenza di età tra lui e Concha: Bradomín gioca con le sorelle maggiori, e né lui né Concha sono in grado di ricordare da quanto tempo queste sono entrate in monastero. In ogni caso, Concha osserva che il marchese ha i capelli bianchi («*casi todo el pelo blanco*», SO, 50).

In *Sonata de invierno*, ambientata pochi anni dopo, durante la terza guerra carlista, tra il 1873 e il 1876, quando Carlos VII ha la sua corte a Estella, Bradomín si descrive come anziano:

*Yo acababa de llegar a Estella, donde el Rey tenía su Corte. Hallábame cansado de mi larga peregrinación por el mundo. Comenzaba a sentir algo hasta entonces desconocido en mi vida alegre y aventurera, una vida llena de riesgos y de azares, como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna. Yo sentía un acabamiento de todas las ilusiones, un profundo desengaño de todas las cosas. Era el primer frío de la vejez, más triste que el de la muerte* (SI, 105-106).

In realtà, prendendo alla lettera ciò che dice un personaggio, potremmo fissare il tempo della narrazione al 1871: «*En esta guerra no hacen falta grandes ejércitos; con mil hombres yo intentaría una expedición por todo el reino, como la realizó hace treinta y cinco años Don Miguel Gómez, el más grande general de la pasada guerra*» (SI, III-II2);<sup>xiii</sup> ma l'indicazione di trentacinque anni potrebbe essere una cifra arrotondata, perché Estella viene occupata dai carlisti solo nel 1873.

<sup>xii</sup> Cfr. ancora: «*Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores*» (SO, 39). Cfr. anche: «*Habíamos jugado tantas veces en las grandes salas del viejo Palacio señorial*» (SO, 32), detto in occasione dell'incontro con le sorelle di Concha, nel monastero di Viana del Prior.

<sup>xiii</sup> Il generale carlista Miguel Gómez era nato nel 1785 e aveva compiuto la famosa spedizione cui allude la citazione nel 1836: <[aspa.mforos.com/390873/7190796-175-aniversario-del-carlismo/?pag=4](http://aspa.mforos.com/390873/7190796-175-aniversario-del-carlismo/?pag=4)>. Cfr. anche:

In *Los cruzados de la causa* (sempre ambientato durante la terza guerra carlista) Bradomín viene chiamato «*viejo dandy*» e la cugina Isabel è badessa del convento: si tratta della stessa Isabel, sorella di Concha, che Bradomín incontra prima di partire per Brandeso in *Sonata de Otoño*: è detta cugina di Bradomín, perché anche nel romanzo costui e Concha sono cugini, sia pure non in linea diretta (cfr. ad esempio SO, 79). Questa suora Isabel dovrebbe avere la stessa età di Bradomín, e il fatto che sia badessa implica una certa maturità. In effetti, anche per lei viene usato l'aggettivo *vieja*.<sup>xiv</sup>

Tra le persone che salutano Bradomín in *Los cruzados de la causa*, una dice:

- ¡Cincuenta años que somos amigos!

*Estas palabras las pronunció un viejecillo que sólo era capellán. Llevaba anteojos, tenía una calva luciente y dos rizos de plata sobre las orejas. Parecía próximo a llorar: - ¡Señor Marqués!... ¡Xavierito!... ¡Cincuenta años!... ¡Medio siglo!... Estudiamos juntos gramática latina en el convento, con aquel bendito fray Ambrosio (SI, 98).*

In effetti, secondo *Sonata de invierno*, fray Ambrosio vive in un monastero allo scoppio della prima guerra carlista (1833),<sup>xv</sup> e Bradomín lo definisce «*mi antiguo maestro de gramática*». Dunque, intorno al 1873, Bradomín dovrebbe avere almeno tra i sessanta e i sessantacinque anni, anche per coerenza con i capelli quasi completamente bianchi che ha in *Sonata de Otoño*. *Los cruzados de la causa* è ambientato durante la repubblica:<sup>xvi</sup> 11 febbraio 1873 - 29 dicembre 1874. Dunque siamo circa cinque anni dopo la morte di Concha.<sup>xvii</sup>

#### IL PALINSESTO

In *Sonata de otoño*, la storia lineare dell'incontro e della morte di Concha rivela, quasi come un palinsesto la storia della relazione tra i due, che non viene raccontata, ma è allusa nei dialoghi. Si tratta di

---

[homepage.mac.com/ronalldlamars/georgeborrowpublic/mostextraordinaryman/mostextraordinaryman.html](http://homepage.mac.com/ronalldlamars/georgeborrowpublic/mostextraordinaryman/mostextraordinaryman.html).

<sup>xiv</sup> R. del Valle-Inclán, *La guerra carlista I: Los cruzados de la causa*, ed. Miguel L. Gil, Espasa Calpe, Madrid 1996, p. 93: «El Marqués de Bradomín madrugó para oír misa en el convento de donde era abadesa una de sus primas, aquella pálida y visionaria Isabel Montenegro y Bendaña. El viejo caballero, al recordarla, sentía una tristeza de crepúsculo en su alma. ¡Cuántas veces había pasado la muerte su hoz! De aquellas tres niñas con quienes había jugado en el jardín señorial, sólo una vivía. Como en el fondo de un espejo desvanecido, veía los rostros infantiles, las bocas risueñas, los ojos luminosos. Evocaba los nombres: ¡María Isabel! ¡María Fernandina! ¡Concha! Y aspiraba en ellos el aroma del jardín en otoño con sus flores marchitas, y una emoción musical y sentimental: ¡María Isabel! ¡María Fernandina! ¡Concha! Los claros nombres resonaban en su alma con un encanto juvenil y lejano. El amable Marqués de Bradomín tenía lágrimas en los ojos al entrar en el locutorio del convento donde le esperaba su prima la vieja abadesa, aquella pálida y visionaria María Isabel».

<sup>xv</sup> «-Tú hablas ciertas cosas porque eres un rapaz, y crees en las argucias con que disculpan su miedo algunos generales que debían ser obispos... Yo he visto muchas cosas. Era profesor en un monasterio de Galicia cuando estalló la primera guerra, y colgué los hábitos, y combatí siete años en los Ejércitos del Rey...» (SI, III).

<sup>xvi</sup> «La facción republicana, que ahora manda, es una vergüenza para España» (*Los cruzados de la causa*, cit., p. 94).

<sup>xvii</sup> Questi calcoli contrastano con quelli più abituali, basati sull'idea che *Luces de bohemia* sia ambientata intorno al 1920: Bradomín vi compare qualificandosi come quasi centenario, da cui la sua nascita poco dopo il 1820. La mia idea è che le informazioni fornite da Valle-Inclán circa Bradomín non siano casuali, ma sottintendano uno studio minuzioso del personaggio: se in *Luces de bohemia* un Bradomín quasi centenario dice a Rubén Darío che sta cercando un editore per le sue memorie, vuol dire che la vicenda, con tutti gli anacronismi sistematicamente usati da Valle-Inclán, si colloca poco prima che il marchese inizi a pubblicare i suoi testi - cosa che avviene nel 1901 con i primi frammenti di *Sonata de otoño*. Ciò permette di intuire valori simbolici inediti nel testo di *Luces de bohemia* e nel personaggio del Marchese.

un terzo livello temporale: il primo è quello della scrittura delle memorie, che resta indeterminato; il secondo è quello dell'incontro, il terzo è quello del ricordo evocato: la vicenda pregressa.

Concha si innamora di Bradomín in occasione di una delle sue visite al palazzo di Brandeso, ma la relazione effettiva ha inizio a Viana del Prior, nella residenza in cui il marchese vive con sua madre:

«[Mi madre] Culpaba a Concha de todos mis extravíos y la tenía en horror. Recordaba, como una afrenta a sus canas, que nuestros amores habían comenzado en el palacio de Bradomín, un verano que Concha pasó allí, acompañándola. Mi madre era su madrina, y en aquel tiempo la quería mucho. Después no volvió a verla. Un día, estando yo de caza, Concha abandonó para siempre el Palacio. Salió sola, con la cabeza cubierta y llorando, como los herejes que la Inquisición expulsaba de las viejas ciudades españolas. Mi madre la maldecía desde el fondo del corredor. A su lado estaba una criada pálida y con los ojos bajos: Era la delatora de nuestros amores. ¡Tal vez la misma boca habíale contado ahora que el Marqués de Bradomín estaba en el Palacio de Brandeso!... (SO, 96).

All'epoca Concha era già sposata: il testo allude a un matrimonio poco felice, con una persona notevolmente più anziana di lei: «Quella ragazzina sposata con un vecchio aveva la candida goffaggine delle vergini. Ci sono talami freddi come sepolcri, e mariti che dormono come statue di granito abbattute» (SO, 65).<sup>xviii</sup> A quel che si deduce, la relazione continua per un certo tempo, e la rottura non avviene a causa della madre di Bradomín ma è occasionata dalle insistenze della madre di Concha; è la stessa Concha a chiedere a Bradomín di interrompere la relazione. Alla base dell'iniziativa della donna c'è però un tradimento di Bradomín, come si è già visto:

- ¡Qué distinta pudo haber sido nuestra vida!  
 - ¡Es verdad!... Ahora no comprendo cómo obedecí tu ruego. Fue sin duda porque te vi llorar.  
 - No seas engañador. Yo creí que volverías... ¡Y mi madre tuvo siempre ese miedo!  
 - No volví porque esperaba que tú me llamasess. ¡Ah, el Demonio del orgullo!  
 - No, no fue el orgullo... Fue otra mujer... Hacía mucho tiempo que me traicionabas con ella. Cuando lo supe, creí morir. ¡Tan desesperada estuve, que consentí en reunirme con mi marido! (SO, 49-50).

Concha, dunque, si riunisce col marito, ma il matrimonio ha comunque un esito fallimentare: da qui il ritiro nel palazzo di Brandeso, dove la coglie la malattia, insieme alle figlie, che verranno affidate a un convento per l'educazione.

Emerge da questa vicenda il ruolo autoritario e condizionante delle due madri e la totale assenza dei padri. Gli uomini della famiglia, a parte Juan Manuel, compagno solo come esempi (positivi o negativi) di un'antica nobiltà. Don Pedro de Bendaña, fondatore del palazzo di Brandeso. Don Miguel Bendaña, nonno di Concha:

Caballero déspota y hospitalario, fiel a la tradición hidalga y campesina de todo su linaje. Enhiesto como un lanzón, pasó por el mundo sin sentarse en el festín de los plebeyos. ¡Hermosa y noble locura! A los ochenta años, cuando murió, aún tenía el alma soberbia, gallarda y bien templada, como los gavilanes de una espada antigua. Estuvo cinco días agonizando, sin querer confesarse. Mi madre aseguraba que no había visto nada semejante. Aquel hidalgo era hereje. Una noche, poco después de su muerte, oí contar en voz baja que Don Miguel Bendaña había matado a un criado suyo (SO, 105).<sup>xix</sup>

<sup>xviii</sup> «Aquella niña casada con un viejo, tenía la cándida torpeza de las vírgenes. Hay tálamos fríos como los sepulcros, y maridos que duermen como las estatuas yacentes de granito».

<sup>xix</sup> «Caballero déspota y hospitalario, fiel a la tradición hidalga y campesina de todo su linaje. Enhiesto como un lanzón, pasó por el mundo sin sentarse en el festín de los plebeyos. ¡Hermosa y noble locura! A los ochenta años, cuando murió, aún

Alonso Bendaña, fondatore del Mayorazgo di Brandeso all'epoca dei re cattolici: «*iAquel Capitán que en los Nobiliarios de Galicia tiene una leyenda bárbara! Cuentan que habiendo hecho prisionero en una carcería a su enemigo el Abad de Mos, le vistió con pieles de lobo y le soltó en el monte, donde el Abad murió atarazado por los perros*».

#### L'EDUCAZIONE CATTOLICA

Águeda, la madre di Concha, è definita «*una santa a lutto e triste*» (SO, 49), che «*conosce la storia di tutti i lignaggi*» (SO, 73), una «*dama pia e triste*», che «*solía referirnos historias de Santos. Cuántas veces, sentada en el hueco de una ventana, me había enseñado las estampas del Año Cristiano abierto en su regazo*» (SO, 62). La madre di Bradomín, María Soledad Carlota Elena Agar y Bendaña, «*llevaba vida retirada y devota en su Palacio de Bradomín. Era una señora de cabellos grises, muy alta, muy caritativa, crédula y despótica*» (SO, 95). A proposito della lettera scritta da sua madre a Concha, Bradomín afferma:

*Yo, sin haber leído la carta de mi madre, me la figuraba. Conocía el estilo. Clamores desesperados y coléricos como maldiciones de una sibila. Reminiscencias bíblicas. ¡Había recibido tantas cartas iguales! La pobre señora era una santa. No está en los altares por haber nacido mayorazga y querer perpetuar sus blasones tan esclarecidos como los de Don Juan Manuel. De reclamar varonía las premáticas nobiliarias y las fundaciones vinculares de su casa, hubiera entrado en un convento, y hubiera sido santa a la española, abadesa y visionaria, guerrera y fanática.*

*Hacia muchos años que mi madre - María Soledad Carlota Elena Agar y Bendaña - llevaba vida retirada y devota en su Palacio de Bradomín. Era una señora de cabellos grises, muy alta, muy caritativa, crédula y despótica. Yo solía visitarla todos los otoños. Estaba muy achacosa, pero a la vista de su primogénito, parecía revivir. Pasaba la vida en el hueco de un gran balcón, hilando para sus criados, sentada en una silla de terciopelo carmesí, guarnecida con clavos de plata. Por las tardes, el sol que llegaba hasta el fondo de la estancia, marcaba áureos caminos de luz, como la estela de las santas visiones que María Soledad había tenido de niña. En el silencio oíase, día y noche, el rumor lejano del río, cayendo en la represa de nuestros molinos. Mi madre pasaba horas y horas hilando en su rueca de palo santo, olorosa y noble. Sobre sus labios marchitos vagaba siempre el temblor de un rezo (SO, 95-6).*

Anche le altre donne della numerosa famiglia sono regolarmente «*zìe devote, vecchie e malaticce*» (SO, 91): «*Era tradicional che nella stirpe di Brandeso gli uomini fossero crudeli e le donne pie*» (SO, 104). In Concha, la rigida educazione materna e la tradizionale devozione delle donne della famiglia produce un lacerante conflitto intimo. Da una parte Concha è sinceramente credente e segue le pratiche religiose della sua fede: questo la differenzia da precedenti personaggi femminili di Valle-Inclán, come la Condesa de Cela di *Femeninas*, la cui adesione al cattolicesimo è una facciata di perbenismo sociale; dall'altra, la passione per Bradomín travolge i divieti imposti dalla morale religiosa, generando un vivo senso di colpa. Bradomín, dal canto suo, si conforma alla tradizione maschile della famiglia, e si atteggiava a seduttore privo di scrupoli. Il marchese vede nel cattolicesimo soprattutto un ordinamento sociale, un senso della gerarchia e della legittimità, un sistema politico, e ne ignora completamente tutte le norme che riguardano la morale sessuale; accetta senza problemi di partecipare ai riti, ad esempio alla messa, ma non compie atti di devozione personale: è indicativo che, mentre Concha prega con le figlie

---

*tenía el alma soberbia, gallarda y bien templada, como los gavilanes de una espada antigua. Estuvo cinco días agonizando, sin querer confesarse. Mi madre aseguraba que no había visto nada semejante. Aquel hidalgo era hereje. Una noche, poco después de su muerte, oí contar en voz baja que Don Miguel Bendaña había matado a un criado suyo*».

nella cappella, egli si addormenti: «*La tarde agonizaba y las oraciones resonaban en la silenciosa oscuridad de la capilla, hondas, tristes y augustas, como un eco de la pasión. Yo me adormecía en la tribuna*» (SO, 105-6). Tuttavia, proprio perché non lo si può definire un miscredente, credo che si possano trovare tracce dell'educazione materna anche nel suo comportamento: il suo abituale piacere nel contaminare sacro ed erotismo potrebbe essere giustificato come reazione all'educazione religiosa impartita dalla madre. Certamente la conquista femminile è più stimolante per lui se è complicata dalla presenza di una sacralità che bisogna violare. Fin dalle primissime pagine del romanzo appare questa contaminazione:

*Recordé que Concha rezaba con un rosario igual y que tenía escrúpulos de permitirme jugar con él. Era muy piadosa la pobre Concha, y sufría porque nuestros amores se le figuraban un pecado mortal. ¡Cuántas noches al entrar en su tocador, donde me daba cita, la hallé de rodillas! Sin hablar, levantaba los ojos hacia mí indicándome silencio. Yo me sentaba en un sillón y la veía rezar: Las cuentas del rosario pasaban con lentitud devota entre sus dedos pálidos. Algunas veces, sin esperar a que concluyese, me acercaba y la sorprendía. Ella tornábase más blanca y se tapaba los ojos con las manos. ¡Yo amaba locamente aquella boca dolorosa, aquellos labios trémulos y contraídos, helados como los de una muerta! Concha desasíase nerviosamente, se levantaba y ponía el rosario en un joyero. Después, sus brazos rodeaban mi cuello, su cabeza desmayaba en mi hombro, y lloraba, lloraba de amor, y de miedo a las penas eternas* (SO, 32).

Potrebbe non essere solo una battuta la sua ostentata gelosia nei confronti nientemeno che di Dio, poco prima che Concha gli muoia tra le braccia:

- *Quédate.*  
 - *¡No! ¡No!... Mañana quiero confesarme... ¡Temo tanto ofender a Dios!*  
 Entonces, levantándome con helada y desdeñosa cortesía, le dije: - *¡De manera que ya tengo un rival?*  
 Concha me miró con ojos suplicantes: - *¡No me hagas sufrir, Xavier!*  
 - *No te haré sufrir... Mañana mismo saldré del Palacio.*  
 Ella exclamó llorosa y colérica: - *¡No saldrás!*  
 Y casi se arrancó la túnica blanca y monacal con que solía visitarme en tales horas. Quedó desnuda. Temblaba, y le tendí los brazos: - *¡Pobre amor mío!*  
 A través de las lágrimas, me miró demudada y pálida: - *¡Qué cruel eres!... Ya no podré confesarme mañana.*  
 La besé, y le dije por consolarla: - *Nos confesaremos los dos el día que yo me vaya.*  
 Vi pasar una sonrisa por sus ojos: - *Si esperas conquistar tu libertad con esa promesa, no lo consigues.*  
 - *¡Por qué?*  
 - *Porque eres mi prisionero para toda la vida.*  
 Y se reía, rodeándome el cuello con los brazos. El nudo de sus cabellos se deshizo, y levantando entre las manos albas la onda negra, perfumada y sombría, me azotó con ella. Suspiré parpadeando: - *¡Es el azote de Dios!*  
 - *¡Calla, hereje!*  
 - *¡Te acuerdas cómo en otro tiempo me quedaba exánime?*  
 - *Me acuerdo de todas tus locuras.*  
 - *¡Azótame, Concha! ¡Azótame como a un divino Nazareno!... ¡Azótame hasta morir!...*  
 - *¡Calla!... ¡Calla!...*  
 Y con los ojos extraviados y temblándole las manos, empezó a recogerse la negra y olorosa trenza: - *Me das miedo cuando dices esas impiedades... Sí, miedo, porque no eres tú quien habla: Es Satanás... Hasta tu voz parece otra... ¡Es Satanás!...».*

Naturalmente, Bradomín non è una presenza satanica - non c'è un solo elemento nei testi che potrebbe giustificare l'affermazione contraria - ma sono gli altri personaggi a considerarlo diabolico quando infrange le barriere che separano il sacro dall'erotismo.

Per altri versi, Bradomín si distacca dagli antenati di cui evidenzia il carattere. All'arroganza e allo spirito combattivo sostituisce la cortesia palatina e un raffinato senso estetico. Nelle relazioni coi personaggi popolari si comporta in modo affabile e rispettoso. Nella sua visione del mondo (dobbiamo pensare che le *Sonatas* riflettano le sue idee, non quelle di Valle-Inclán) la società si struttura secondo un ordine provvidenziale nel quale il popolo ha il suo posto tanto quanto la nobiltà. Durante il viaggio verso Brandeso, fermandosi al mulino di Gundar per la pioggia, dice: «*Como si aquello fuese nuestro feudo, llamamos autoritarios a la puerta*» (SO, 35). Non si tratta di un atto di arroganza, ma di una manifestazione di stato sociale, che si inserisce in un ordine, lo stesso ordine in cui si inseriscono i villani che lo ospitano e lo rispettano:

*Salieron dos perros flacos, que ahuyentó el mayordomo, y después una mujer hilando. El viejo aldeano saludó cristianamente: - ¡Ave María Purísima!  
La mujer contestó: - ¡Sin pecado concebida!  
Era una pobre alma llena de caridad. Nos vio ateridos de frío, vio las mulas bajo el cobertizo, vio el cielo encapotado con torva amenaza de agua, y franqueó la puerta, hospitalaria y humilde: - Pasen y siéntense al fuego. ¡Mal tiempo tienen, si son caminantes! ¡Ay! Qué tiempo, toda la siembra anega. ¡Mal año nos aguarda!* (SO, 35).

Quello che per un lettore moderno sarebbe un atteggiamento di sottomissione delle classi umili, per Bradomín è un sistema organico di relazioni tra ceti, dove i conflitti sono superati grazie alla carità cristiana. Bradomín mette in evidenza gli elementi coerenti con la sua visione tradizionale - idealizzata - della società. Il saluto dei villici («*¡Ave María Purísima!*», oppure «*¡Santas y buenas tardes!*», «*¡Santas y buenas noches!*»), o la carità e le opere di assistenza ai bisognosi da parte di Concha e altre figure nobiliari, sono elementi di una relazione sociale fondata su un senso feudale della comunità, che a sua volta ha una legittimazione religiosa. Naturalmente, Bradomín non è uno sciocco, e sa benissimo che questa società solidale non solo non è ideale, in quanto si trova a vivere forti conflitti, ma è anche in disfacimento, incalzata da nuove idee moderne e conflittuali, oltre che dall'avidità dei singoli e degli approfittatori: da qui la sua adesione alla causa carlista, in cui vede sia la difesa di un principio di legittimità nella formazione della gerarchia sociale, sia l'opposizione a una modernità laica, nel nome della Spagna rurale e della sua *ingenuità* (prendendo la parola nel suo senso migliore). Nel mulino di Gundar, Bradomín divide il suo cibo con la famiglia che lo ospita; sembra provare un senso di tenerezza con il paggio Florisel; ha un atteggiamento di complicità quasi amichevole con la servitù del palazzo di Brandeso. È, dunque, limitante pensare che la sua adesione alla tradizione abbia solo un valore estetico - che peraltro c'è, e non è marginale. Bradomín ha una sincera ammirazione per la spontaneità popolare: *la idealizza romanticamente* (e qui gioca il suo ruolo il senso estetico), ma la apprezza quando la ritrova nei suoi interlocutori. E, in una certa misura, vorrebbe anche farsene condizionare: le erbe medicinali, che la figlia del mugnaio di Gundar gli consegna per curare Concha, sono per lui superstizione, ma si tratta di credenze così spontanee e ingenue che, relativizzando il suo personale scetticismo di cortigiano, le mette sotto il cuscino della malata, forse imponendo a se stesso di lasciare una possibilità alla speranza:

*Yo sentí, como un vuelo sombrío, pasar sobre mi alma la superstición, y tomé en silencio aquel manojito de yerbas mojadas por la lluvia. Las yerbas olorosas llenas de santidad, las que curan la saudade de las almas y los males de los rebaños, las que aumentan las virtudes familiares y las cosechas... ¡Qué poco tardaron en florecer sobre la sepultura de Concha en el verde y oloroso cementerio de San Clodio de Brandeso!* (SO, 38).

*Cerca de la cama, sobre un sillón, estaba mi capote de cazador, húmedo por la lluvia, y esparcidas encima aquellas yerbas de virtud oculta, solamente conocida por la pobre loca del molino. Me levanté en silencio y fui por ellas. Con un extraño sentimiento, mezcla de superstición y de ironía, escondí el místico manojo entre las almohadas de Concha, sin despertarla (SO, 53).*

Bisogna anche dire che questo mondo ordinato, che Bradomín difende e nel quale vorrebbe vivere, svolge in lui anche una funzione rassicurante sul piano psicologico. Qui mettiamo in luce l'aspetto forse più sorprendente del personaggio, la sua sostanziale instabilità: Bradomín si è disegnato un ruolo all'interno di un mondo che consiste in un sistema organico di ruoli. Quando si ritrova in una situazione che non è compatibile con questo ruolo, Bradomín si smarrisce e appare goffo, incapace e persino vigliacco. In questi frangenti emerge l'inautenticità del personaggio e viene allo scoperto la sua maschera. Non si tratta di una mistificazione deliberata; piuttosto Bradomín vive secondo una prospettiva arcaizzante - in un mondo che appare ormai destinato alla fine per l'inarrestabile irruzione della modernità - come se questa decadenza non esistesse o non lo riguardasse. Il suo atteggiamento estetizzante da *dandy*, e il suo tradizionalismo, che difende strenuamente un ordine sociale residuale, rappresentano il mondo in cui si sente a suo agio, nel quale è stato educato a vivere, e nel quale sa come ci si comporta. Quando in questo mondo irrompe un elemento estraneo o contraddittorio, e la distanza con la realtà nel suo complesso diventa stridente, Bradomín appare inadeguato, la sua immagine stona con il contesto, e si trasforma in un personaggio grottesco. Questo risulta evidente comparando il comportamento del marchese prima e dopo la morte di Concha. Ma prima di trattare questo argomento occorre tornare sul cattolicesimo di Concha e notare che anch'esso ha un fondamentale valore sociale.

#### LE CONTRADDIZIONI DI CONCHA

Ciò in cui Concha è stata educata a credere è una religione che mette in primo piano la morale e disegna un ruolo femminile funzionale alla stabilità dell'istituto familiare. Si potrebbe anche accettare che, in un conflitto tra i sentimenti e la condizione di moglie, il primato debba andare alla difesa della famiglia, ma questo richiederebbe un quadro sociale molto diverso, dove la donna dovrebbe godere di un potere di decisione e autodeterminazione che la cultura del tempo, in realtà, le nega. All'interno di una società patriarcale, così come nella concezione borghese della famiglia ottocentesca, la fedeltà coniugale (essenziale per la donna ma non per l'uomo) è posta come valore assoluto, indipendentemente dal modo in cui si perviene al matrimonio. Così la morale vigente impone a Concha, che ha sposato un uomo più anziano e incapace di renderla felice, di sacrificare la sua vita sentimentale e la sua autenticità alla stabilità della famiglia. In questa condizione, il ruolo del seduttore, che appare trasgressivo e condannabile per la mentalità patriarcale, risulta all'inverso liberatorio per la donna, che rompe gli schemi e si sottrae al ruolo che le viene imposto.

Un personaggio come la Condesa de Cela si sottrae a questo ruolo di moglie fedele e acquista autonomia attraverso la finzione: le basta mantenere la facciata di rispettabilità e nascondere l'adulterio, forse anche con piena soddisfazione di suo marito e sua madre. Questa differenza di atteggiamento dipende dal fatto che per la Condesa la morale familiare e sessuale del cattolicesimo non ha alcun valore, mentre in Concha la trasgressione coesiste con il senso del peccato e la paura della dannazione eterna. Credo che in questo contesto non si metta in discussione se la fedeltà coniugale sia o non sia un valore; piuttosto, la figura del seduttore mette allo scoperto una contraddizione evidente nella morale

dell'epoca, e cioè che la fedeltà vincola la donna e non l'uomo: indipendentemente dalle formule teologiche, nella vita reale l'uomo dispone di uno spazio extrafamiliare in cui seguire i suoi sentimenti e le sue passioni, mentre la donna è prigioniera dell'istituzione e, in caso di conflitto, o si sottomette alla norma, o esce dalla famiglia e va incontro a una pesante sanzione sociale. Perciò, da un punto di vista antiborghese o ostile all'ordinamento patriarcale, il seduttore svolge un ruolo sovversivo e liberatorio.

Va da sé che non si tratta di una soluzione ottimale, perché una vera e propria liberazione della donna non c'è: l'adulterio è un atto di trasgressione individuale nel contesto di una società maschilista, e può avere vari esiti, oltre a lasciare immutato, nel breve periodo, quel contesto sociale. Accanto a una Condesa de Cela, che si arrangia molto bene, una volta trovata la soluzione di salvare le apparenze, c'è una Eulalia, in *Corte de amor*, che si ritrova nella condizione di proprietà contesa tra il marito e l'amante, ricattata da entrambi e, incapace di reggere la tensione, si suicida. Il caso di Concha sembra avere il carattere intermedio di una libertà effettivamente conquistata, ma pagata con il senso di colpa indotto dalla norma morale che ha dovuto trasgredire.

Le problematiche relative alla vita coniugale e alla sessualità sono prese molto sul serio dagli scrittori modernisti, e non compaiono nei testi solo per attrarre acquirenti dei romanzi. Come ha scritto Lily Litvak,

*estas preocupaciones se desarrollaban en el marco de un sistema burgués sexualmente represivo, caracterizado por su hipocresía y su doble escala de valores. La moral burguesa europea, ayudada por la Iglesia y el Estado, emprende, entonces, una campaña contra las relaciones preconjugales y extraconjugales, la prostitución, las perversiones, la pornografía, las madres solteras y los hijos ilegítimos. El modelo ideal es el matrimonio y la familia. Una sola es la estructura familiar aceptada, con relaciones bien definidas entre marido y mujer, y una sola la relación lícita entre amantes.*<sup>xx</sup>

In tale concezione la famiglia è un elemento d'ordine, di stabilità sociale ed economica, è l'organismo che garantisce l'esistenza della società nel tempo, attraverso la procreazione. Il mondo cattolico aggiunge a questo modello un tradizionale fastidio per il piacere sessuale, soprattutto femminile, che accetta a denti stretti solo in quanto è finalizzato alla procreazione, e naturalmente esclude (almeno formalmente) da ogni ambito della vita esterno alla relazione coniugale. Questa esclusione è netta e senza eccezioni per le donne, mentre per l'uomo viene socialmente tollerata una trasgressione appena coperta da una facciata ipocrita.

#### UN'ESTETICA ANTIBORGHESE

Bisogna però precisare che l'eroticismo modernista non è motivato primariamente da una polemica politica contro la borghesia o da una ribellione alle sue norme morali: una contestazione di questo genere si esprime con la protesta di piazza o con un articolo polemico. Se, invece, siamo in presenza di un testo letterario, ciò che esso attesta prima di ogni altra cosa è la critica di un canone estetico attribuito, a torto o a ragione, alla borghesia. Bradomín rappresenta in primo luogo la concrezione di un modello di bellezza estraneo alla mentalità borghese, e solo secondariamente attesta una diversa concezione della vita. Questo punto era già chiaro a Baudelaire, padre nobile di tutti i decadenti europei. Nel suo memorabile *Aux bourgeois*, in *Curiosités esthétiques*, Baudelaire rinfaccia alla borghesia del suo tempo pro-

<sup>xx</sup> L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona 1979, p. 2.

prio l'incapacità di capire la bellezza: «Voi avete il governo della città, e questo è giusto, perché voi siete la forza. Ma è necessario che siate capaci di sentire la bellezza; perché, come nessuno tra voi può oggi fare a meno della potenza, nessuno ha il diritto di fare a meno della poesia». <sup>xxi</sup>

Il borghese è considerato privo di senso estetico e incapace di concepire la bellezza presente nell'epoca moderna; è tendenzialmente un classicista che confonde i piani della bellezza e della morale. Come spesso afferma Baudelaire, non esiste un solo modello, un solo canone di bellezza valido in ogni tempo e in ogni luogo; al contrario, la bellezza può essere trovata ovunque e in forme sempre nuove. Se la modernità ha cambiato gli stili e le condizioni di vita, come appare evidente proprio grazie al trionfo sociale della borghesia, automaticamente ha prodotto situazioni che possono generare nuove forme di bellezza e inedite possibilità artistiche. Esplorare queste possibilità è per l'artista un dovere:

*Per me il romanticismo è la più recente, la più attuale espressione del bello. Ci sono tante forme di bellezza quanti modi abituali di cercare la felicità. La filosofia del progresso lo spiega chiaramente; come ci sono stati tanti ideali quanti sono stati per i popoli i modi di comprendere la morale, l'amore, la religione, ecc., così il romanticismo non consisterà in una realizzazione perfetta, ma in una concezione analoga alla morale del secolo.* <sup>xxii</sup>

*Molti attribuiranno la decadenza della pittura alla decadenza dei costumi. Questo pregiudizio di atelier, che è circolato tra il pubblico, è una cattiva scusa degli artisti. Perché essi erano interessati a rappresentare senza posa il passato; il compito è più facile e la pigrizia vi trovava un tornaconto. È vero che la grande tradizione si è persa, e che la nuova non è ancora fatta. [...] Prima di ricercare quale può essere il lato epico della vita moderna, e di provare con qualche esempio che la nostra epoca non è meno feconda di motivi sublimi di quelle antiche, si può affermare che, dato che tutti i secoli e tutti i popoli hanno avuto la loro bellezza, inevitabilmente noi abbiamo la nostra. Questo è nell'ordine delle cose. Tutte le bellezze, come tutti i fenomeni possibili, contengono qualcosa di eterno e qualcosa di transitorio - di assoluto e di particolare. La bellezza assoluta ed eterna non esiste, o piuttosto essa non è che un'astrazione scremata dalla superficie generale delle bellezze diverse. L'elemento particolare di ogni bellezza viene dalle passioni, e siccome abbiamo le nostre passioni particolari, abbiamo la nostra bellezza.* <sup>xxiii</sup>

Dal punto di vista artistico, il conflitto tra il modernista, o decadente, e la borghesia avviene proprio quando l'artista e lo scrittore vanno a rappresentare «la vita moderna», trovando temi che non sono presenti nell'arte del passato, ed elaborando nuove forme e stili efficaci alla loro rappresentazione. La prostituzione, l'adulterio, l'omicidio sono possibili temi letterari, e producono un'arte che ha la stessa dignità di quella nata per esaltare nobili valori etici o sociali. Bradomín non rappresenta un manifesto politico, ma l'elaborazione artistica di enormi cambiamenti epocali avvenuti nel corso del XIX secolo, con la trasformazione di stili di vita vecchi di millenni (basti pensare allo sviluppo dei trasporti o all'illuminazione delle città, alla nascita della «vita notturna», alle industrie e alla meccanizzazione), con lo sviluppo di nuove sensibilità e la crisi di valori e modelli di comportamento e relazione che diventano obsoleti.

#### PRIMA DELLA MORTE DI CONCHA

<sup>xxi</sup> Ch. Baudelaire, «Aux bourgeois», nel *Salon de 1846*, in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, a cura di M. Jacques Crépet, Conard, Paris 1923, pp. 81-5, part. pp. 81-2.

<sup>xxii</sup> Ch. Baudelaire, «Qu'est-ce-que le romantisme?», *Salon de 1846, ibid.*, pp. 89-93, p. 91.

<sup>xxiii</sup> id., «De l'héroïsme de la vie moderne», *Salon de 1846*, pp. 196-201, part. pp. 196-7.

Prendendo ora la morte di Concha come elemento divisorio tra le due immagini di Bradomín, bisogna dire che nella prima parte del romanzo il Marchese è un perfetto gentiluomo decadente, una reinterpretazione del modello del *dandy* in una storia che, come era avvenuto in *Femeninas*, prende alcuni *cliché* letterari del modernismo e li stravolge in modo geniale. La coppia Bradomín-Concha è costruita rovesciando il rapporto uomo-donna caratteristico di *Femeninas* (con eccezione di *Rosarito*): mentre in *Femeninas* assistiamo a una galleria di donne esperte alle prese con amanti o corteggiatori giovani e privi di esperienza, in *Sonata de otoño* Concha è evidentemente affascinata e dipendente dal Marchese, più anziano di lei. È Bradomín che guida nel corteggiamento e che conduce le danze, in una relazione dalla quale sa anche estraniarsi, visto che tradisce Concha con un'altra donna. Da questo punto di vista, il romanzo sembrerebbe seguire lo schema tradizionale che vede l'uomo forte e attivo, e la donna debole e docile. In questo schema si inserisce l'elemento decadente della malattia, con i temi complementari della morte e della tristezza. Ad affascinare il seduttore, in questo caso, non è la bellezza della dama, ma la *bellezza perduta*, il segno del decadimento fisico.

Una volta giunto al palazzo di Brandeso, Bradomín interpreta in chiave estetizzante l'infermità di Concha e i segni che lascia nel suo corpo, e trova una particolare gratificazione nella sua condizione di debolezza e dipendenza. Al tempo stesso, la condizione di Concha, minata dalla malattia, opera in lei, agli occhi di Bradomín, una sorta di spiritualizzazione, che la trasforma in un'immagine religiosa:

*Concha se incorporó para alcanzar el cordón de la campanilla. Yo le cogí la mano, suavemente: - ¿Qué quieres?*

*- Quería llamar a mi doncella para que viniera a vestirme.*

*- ¿Ahora?*

*- Sí.*

*Reclinó la cabeza y añadió con una sonrisa triste: - Deseo hacerte los honores de mi Palacio.*

*Yo traté de convencerla para que no se levantase. Concha insistió: - Voy a mandar que enciendan fuego en el comedor. ¡Un buen fuego! Cenaré contigo.*

*Se animaba, y sus ojos húmedos en aquel rostro tan pálido, tenían una dulzura amorosa y feliz. - Quise esperar a pie, pero no pude. ¡Me mataba la impaciencia! ¡Me puse enferma!*

*Yo conservaba su mano entre las mías, y se la besé. Los dos sonreímos mirándonos: - ¿Por qué no llamas!*

*Yo le dije en voz baja: - ¡Déjame ser tu azafata!*

*Concha soltó su mano de entre las mías: - ¡Qué locuras se te ocurren!*

*- No tal. ¿Dónde están tus vestidos?*

*Concha se sonrió como hacen las madres con los caprichos de sus hijos pequeños: - No sé donde están.*

*- Vamos, dímelo...*

*- ¡Si no sé!*

*Y al mismo tiempo, con un movimiento gracioso de los ojos y de los labios me indicó un gran armario de roble que había a los pies de su cama. Teñía la llave puesta, y lo abrí. Se exhalaba del armario una fragancia delicada y antigua. En el fondo estaban los vestidos que Concha llevara puestos aquel día: - ¿Son éstos?*

*- Sí... Ese ropón blanco nada más.*

*- ¿No tendrás frío?*

*- No.*

*Descolgué aquella túnica, que aún parecía conservar cierta tibia fragancia, y Concha murmuró ruborosa: - ¡Qué caprichos tienes!*

*Sacó los pies fuera de la cama, los pies blancos, infantiles, casi frágiles, donde las venas azules trazaban ideales caminos a los besos. Tuvo un ligero estremecimiento al hundirlos en las babuchas de marta, y dijo con extraña dulzura: - Abre esa caja larga. Escógeme unas medias de seda.*

*Escogí unas medias de seda negra, que tenían bordadas ligeras flechas color malva: - ¿Estas?*

*- Sí, las que tú quieras.*

*Para ponérselas me arrodillé sobre la piel de tigre que había delante de su cama. Concha protestó: - ¡Levántate! No quiero verte así.*

*Yo sonreía sin hacerle caso. Sus pies quisieron huir de entre mis manos. ¡Pobres pies, que no pude menos de besar! Concha se estremecía y exclamaba como encantada: - ¡Eres siempre el mismo! ¡Siempre!*

*Después de las medias de seda negra, le puse las ligas, también de seda, dos lazos blancos con broches de oro. Yo la vestía con el cuidado religioso y amante que visten las señoras devotas a las imágenes de que son camaristas. Cuando mis manos trémulas anudaron bajo su barbata delicada, redonda y pálida, los cordones de aquella túnica blanca que parecía un hábito monacal, Concha se puso en pie, apoyándose en mis hombros» (SO, 42-3).<sup>xxiv</sup>*

Come si vede al termine della citazione, se da un lato Concha ha provocato (o almeno accettato) una situazione esplicitamente erotica, dall'altro Bradomín dà un tono particolare a questo erotismo, contaminandolo con elementi religiosi: la veste «con la cura religiosa e amante con cui le signore devote vestono le immagini di cui sono cameriere», e la tunica bianca della donna è assimilata a «un abito monacale». La sacralizzazione di Concha è un dato costante attraverso tutto il testo. Il suo biancore è eucaristico: «En la chimenea ardía un alegre fuego. Sentada sobre la alfombra y apoyado un codo en mis rodillas, Concha lo avivaba removiendo los leños con las tenazas de bronce. La llama al surgir y levantarse, ponía en la blancura eucarística de su tez, un rosado reflejo, como el sol de las estatuas antiguas labradas en mármol de Pharo» (SO, 45).

Si tratta di una spiritualizzazione accentuata dall'incombenza della morte. Infatti è proprio la malattia la causa dell'apparenza sacrale che Concha assume per Bradomín. La febbre fa ardere il suo corpo come una lampada sepolcrale e le dà «l'apparenza spirituale di una santa molto bella, consumata dalla penitenza e dal digiuno»:

*Yo sentí toda la noche a mi lado aquel pobre cuerpo donde la fiebre ardía, como una luz sepulcral en vaso de porcelana tenue y blanco. La cabeza descansaba sobre la almohada, envuelta en una ola de cabellos negros que aumentaban la mate lividez del rostro, y su boca sin color, sus mejillas dolientes, sus sienas maceradas, sus párpados de cera velando los ojos en las cuencas descarnadas y violáceas, le daban la apariencia espiritual de una santa muy bella consumida por la penitencia y el ayuno. El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar, y los brazos, de una esbeltez delicada y frágil, parecían las asas del ánfora rodeando su cabeza (SO, 53).*

Il processo si spinge fino al massimo livello raggiungibile, nel quale, nel contesto del giardino - luogo per eccellenza di incontri galanti - Concha viene assimilata a una Madonna: «Alzó la cabeza y respiró con delicia, cerrando los ojos y sonriendo, cubierto el rostro de rocío, como otra rosa, una rosa blanca. Sobre aquel fondo de verdura grácil y umbroso, envuelta en la luz como en diáfana veste de oro, parecía una Madona soñada por un monje seráfico» (SO, 59).

Questa sacralizzazione, lungi dal costituire l'antitesi dell'erotismo, è esattamente il meccanismo che attiva il desiderio: «Con voluptuosidad dolorosa y no gustada hasta entonces, mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos. Sus ojos se abrieron amorosos bajo mis ojos. ¡Ay! Sin embargo, yo adiviné en ellos un gran sufrimiento» (SO, 75).

Le aspettative dei due personaggi appaiono diverse e ben delineate. Da un lato Concha vuole riunirsi, prima di morire, con il suo ex amante, restando sempre nella contraddizione che la caratterizza, tra il desiderio e la paura del peccato mortale; dall'altro, Bradomín coglie, nella situazione inattesa, la

<sup>xxiv</sup> Camarista: cfr. *Diccionario de la Real Academia: Criada distinguida de la reina, princesa o infantas.*

possibilità di sperimentare una forma di erotismo, che sarà perverso, ma non sembra essergli del tutto estraneo, fondendo il sesso, la morte, il sacro in un'esperienza unica, una forma di possesso totale della donna, che sembra essere l'ambizione profonda di Bradomín: possederla nella malattia, sentire la sua accentuata dipendenza, possederla sul confine della morte, contenderla a Dio, sotto la spinta di un impulso perverso, inarrestabile, e legittimato dalla maschera della conquista galante e del mito di don Giovanni.

#### LA MORTE DI CONCHA

L'immagine di Bradomín cambia radicalmente nel momento in cui Concha gli muore tra le braccia. Si tratta di una situazione di cui è stata segnalata la parentela con la scena principale di un racconto di Barbey d'Aurevilly, «Le rideau cramoisi», da *Les diaboliques*, parentela che sembra assolutamente evidente.<sup>xxv</sup> Tuttavia, accanto agli elementi coincidenti tra queste due scene, vi sono molte differenze significative. Anche nel racconto di Barbey la protagonista, Alberte, muore durante un convegno amoroso in camera del suo amante, il visconte di Brassard, all'epoca giovane militare, descritto come un *dandy*: per salvarne almeno l'onore, questi si carica sulle braccia il corpo della defunta e, nella notte, cerca di riportarla nella sua stanza; l'operazione però non riesce, perché il giovane non ha il coraggio di attraversare la camera dove dormono i genitori, e alla fine decide di fuggire, con la complicità del colonnello del suo reggimento. Nel riprendere la scena, Valle-Inclán sottolinea, prima di tutto, il terrore che la morte di Concha scatena in Bradomín: si tratta di una reazione alquanto sorprendente, visto che il marchese non è un giovane inesperto, e ogni lettore si aspetterebbe una mostra di maggior sangue freddo:

*A lo lejos aullaban canes. Sin ruido me deslicé hasta el suelo. Cogí la luz y contemplé aquel rostro ya deshecho y mi mano trémula tocó aquella frente. El frío y el reposo de la muerte me aterraron. No, ya no podía responderme. Pensé huir, y cauteloso abrí una ventana. Miré en la oscuridad con el cabello erizado, mientras en el fondo de la alcoba flameaban los cortinajes de mi lecho y oscilaba la llama de las bujías en el candelabro de plata. Los perros seguían aullando muy distantes, y el viento se quejaba en el laberinto como un alma en pena, y las nubes pasaban sobre la luna, y las estrellas se encendían y se apagaban como nuestras vidas (SO, 109-10).*

Il corpo freddo e immobile di Concha provoca terrore: la prima causa di spavento è, dunque, la morte come tale, non la circostanza in cui avviene. Il primo pensiero del *dandy* è fuggire dalla porta del giardino, ma anche la notte lo spaventa! Come è caratteristico di tutto il romanzo, l'ambiente circostante riflette e descrive le sensazioni interiori. La paura di Bradomín è amplificata da banali elementi del paesaggio notturno, su cui proietta il suo terrore: l'ululato dei cani, l'oscurità che fa drizzare i capelli, l'ondeggiamento delle tende e della fiamma delle candele, che sembra suggerire un movimento di fantasmi, il vento, quasi sperduto nel labirinto del giardino come un'anima in pena (tra l'altro, Concha muore in peccato mortale), mentre il veloce passaggio delle nubi e l'apparire e lo scomparire delle stelle alludono in modo angosciante alla fugacità della vita. In preda a una vera e propria crisi di panico, Bradomín prova a fuggire dalla parte del corridoio, ma è terrorizzato da un'immagine di Gesù illuminata da una lampada nel corridoio - e in effetti, certe immagini sacre spagnole particolarmente barocche un

<sup>xxv</sup> Cfr. Jules Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques*, Alphonse Lemerre Editeur, Paris 1882, pp. 7-94.

sensu di inquietudine lo provocano anche in situazioni normali, benché da un individuo con la vocazione per il gesto blasfemo ci si attenderebbe ben altro atteggiamento: «*Anduve a tientas palpando el muro con las manos. Era tan leve el rumor de mis pisadas que casi no se oía, pero mi mente fingía medrosas resonancias. Allá lejos, en el fondo de la antesala temblaba con agonizante resplandor la lámpara que día y noche alumbraba ante la imagen de Jesús Nazareno, y la santa faz, desmelenada y lívida, me infundió miedo, más miedo que la faz mortal de Concha*» (SO, III).

Non sapendo come risolversi, va a svegliare la cugina Isabel per chiedere aiuto, e qui si produce un equivoco grottesco, perché Isabel crede che si tratti di un'incursione galante nella sua camera: letteralmente, afferra il marchese e se lo trascina dentro il letto, talché la situazione assume contorni farseschi; Bradomín sembra dimenticare ciò che è accaduto e, dovendo orgogliosamente comportarsi all'altezza della sua fama, diciamo così, si abbandona al piacere come se niente fosse successo; poi, consumato l'atto, ringrazia e se ne va: la battuta di Isabel («*Si sospecho esto echo el cerrojo*»), e la risposta con l'evidente doppio senso tolgono ogni tragicità alla scena, rendendola ridicola:

*Un rizo de mi prima Isabel me rozaba los labios, suave y tentador. Creo que lo besé. Yo soy un santo que ama siempre al que está triste. La pobre Concha me lo habrá perdonado allá en el Cielo. Ella, aquí en la tierra, ya sabía mi flaqueza. Isabel murmuró sofocada: - ¡Sí sospecho esto echo el cerrojo!*

*- ¡Adónde?*

*- ¡A la puerta, bandolero! ¡A la puerta!*

No quise contrariar las sospechas de mi prima Isabel. ¡Hubiera sido tan doloroso y tan poco galante desmentirla! Era Isabel muy piadosa, y el saber que me había calumniado la hubiera hecho sufrir inmensamente. ¡Ay!... ¡Todos los Santos Patriarcas, todos los Santos Padres, todos los Santos Monjes pudieron triunfar del pecado más fácilmente que yo! Aquellas hermosas mujeres que iban a tentarles no eran sus primas. ¡El destino tiene burlas crueles! Cuando a mí me sonríe, lo hace siempre como entonces, con la mueca macabra de esos enanos patizambos que a la luz de la luna hacen cabriolas sobre las chimeneas de los viejos castillos... (SO, II2-3).

Tuttavia c'è una logica in questo episodio: l'equivoco di Isabel ricolloca lo smarrito Bradomín nella sua maschera, lo riporta al personaggio che interpreta abitualmente, ovvero lo riconduce a se stesso, sia pure con un metodo eterodosso rispetto agli abituali due schiaffi con cui si interviene in una crisi isterica. In questo modo Bradomín riesce a organizzare un piano d'azione che gli permette di gestire il suo terrore (un terrore così forte che lo spinge persino a pregare), finché, *súbitamente recobrado*, decide di trasportare il cadavere di Concha nella sua stanza, vuoi per salvare le apparenze, vuoi per tirarsi fuori dai guai:

*Cuando volví a ver con mis ojos mortales la faz amarilla y desencajada de Concha, cuando volví a tocar con mis manos febriles sus manos yertas, el terror que sentí fue tanto, que comencé a rezar, y de nuevo me acudió la tentación de huir por aquella ventana abierta sobre el jardín misterioso y oscuro. El soplo ululante de la noche hacía flamear los cortinajes y estremecía mis cabellos. En el cielo lívido empezaban a palidecer las estrellas, y en el candelabro de plata el viento había ido apagando las luces, y quedaba una sola. Los viejos cipreses que se erguían al pie de la ventana, inclinaban lentamente sus cimas mustias, y la luna pasaba entre ellos fugitiva y blanca como alma en pena. El canto lejano de un gallo se levantó en medio del silencio anunciando el amanecer. Yo me estremecí, y miré con horror el cuerpo inanimado de Concha tendido en mi lecho. Después, súbitamente recobrado, encendí todas las luces del candelabro y le coloqué en la puerta para que me alumbrase el corredor. Volví, y mis brazos estrecharon con pavora el pálido fantasma que había dormido en ellos tantas veces. Salí con aquella fúnebre carga. En la puerta, una mano, que colgaba inerte, se abrasó en las luces, y derribó el candelabro. Caídas en el suelo las bujías siguieron alumbrando con llama agonizante y triste. Un instante permanecí inmóvil, con el oído atento. Sólo se oía el borbotear del agua en la fuente del*

*laberinto. Seguí adelante. Allá, en el fondo de la antesala, brillaba la lámpara del Nazareno, y tuve miedo de cruzar ante la imagen desmelenada y lívida. ¡Tuve miedo de aquella mirada muerta! Volví atrás (SO, 114).*

Ne nasce una scena ridicola: un baldanzoso gitto illumina la scena a giorno accendendo tutte le candele, poi si muove col cadavere in braccio, cercando di fare il più assoluto silenzio, lo manda a sbattere con una mano su un candelabro, facendolo cadere e spargendo a terra le candele a rischio di provocare un incendio - immobilità assoluta... speriamo che Isabel non abbia sentito... unico suono percepito il borbottio della fonte nel labirinto del giardino... si può ripartire... ed ecco di nuovo il Cristo, che diventa un ostacolo insormontabile! Bradomín torna indietro e, cadavere in braccio, si fa tutto il giro del palazzo per non passare davanti all'immagine che lo spaventa - e ha il coraggio di dire: *No vacilé*. Il dramma ha ceduto il terreno al grottesco, che raggiunge il culmine quando i capelli della morta si impigliano su una maniglia, e bisogna tirare per liberarla, facendo sbattere la porta più volte, fino a che i capelli non si strappano:

*Para llegar hasta la alcoba de Concha era forzoso dar vuelta a todo el Palacio si no quería pasar por la antesala. No vacilé. Uno tras otro recorrí grandes salones y corredores tenebrosos. A veces, el claro de la luna llegaba hasta el fondo desierto de las estancias. Yo iba pasando como una sombra ante aquella larga sucesión de ventanas que solamente tenían cerradas las carcomidas vidrieras, las vidrieras negruzcas, con emplomados vidrios, llorosos y tristes. Al pasar por delante de los espejos cerraba los ojos para no verme. Un sudor frío empañaba mi frente. A veces, la oscuridad de los salones era tan densa que me extraviaba en ellos y tenía que caminar a la ventura, angustiado, yerto, sosteniendo el cuerpo de Concha en un solo brazo y con el otro extendido para no tropezar. En una puerta, su trágica y ondulante cabellera quedó enredada. Palpé en la oscuridad para desprenderla. No pude. Enredábase más a cada instante. Mi mano asustada y torpe temblaba sobre ella, y la puerta se abría y se cerraba, rechinando largamente. Con espanto vi que rayaba el día. Me acometió un vértigo y tiré... El cuerpo de Concha parecía querer escaparse de mis brazos. Le oprimí con desesperada angustia. Bajo aquella frente atirantada y sombría comenzaron a entreabrirse los párpados de cera. Yo cerré los ojos, y con el cuerpo de Concha aferrado en los brazos huí. Tuve que tirar brutalmente hasta que se rompieron los queridos y olorosos cabellos... (SO, 115).*

E quando, finalmente, la missione è compiuta, e la morta è stata riportata nel suo letto (a parte una cospicua ciocca di capelli), questo dongiovanni trasformato in un cialtrone ridicolo si sente così soddisfatto, trionfo e al sicuro che si crede in dovere di mettere il sigillo della sua grandezza su tutta la vicenda, quasi come se dovesse marcare il territorio, e «giace» (come si dice in linguaggio corretto) con la defunta!

*En la puerta quedé irresoluto y suspirante. Dudaba si volver atrás para poner en aquellos labios helados el beso postrero: Resistí la tentación. Fue como el escrúpulo de un místico. Temí que hubiese algo de sacrilego en aquella melancolía que entonces me embargaba. La tibia fragancia de su alcoba encendía en mí, como una tortura, la voluptuosa memoria de los sentidos. Ansíe gustar las dulzuras de un ensueño casto y no pude. También a los místicos las cosas más santas les sugestionaban, a veces, los más extraños diabolismos. Todavía hoy el recuerdo de la muerta es para mí de una tristeza depravada y sutil: Me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer. Mis recuerdos, glorias del alma perdidas, son como una música lívida y ardiente, triste y cruel, a cuyo extraño son danza el fantasma lloroso de mis amores. ¡Pobre y blanco fantasma, los gusanos le han comido los ojos, y las lágrimas ruedan de las cuencas! Danza en medio del corro juvenil de los recuerdos, no posa en el suelo, flota en una onda de perfume (SO, 115-6).*

Di tutto questo, a parte il vagare con un cadavere in braccio, non c'è traccia nel modello di Barbey d'Aureville, e mi pare evidente che Valle-Inclán abbia voluto mettere insieme alcuni elementi tipici del

repertorio decadente per poi stravolgerli con una piroetta improvvisa e strappare la maschera al suo personaggio.<sup>xxvi</sup>

#### MASCHERA E VOLTO DI JUAN MANUEL

Juan Manuel de Montenegro e Bradomín vengono messi a confronto in alcune occasioni, mostrando di rappresentare due diversi modelli di nobiltà e di comportamento. Sembra evidente che Juan Manuel non abbia molta considerazione di suo nipote e del suo carattere cortigiano. Si può notare una certa competizione quando compare al palazzo di Brandeso e comunica gridando dal cancello principale:

*Don Juan Manuel se había detenido en medio del camino, y levantándose sobre los estribos y quitándose el chambergo, nos saludaba. Después, con voz poderosa, que fue repetida por un eco lejano, gritó: - ¡Sobrina! ¡Sobrina! ¡Manda abrir la cancela del jardín!*

*Concha levantó los brazos indicándole que ya mandaba, luego volviéndose a mí, exclamó riéndose: - Dile tú que ya van.*

*Yo rugí, haciendo bocina con las manos: - ¡Ya van!*

*Pero Don Juan Manuel aparentó no oírme. El privilegio de hacerse entender a tal distancia, era suyo no más.*

*Concha se tapó los oídos: - Calla, porque jamás confesaré que te oye.*

*Yo seguí rugiendo: - ¡Ya van! ¡Ya van!*

*Inútilmente. Don Juan Manuel se inclinó acariciando el cuello del caballo. Había decidido no oírme. Después volvió a levantarse sobre los estribos: - ¡Sobrina! ¡Sobrina!*

*Concha se apoyaba en la ventana riendo como una niña feliz: - ¡Es magnífico!*

*Y el viejo seguía gritando desde el camino: - ¡Sobrina! ¡Sobrina!*

*Es verdad que era magnífico aquel Don Juan Manuel Montenegro. Sin duda le pareció que no acudían a franquearle la entrada con toda la presteza requerida, porque hincando las espuelas al caballo, se alejó al galope (SO, 69).*

C'è un senso di superiorità in Juan Manuel, che rivendica «il privilegio di farsi sentire a distanza»: quando Concha rivela che «non confesserà mai che ti sente», Bradomín insiste *rugiendo*, ma deve arrendersi all'esibizione del «magnifico idalgo». Una seconda occasione di confronto si ha nel dialogo che i due intrattengono nella biblioteca del palazzo di Brandeso. Qui Juan Manuel ironizza sul fatto che il nipote sta leggendo un libro devoto e prende lo spunto per una battuta un po' blasfema:

*- Sobrino, has heredado la manía de tu abuelo, que también se pasaba los días leyendo. ¡Así se volvió loco!... ¿Y qué librote es ese?*

*Sus ojos, hundidos y verdosos, dirigían al Florilegio de Nuestra Señora una mirada llena de desdén. Apartóse de la lumbre y dio algunos pasos por la biblioteca, haciendo sonar las espuelas. Se detuvo de pronto: - ¡Marqués de Bradomín, se acabó la sangre de Cristo en el Palacio de Brandeso!*

*Comprendiendo lo que deseaba me levanté. Don Juan Manuel extendió un brazo, deteniéndome con soberano gesto: - ¡No te muevas! ¡Habrá algún criado en el Palacio?*

*Y desde el fondo de la biblioteca empezó a llamar con grandes voces (SO, 77).*

<sup>xxvi</sup> «Valle-Inclán vio en este desenlace una “posibilidad” artística, y hemos de confesar que hizo con él algo tan trágicamente poético, tan distinto del modelo, que sin su genial imitación nadie hablaría hoy del cuento de Aurevilly. Llevada a este grado, la imitación es creación» (Pierre Darmangeat, «Valle-Inclán y Barbey d'Aurevilly», *El Sol*, Madrid, 1 de marzo de 1936, p. 2). Cfr. anche, per un'analisi più generale dell'ironia nelle *Sonatas*, José Alberich, «Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 33, 1965, n. 4, pp. 360-82.

L'atteggiamento di Juan Manuel emerge imperioso nel gesto con cui ferma Bradomín, pronto ad alzarsi per procurargli del vino: risponde alla cortesia del marchese con un gesto semplice e «sovrano»: non è lui che deve muoversi, sono i servitori che debbono accudire ai loro padroni. Per Juan Manuel nobiltà significa comando, ed essere signori significa comportarsi come signori e farsi servire. Emerge, nella stessa conversazione, anche la radice di questo differente atteggiamento: Juan Manuel conosce ed ostenta l'antichità del suo casato, ne conserva la memoria e ne trae motivi di orgoglio, mentre il decadente Bradomín sembra ignorare la storia della sua famiglia, o comunque ostenta di non darle troppo peso:

- *Ya sabes que desde hace tres siglos es privilegio de los Marqueses de Bradomín ser recibidos con palio en las feligresías de San Rosendo de Lantañón, Santa Baya de Cristamilde y San Miguel de Deiro. ¡Los tres curatos son presentación de tu casa! ¡Me equivoco, sobrino?*

- *No se equivoca usted, tío.*

Concha interrumpió, riéndose: - *No le pregunte usted. ¡Es un dolor, pero el último Marqués de Bradomín no sabe una palabra de esas cosas!*

Don Juan Manuel movió la cabeza gravemente: - *¡Eso lo sabe! ¡Debe saberlo!* (SO, 78)<sup>xxvii</sup>

Vero è che il casato dei Montenegro mescola fatti storici e grossolane patacche, come la pretesa di discendere dal figlio di Orlando (che non sarebbe morto a Roncisvalle) e di una sirena:

- *[...] Los Montenegros de Galicia descendemos de una emperatriz alemana. Es el único blasón español que lleva metal sobre metal: espuelas de oro en campo de plata. El linaje de Bradomín también es muy antiguo. Pero entre todos los títulos de tu casa: Marquesado de Bradomín, Marquesado de San Miguel, Condado de Barbanzón y Señorío de Padín, el más antiguo y el más esclarecido es el Señorío. Se remonta hasta Don Roldán, uno de los Doce Pares. Don Roldán ya sabéis que no murió en Roncesvalles, como dicen las Historias. Yo no sabía nada, pero Concha asintió con la cabeza. Ella sin duda conocía aquel secreto de familia. Don Juan Manuel, después de apurar otro vaso, continuó:*

- *¡Como yo también desciendo de Don Roldán, por eso estoy muy bien enterado de estas cosas! Don Roldán pudo salvarse, y en una barca llegó hasta la isla de Sálvora. Atraído por una sirena naufragó en aquella playa, y tuvo de la sirena un hijo, que por serlo de Don Roldán se llamó Padín, y viene a ser lo mismo que Paladín. Ahí tienes por qué una sirena abraza y sostiene tu escudo en la iglesia de Lantañón* (SO, 79).

#### IL SIMBOLISMO

Come è consueto nei testi modernisti, *Sonata de otoño* presenta un complesso simbolismo. In particolare sembra di poter evidenziare una struttura simbolica nei due luoghi principali in cui si svolge la vicenda: l'interno e l'esterno del palazzo di Brandeso. La costruzione è un palazzo all'italiana del XVIII secolo, che conserva la memoria della storia della famiglia. Il giardino contiene un labirinto con al centro una fonte perenne, da cui si sente scorrere l'acqua di giorno come di notte, immagine di una sorgente di vita in perenne rinnovamento: «*Felici tempi i tempi giovanili. Poder essere come quella fonte, che nel fondo del labirinto ride ancora col suo riso di cristallo, senz'anima e senza età!*» (SO, 83). Si trova al centro di un labirinto che attrae e spaventa al tempo stesso, perché per arrivare alla fonte si corre il rischio di perdersi:

<sup>xxvii</sup> Sul *Derecho de presentación* cfr. *Código de Derecho Canónico*, a cura del Consejo Episcopal Latinoamericano, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 2002, s. v. *De la presentación*, pp. 155-8.

Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía. Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores. El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los cedros y los cipreses, que contaban la edad del Palacio. El jardín tenía una puerta de arco, y labrados en piedra, sobre la cornisa, cuatro escudos con las armas de cuatro linajes diferentes. ¡Los linajes del fundador, noble por todos sus abuelos! (SO, 39)<sup>xxviii</sup>

Il giardino e il palazzo sono carichi di ricordi, e pertanto rappresentano in generale la vita; vedremo però che si tratta di due rappresentazioni diverse. Scrive poco più avanti:

*Yo recordaba nebulosamente aquel antiguo jardín donde los mirtos seculares dibujaban los cuatro escudos del fundador, en torno de una fuente abandonada. El jardín y el Palacio tenían esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de la galantería y del amor. Bajo la fronda de aquel laberinto, sobre las terrazas y en los salones, habían florecido las risas y los madrigales, cuando las manos blancas que en los viejos retratos sostienen apenas los pañolitos de encaje, iban deshojando las margaritas que guardan el cándido secreto de los corazones. ¡Hermosos y lejanos recuerdos! Yo también los evoqué un día lejano, cuando la mañana otoñal y dorada envolvía el jardín húmedo y reverdecido por la constante lluvia de la noche. Bajo el cielo límpido, de un azul heráldico, los cipreses venerables parecían tener el ensueño de la vida monástica. La caricia de la luz temblaba sobre las flores como un pájaro de oro, y la brisa trazaba en el terciopelo de la yerba, huellas ideales y quiméricas como si danzasen invisibles hadas.* (SO, 58-9)

Giardino e palazzo sono luoghi in cui è trascorsa la vita; passeggiarvi, dunque, rappresenta un viaggio nel passato, ma il passato viene ricordato sempre a partire da un presente: è la condizione presente che appare diversa nel giardino e nel palazzo. Il giardino, a differenza del palazzo, viene costantemente *reverdecido*, si rinnova, rappresentando un presente aperto a molte possibilità, la cui definizione è lasciata all'immaginazione e al sogno. C'è una dimensione di magia e di mistero, a raffigurare un futuro imprevisto, che può scaturire da una danza di fate invisibili. La fonte del labirinto sembra generare un senso di pace:

*En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono. Concha me dijo: - Descansemos aquí. Nos sentamos a la sombra de las acacias, en un banco de piedra cubierto de hojas. Enfrente se abría la puerta del laberinto misterioso y verde. Sobre la clave del arco se alzaban dos quimeras manchadas de musgo, y un sendero umbrío, un solo sendero, ondulaba entre los mirtos como el camino de una vida solitaria, silenciosa e ignorada.* (SO, 59-60)

Da un lato c'è il labirinto, il passato, ma con ancora viva la fonte che alimenta la vita e, volgendosi nell'altra direzione, un cammino ignoto: Concha e Bradomín siedono su una pietra coperta di foglie, come se la vitalità della natura avvolgesse e neutralizzasse l'immobilità definitiva della pietra. Dal palazzo, che è un luogo chiuso, il giardino è sempre visibile come una possibilità a cui accedere:

*En el fondo del laberinto cantaba la fuente como un pájaro escondido, y el sol poniente doraba los cristales del mirador donde nosotros esperábamos. Era tibio y fragante: gentiles arcos cerrados por vidrieras de colores le flanqueaban con ese artificio del siglo galante que imaginó las pавanas y las gavotas. En cada arco, las vi-*

<sup>xxviii</sup> Parlando dei giardini dipinti da Santiago Rusiñol, Valle-Inclán scrive: «Yo miro estos jardines de ahora, y apenas hallo en ellos una sombra de aquella divina tristeza que se posaba como un pájaro crepuscular de largas alas sobre el Jardín Abandonado. Recuerdo cómo este pintor de la melancolía otoñal es también poeta amigo de gentiles y discretas malicias» (R. del Valle-Inclán, «Santiago Rusiñol», *Nuevo Mundo*, Madrid, 6-VI-1912).

*drieras formaban tríptico y podía verse el jardín en medio de una tormenta, en medio de una nevada y en medio de un aguacero. Aquella tarde el sol de Otoño penetraba hasta el centro como la fatigada lanza de un héroe antiguo. (SO, 71)*

Il termine *jardín* è usato da Bradomín anche per indicare i suoi ricordi, quando incontra le due figlie di Concha: «*Io sentii come passare una brezza d'aprile sul giardino dei ricordi. Quelle due bambine, le figlie di Concha, in altri tempi mi amavano molto, e anch'io le amavo*» (SO, 72).

Il giardino è caratterizzato dalla costante presenza di colombe che, in questo caso, non possono indicare la castità, che nessuno dei protagonisti può attribuirsi, e significano verosimilmente l'innocenza di una vita libera, ancorata alle sue radici più profonde: la stessa fonte sembra cantare come un uccello nascosto. Anche i merli addestrati da Florisel sono segni di libertà: abbandonano le gabbie in cui li tiene il paggio e volano lontano a fischiare, liberi, la canzone che hanno imparato. Il labirinto appare anche nel sogno di Concha, che viene raccontato nel giardino (non c'è spazio per il sogno dentro il palazzo):

*Concha, inmóvil en el arco de la puerta, miraba hacia el camino suspirando. En derredor volaban las palomas. La pobre Concha enojárase conmigo porque oía sonriendo el relato de una celeste aparición, que le fuera acordada hallándose dormida en mis brazos. Era un sueño como los tenían las santas de aquellas historias que me contaba cuando era niño, la dama piadosa y triste que entonces habitaba el Palacio. Recuerdo aquel sueño vagamente: Concha estaba perdida en el laberinto, sentada al pie de la fuente y llorando sin consuelo. En esto se le apareció un Arcángel: No llevaba espada ni broquel: Era cándido y melancólico como un lirio: Concha comprendió que aquel adolescente no venía a pelear con Satanás. Le sonrió a través de las lágrimas, y el Arcángel extendió sobre ella sus alas de luz y la guió... El laberinto era el pecado en que Concha estaba perdida, y el agua de la fuente eran todas las lágrimas que había de llorar en el Purgatorio. A pesar de nuestros amores, Concha no se condenaría. (SO, 81)*

Il sogno di Concha è la salvezza della propria anima dal passato vissuto nel peccato, trasformando l'acqua della fonte (la sua stessa vita) in lacrime di espiazione, ed è ancora una creatura alata, l'Arcangelo, a farla rinascere alla vita nuova, posando le sue ali su di lei, con lo stesso gesto con cui nel mito Iside riporta alla vita il corpo straziato di Osiride. L'arcangelo trasforma in nuova vita il passato di Concha e la riconduce al presente, alla porta dell'arco, dove si guardano due chimere, ma non risponde circa il futuro della donna, se non versando lacrime, che Concha interpreta come segno di morte imminente:

*Después de guiarla a través de los mirtos verdes e inmóviles, en la puerta del arco donde se miraban las dos Quimeras, el Arcángel agitó las alas para volar. Concha, arrodillándose, le preguntó si debía entrar en un convento, el Arcángel no respondió. Concha, retorciéndose las manos, le preguntó si debía deshojar en el viento la flor de sus amores, el Arcángel no respondió. Concha, arrastrándose sobre las piedras, le preguntó si iba a morir, el Arcángel tampoco respondió, pero Concha sintió caer dos lágrimas en sus manos. Las lágrimas le rodaban entre los dedos como dos diamantes. Entonces Concha había comprendido el misterio de aquel sueño... La pobre al contármelo suspiraba y me decía:*

*- Es un aviso del Cielo, Xavier.*

*- Los sueños nunca son más que sueños, Concha.*

*- ¡Voy a morir!... ¿Tú no crees en las apariciones?*

*Me sonreí, porque entonces aún no creía, y Concha se alejó lentamente hacia la puerta del mirador. Sobre su cabeza volaron las palomas como un augurio feliz». (SO, 82)*

Come Concha, anche Bradomín ha la sensazione di trovarsi smarrito all'interno di un labirinto: in un'occasione l'aspetto negativo del simbolo viene richiamato come immagine di confusione mentale

(ma in questa citazione Bradomín si trova all'interno del palazzo, nel dormiveglia): «*En medio del sopor que me impedía de una manera dolorosa toda voluntad, yo columbraba que mi pensamiento iba extraviándose por laberintos oscuros, y sentía el sordo avispero de que nacen los malos ensueños, las ideas torturantes, caprichosas y deformes, prendidas en un ritmo funambulesco*».

Alla morte di Concha, quando Bradomín vorrebbe fuggire dal suo presente e dalle sue responsabilità, il giardino risulta inaccessibile, come si è già visto: si direbbe che viene protetto da elementi del tutto naturali, ma che terrorizzano e paralizzano il marchese:

*Lontano ululavano i cani. Senza rumore scivolai a terra. Feci luce e contemplai quel volto già disfatto e la mia mano tremante toccò quella fronte. Il freddo e il riposo della morte mi atterrirono. No, ormai non poteva rispondermi. Pensai di fuggire, e aprii cauto una finestra. Guardai nell'oscurità con i capelli ritti, mentre nel fondo dell'alcova ondeggiavano le cortine del mio letto e oscillava la fiamma delle candele nel candeliere d'argento. I cani continuavano a ululare molto distanti, e il vento si lamentava nel labirinto come un'anima in pena, e le nuvole passavano sopra la luna, e le stelle si accendevano e si spegnevano come le nostre vite.*  
(SO, 109-10)

Come si accennava, anche il palazzo ha al suo interno una struttura che sembra labirintica. La sua descrizione avviene con aggettivi di significato opposto a quelli normalmente usati per il giardino. Nei corridoi fa freddo (SO, 47) e per Bradomín è possibile perdersi: «*-¿Quieres llamar a Candelaria para que me guíe por estos corredores?*» (SO, 51), chiede a Concha. Sono normalmente oscuri e danno alle presenze umane l'apparenza di fantasmi: «*Desde la puerta volvió la cabeza llamándome con los ojos, y toda blanca como un fantasma, desapareció en la oscuridad del corredor*» (SO, 51). Si incrociano aprendosi su saloni, in uno dei quali è presente l'equivalente della fonte nel labirinto del giardino: un'immagine di Cristo, ai cui piedi arde una lampada perennemente accesa: «*En la cruz de dos corredores abríase una antesala redonda, grande y desmantelada, con cuadros de santos y arcones antiguos. En un testero arrojaba cerco mortecino de luz, la mariposa de aceite que alumbraba los pies lívidos y atarazados de Jesús Nazareno*» (SO, 51-2).<sup>xxix</sup>

Come il labirinto del giardino, anche il labirinto del palazzo rappresenta il passato: «*¡Tiempos aquellos en que nuestras risas locas y felices habían turbado el noble recogimiento del Palacio, y se desvanecían por las claras y grandes antesalas, por los corredores oscuros, flanqueados con angostas ventanas de montante donde arrullaban las palomas!...*» (SO, 64). Ma al tempo stesso sta a rappresentare un presente di segno completamente diverso. Nel palazzo non c'è spazio per il sogno e la speranza, per il rinnovamento che caratterizza il giardino. Il passato del palazzo è pietrificato, immutabile, senza danza di fate nascoste e senza apertura al futuro: può solo essere giudicato (da qui la presenza del Cristo). Il passato sono le statue degli antenati nella cappella, imprigionate nella loro tomba:

*La capilla era húmeda, tenebrosa, resonante. Sobre el retablo campeaba un escudo de diez y seis cuarteles, esmaltados de gules y de azur, de sable y de sinople, de oro y de plata. Era el escudo concedido por ejecutorias de los Reyes Católicos al Capitán Alonso Bendaña, fundador del Mayorazgo de Brandeso* (SO, 104).

<sup>xxix</sup> Frase quasi identica in SO, 62: «*Concha se detuvo en la cruz de dos corredores, donde se abría una antesala redonda, grande y desmantelada, con arcones antiguos. En un testero arrojaba cerco mortecino de luz la mariposa de aceite que día y noche alumbraba ante un Cristo desmelenado y lívido*». È l'anticamera dove giocavano da bambini, e dove vedono la vecchia Micaela, donzella della madre di Concha, che non vuole rivolgerle la parola («*Es Micaela... La doncella de mi madre. ¡La pobre está ciega! No le digas nada...*»).

*A la derecha del altar estaba enterrado el Capitán Alonso Bendaña con otros caballeros de su linaje: el sepulcro tenía la estatua orante de un guerrero. A la izquierda estaba enterrada Doña Beatriz de Montenegro, con otras damas de distinto abolengo: el sepulcro tenía la estatua orante de una religiosa en hábito blanco como las Comendadoras de Santiago. La lámpara del presbiterio alumbraba día y noche ante el retablo labrado como joyel de reyes: Los áureos racimos de la vid evangélica parecían ofrecerse cargados de fruto. [...] La luz de la lámpara, entre las cadenas de plata, tenía un tímido aleteo de pájaro prisionero, como si se afanase por volar hacia el Santo (SO, 104-5).*

A questa prigione dei morti corrisponde la prigione dei vivi: l'immagine di Micaela, cieca, invecchiata, con cui Concha evita il contatto e il dialogo, rappresenta l'unica vita possibile dentro il labirinto del palazzo, dove il passato grava su un presente senza sogni. Questa natura labirintica risulta evidente dopo la morte di Concha, quando Bradomín deve trasportarne il cadavere: *«Receloso tendí la vista por el negro corredor y me aventuré en las tinieblas. Todo parecía dormido en el Palacio. Anduve a tientas palpando el muro con las manos» (SO, 111); «Restai immobile per un istante con l'orecchio attento. Si udiva solo il borbottio dell'acqua nella fonte del labirinto. Continuai avanti. Giù, in fondo all'anticamera, brillava la lampada del Nazzeno, ed ebbi timore di passare davanti all'immagine estatica e livida».* (SO, 114)

Sembra molto significativo il richiamo della fonte del giardino, irraggiungibile per Bradomín, accanto all'immagine del Cristo (*fons vitae*), e il suono dell'acqua che scorre è indicato con il termine *borboteo*, che stavolta non richiama l'abituale immagine del canto e della musicalità. Il Cristo del labirinto interno non sembra avere l'aspetto del Gesù misericordioso, ma quello del Gesù giudice, un Gesù morto, con tutto il realismo inquietante che l'arte spagnola sa mettere nel ritrarre la passione, ed è proprio questo aspetto, accentuato dalla luce della lampada nel salone buio, a mettere paura a Bradomín. Dunque deve inoltrarsi nel labirinto per raggiungere la stanza di Concha senza passare davanti al Crocifisso: *«Per arrivare alla camera da letto di Concha era necessario fare il giro di tutto il palazzo se non volevo passare per l'anticamera. Non vacillai. Uno dopo l'altro percorsi grandi saloni e corridoi tenebrosi. [...] Passando davanti agli specchi chiudevo gli occhi per non vedermi. Un sudore freddo mi inzuppava la fronte. A volte l'oscurità dei saloni era così densa che mi smarrivo in essi e dovevo camminare a caso»* (SO, 115).

L'ultimo atto simbolico, con cui si conclude il romanzo, è l'uccisione del nibbio il giorno dopo la morte di Concha:

*Las niñas me rodearon en el hueco del balcón que daba sobre el jardín. Las ramas verdes y foscas de un abeto rozaban los cristales llorosos y tristes. Bajo el viento de la sierra, el abeto sentía estremecimientos de frío, y sus ramas verdes rozaban los cristales como un llamamiento del jardín viejo y umbrío que suspiraba por los juegos de las niñas. Casi al ras de la tierra, en el fondo del laberinto, revoloteaba un bando de palomas, y del cielo azul y frío descendía avizorado un milano de luengas alas negras: - ¡Mátalo, Xavier!... ¡Mátalo!...*

*Fui por la escopeta, que dormía cubierta de polvo en un ángulo de la estancia, y volví al balcón. Las niñas palmorearon: - ¡Mátalo! ¡Mátalo!*

*En aquel momento el milano caía sobre el bando de palomas que volaba azorado. Echéme la escopeta a la cara, y cuando se abrió un claro, tiré. Algunos perros ladraron en los agros cercanos. Las palomas arremolináronse entre el humo de la pólvora. El milano caía bolinando, y las niñas bajaron presurosas y le trajeron cogido por las alas. Entre el plumaje del pecho brotaba viva la sangre... Con el milano en triunfo se alejaron. Yo las llamé sintiendo nacer una nueva angustia: - ¡Adónde vais?*

*Ellas desde la puerta se volvieron sonrientes y felices: - ¡Verás que susto le damos a mamá cuando se despierte!...*

*- ¡No! ¡No!*

*- ¡Un susto de risa! (SO, 117-8)*

Il nibbio sembra essere un simbolo abbastanza complesso. Si tratta di un uccello predatore, simile al falco, e il suo volo aggressivo verso le colombe può far pensare che sia una rappresentazione dello stesso Bradomín in quanto seduttore senza scrupoli; in questo caso, la sua uccisione rappresenterebbe un suicidio simbolico. A me non convince molto questa interpretazione, tuttavia, considerato che la scena si svolge nel balcone, quindi all'esterno del palazzo, si può immaginare che rappresenti non la morte di Bradomín, che di fatto non muore, ma la fine della dimensione sognante, speranzosa e magica della sua vita. Però, isolando l'immagine, si potrebbe pensare anche all'esatto contrario: Bradomín uccide il rapace che sta attaccando le colombe, proprio per proteggere questa dimensione, significando quindi una sorta di superamento o di rimozione di quanto è accaduto la notte precedente; tuttavia l'ostacolo a questa interpretazione positiva sta proprio nelle ultime parole di Bradomín, che alludono chiaramente a una morte del sogno:

*Yo sentía una angustia desesperada y sorda enfrente de aquel mudo y frío fantasma de la muerte que segaba los sueños en los jardines de mi alma. ¡Los hermosos sueños que encanta el amor! Yo sentía una extraña tristeza como si el crepúsculo cayese sobre mi vida y mi vida, semejante a un triste día de Invierno, se acabase para volver a empezar con un amanecer sin sol. ¡La pobre Concha había muerto! ¡Había muerto aquella flor de ensueño a quien todas mis palabras le parecían bellas! ¡Aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían soberanos!... ¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto! (SO, 118)*

Morto il sogno, morto «*quel fiore del sogno*» che era Concha, Bradomín ha dinanzi solo una prospettiva: un lungo inverno, un'alba senza sole, la fine di un ruolo o di una forma di vita, consistente nell'aver costantemente una principessa che lo ammira come in un culto.

È però possibile un'altra interpretazione. Si è visto che i volatili del giardino, colombe e merli, sono immagini di innocenza e libertà: le colombe entrano nel palazzo solo con le ali tagliate loro dalle bambine di Concha per gioco (SO, 99, 100) - vale a dire che dentro il palazzo non è possibile il volo, le ali sono tarpate e solo è possibile una sopravvivenza cieca, negata alla realtà esterna, come quella di Micaela. Inoltre, il sogno di Concha è una rinascita nella vita eterna, assicurata dalle ali dell'arcangelo che la avvolgono. Non sarebbe dunque illogico pensare che il nibbio rappresenti proprio Concha, o meglio la fine del suo sogno, ad opera di Bradomín e del suo schioppo, inteso come simbolo fallico: Concha, trasfigurata in nibbio, animale sacro a Iside, che con le sue ali da nibbio avvolge il corpo di Osiride, regnerandolo, vola verso le colombe, sul fondo del giardino, dove c'è la fonte la cui acqua è trasformata in lacrime di espiazione, ma questo volo è stato reso impossibile da Bradomín - e il nibbio ucciso viene riportato nel posto che gli appartiene: nella stanza dove giace il corpo inanimato di Concha, di cui tutti ora possono fare la scoperta.<sup>xxx</sup>

#### IRONIA E DISTANZIAMENTO

<sup>xxx</sup> «En ninguna cosa se puede mejor jugar, si uno es sabio, y prudente, como en ver si sus obras son hechas a tiempo... Porque así como el Milano conoce el buen tiempo de la Primavera; así se da a entender, se deve conocer el tiempo, en que cada cosa se deve hazer; porque el que así lo hiziere, será tenido por sabio y prudente» (Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid 1999, n. 1075: *Milano que vuela*): questo senso potrebbe essere applicato al fatto che Concha, imprudentemente e a tempo sbagliato, sarebbe tornata al peccato, pur sapendosi vicina alla morte. Cfr. anche: «In the Great Hymn to Osiris on the stela of Amenemose (Dynasty XVIII) in the Louvre Museum, the goddess is envisaged as a kite protectively shading the god with her plumage, the breeze created by her wings providing breath for him» (George Hart, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, Routledge, London - New York 2005, p. 80, s. v. Isis).

Nella finzione letteraria, le *Sonatas* sono un libro di memorie scritte in prima persona da un anziano marchese decadente chiamato Xavier de Bradomín: questo dato ovvio ha delle conseguenze interessanti. In primo luogo, bisogna tenere costantemente separati l'autore fittizio (Bradomín) e l'autore vero (Valle-Inclán): non esiste nessuna possibilità di attribuire al pensiero di Valle-Inclán un'affermazione o un giudizio di Bradomín. È vero che nel personaggio del marchese si trovano alcune caratteristiche che Valle-Inclán ha tratto dalla sua vita: è nato in Galizia, ha viaggiato in Messico, subisce l'amputazione di un braccio in *Sonata de invierno...* ma questo non implica affatto che sia un *alter ego* dell'autore; al contrario, Valle-Inclán prende abitualmente le distanze dal suo personaggio e lo sottopone a un trattamento ironico, quando addirittura non lo ridicolizza.

Questo distanziamento, che è forse l'elemento più riuscito della tetralogia, è realizzato attraverso una magistrale ricerca stilistica. In effetti, trattandosi di autobiografia fittizia, Valle-Inclán attribuisce a Bradomín non solo un carattere, ma anche uno stile - un po' come fa Cervantes quando don Chisciotte immagina il prologo del libro che racconterà le sue avventure. «*Vecchio dandy*», Bradomín non può che scrivere alla maniera dei decadenti e ricorre a tutto il repertorio tematico dei nipoti di Baudelaire: Valle-Inclán si diverte a far uscire dalla sua penna ogni sorta di inverosimile esempio dell'immaginario modernista, mescolato a testimonianze più «sincere». Bradomín è esibizionista, egocentrico, smargiasso, mentitore, esagerato, e soprattutto scrive per vanagloriarsi di fronte a un pubblico. Scrittore dotato di talento, non è altrettanto bravo nell'indagine psicologica e nella scelta delle situazioni. Questa chiave di scrittura consente a Valle-Inclán di realizzare pagine di straordinaria bellezza, e al tempo stesso di stravolgere i luoghi comuni del modernismo, riuscendo a mescolare, in modo magistrale, momenti lirici e situazioni da romanzo d'appendice, nostalgia struggente e *pastiche* letterario, evocazione del *locus amoenus* e *grand guignol*. Credo che la seguente scena sia un buon esempio del «cattivo gusto» di Bradomín come scrittore modernista:

*Amorosa y complaciente, echó sobre mí el velo oloroso de su cabellera. Y yo respiré con la faz sumergida como en una fuente santa, y mi alma se llenó de delicia y de recuerdos florecidos. El corazón de Concha latía con violencia, y mis manos trémulas desabrocharon su túnica, y mis labios besaron sobre la carne, unguidos de amor como de un bálsamo:*

- ¡Mi vida!

- ¡Mi vida!

*Concha cerró un momento los ojos, y poniéndose en pie, comenzó a recogerse la madeja de sus cabellos: - ¡Vete!... ¡Vete por Dios!...*

*Yo sonreí mirándola: - ¿Adónde quieres que me vaya?*

- ¡Vete!... *Las emociones me matan, y necesito descansar. Te escribí que vinieses, porque ya entre nosotros no puede haber más que un cariño ideal... Tú comprenderás que, enferma como estoy, no es posible otra cosa. Morir en pecado mortal... ¡Qué horror!*

*Y más pálida que nunca cruzó los brazos, apoyando las manos sobre los hombros en una actitud resignada y noble que le era habitual. Yo me dirigí a la puerta: - ¡Adiós, Concha!*

*Ella suspiró: - ¡Adiós!*

- *¿Quieres llamar a Candelaria para que me guíe por estos corredores?*

- *¡Ah!... ¡Es verdad que aún no sabes!...*

*Fue al tocador y golpeó en el «tan-tan». Esperamos silenciosos sin que nadie acudiese. Concha me miró indecisa: - Es probable que Candelaria se haya dormido...*

- *En ese caso...*

*Me vio sonreír, y movió la cabeza seria y triste. - En ese caso, yo te guiaré. (SO, 50-1)*

Un brano così, in un testo qualunque, indurrebbe il critico al sorriso: il miracolo di Valle-Inclán è aver costruito una narrazione al cui interno tale brano è naturale, in armonia con il contesto, e contribuisce alla bellezza del testo. Bradomín costruisce la sua immagine: cortese coi villici, paterno con Florisel, ipergalante con ogni donna, indulgente coi suoi difetti, in una visione che non ammette alternative né discussioni, e della quale dobbiamo fidarci ciecamente, pur avendo il forte sospetto che racconti balle. Esempio di questo atteggiamento cialtronesco, la galante «toccata e fuga» con Isabel, la notte della morte di Concha.

Il distanziamento permette di inserire nel testo un duplice punto di vista, quello dell'autore reale e quello dell'autore fittizio, con un gioco che verrà sviluppato più organicamente nelle *Sonatas* posteriori. Per esempio, in *Sonata de estío* si legge: «*Cautiva el alma de religiosa emoción, contemplé la abrasada playa donde desembarcaron antes que pueblo alguno de la vieja Europa, los aventureros españoles, hijos de Alarico el bárbaro y de Tarik el moro*» (SE, 113):<sup>xxxii</sup> esempio di una retorica da *conquistadores*, logica nel personaggio di Bradomín ma estranea a Valle-Inclán.<sup>xxxiii</sup>

Adottando questa chiave di lettura, va tenuto presente che Bradomín, come personaggio, è costruito con una cultura più romantica che decadente, e questo si nota molto nelle idee che sostiene nelle sue memorie.<sup>xxxiiii</sup> Tutto l'universo delle *Sonatas* è messo a fuoco a partire dal punto di vista di Bradomín, il quale, a sua volta, si identifica con un certo tipo di nobiltà spagnola, di cui risulta essere una rappresentazione plastica. È vero che, nel dialogo con Juan Manuel nella biblioteca di Brandeso, Bradomín sembra disinteressato alla storia del suo casato, ma questo singolo episodio contrasta con molte testimonianze di segno opposto, soprattutto nelle *Sonatas* posteriori. Si potrebbe anche pensare che, in questo episodio, il marchese adotti un atteggiamento artificioso, continuando la sua competizione con Juan Manuel (e che Valle-Inclán stia rappresentando due diversi tipi nobiliari): in effetti, l'identificazione di Bradomín con il suo stato sociale è fuori discussione.

Inteso come tipo, il nostro personaggio rappresenta una nobiltà spagnola che, nella sua storia, ha adottato l'ideologia del cattolicesimo e la difesa del papato (*Sonata de primavera*, con la sua ambientazione italiana, anzi vaticana), e ha portato a termine la conquista del Nuovo Mondo (*Sonata de estío*), ed ora vive l'autunno estetizzante della sua decadenza, che terminerà con *Sonata de invierno*, in una guerra civile inquinata da trame e tradimenti, nella gravissima crisi istituzionale dell'Ottocento. Se nel suo stile letterario e nella scelta dei temi Bradomín si mostra un personaggio decadente, nel suo carattere rappresenta invece un efficace ritratto del nobile barocco: sopravvissuto a quella Spagna del Seicento in cui la

<sup>xxxii</sup> Si noti il richiamo romantico a una Spagna dalle radici visigote e moresche, in un tempo in cui l'apprezzamento per l'eredità musulmana non era frequente fuori da un atteggiamento romantico. O ancora: «*Al desembarcar en Veracruz, mi alma se llenó de sentimientos heroicos. Yo crucé ante la Niña Chole orgulloso y soberbio como un conquistador antiguo. Allá en sus tiempos mi antepasado Gonzalo de Sandoval, que fundó en México el reino de la Nueva Galicia, no habrá mostrado mayor desvío ante las princesas aztecas sus prisioneras, y sin duda la Niña Chole era como aquellas princesas que sentían el amor al ser ultrajadas y vencidas, porque me miraron largamente sus ojos y la sonrisa más bella de su boca fue para mí. La deshojaron los labios como las esclavas deshojaban las rosas al paso triunfal de los vencedores. Yo, sin embargo, supe permanecer desdeñoso*» (SE, 121).

<sup>xxxiii</sup> Cfr. José Alberich, «Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 33, 1965, n. 4, pp. 360-82, p. 372; Elena Cueto Asín, «Valle-Inclán y la emigración a América, o la reescritura modernista de una realidad Moderna», *El Pasajero*, otoño 2004, disponibile online all'URL: <[www.elpasajero.com/ventolera/cueto.html](http://www.elpasajero.com/ventolera/cueto.html)>; Nicolás Fernández Medina, «El joven Valle-Inclán en México (1892-93)», *El Pasajero*, estío 2004, <[www.elpasajero.com/vallemexico.html](http://www.elpasajero.com/vallemexico.html)>.

<sup>xxxiiii</sup> Cfr. Jorge Manrique, «Valle-Inclán, refundidor de las Memorias Amables de José Zorrilla», *Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica*, n. 36, 2011, pp. 429-60, p. 442 <[fuesp.com/revistas/pag/CILH\\_36.html](http://fuesp.com/revistas/pag/CILH_36.html)>.

nobiltà spadroneggia, con un comportamento privo di morale, e con il saccheggio delle risorse pubbliche nel processo che è stato definito di rifeudalizzazione. D'altronde, questa natura barocca è implicita nel costante richiamo a don Juan Tenorio, soprattutto nella versione di Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla* ritrae in negativo la nobiltà dell'epoca e la condanna alla luce di una morale controriformista, di cui restano ancora forti tracce nelle donne anziane della famiglia Bendaña. La differenza, rispetto all'archetipo del don Juan, sta nel fatto che Valle-Inclán non lascia sprofondare all'inferno il suo personaggio ed anzi, al termine di una complessa vicenda, sembra redimerlo. Inteso come rappresentazione plastica di una certa Spagna, Bradomín prolunga il passato barocco nell'epoca moderna, ed è la personificazione della sua crisi finale (penso all'esito disastroso della guerra di Cuba): ciò spiega come mai, pur essendo collocato storicamente con una cronologia abbastanza precisa, in fondo il Marchese si presenta, e si parla di lui, costantemente come *viejo*: Bradomín rappresenta una Spagna vecchia, nel pieno della sua decadenza.

I segni della decadenza si ritrovano quasi in ogni pagina di *Sonata de otoño*, ma ciò che ne rafforza l'atmosfera è soprattutto l'atteggiamento dei protagonisti. Non c'è nulla nel romanzo che manifesti un elemento di modernità: se, per ipotesi, lo dovessimo ambientare nel Seicento o nel Settecento, non dovremmo cambiare un solo particolare. Questa condizione di apparente intemporalità è una costruzione artificiosa, e il simbolo più evidente sembra esserne il paggio Florisel: non solo per l'idea stessa di avere un paggio, ma per il vezzo di avergli cambiato nome («*Parece bautizado por las hadas*», SO, 58): «*Florisel es el paje de quien se enamora cierta princesa inconsolable en un cuento*» (SO, 60). Concha si assimila alla principessa inconsolabile di un racconto (allusione alla fine della sua relazione con Bradomín) e costruisce un mondo artificioso in cui vive come tale, *ritirata* nel suo palazzo, con le vecchie memorie, il giardino, le rose e le colombe. Un altro esempio di questa costruzione si può vedere nel desiderio di Concha che i merli addestrati da Florisel rimangano all'interno del giardino, mentre i volatili se ne allontanano.

Concha adotta una posa, esattamente come Bradomín che si atteggia a don Juan, o come Isabel che, a suo dire, se solo avesse sospettato la possibilità che Bradomín entrasse di notte nella sua stanza, avrebbe messo il chiavistello alla porta. È nel loro atteggiarsi che i due amanti si incontrano immediatamente: ne è un esempio la scena in cui Bradomín veste la donna, che fin dall'inizio appare deliziosamente compiacente, da un lato schernendosi, dall'altro indicando con gli occhi l'armadio in cui sono i vestiti (SO, 42-3).

Risulta dunque coerente che, fuori dal repertorio (peraltro limitato) delle sue pose, Bradomín risulti smarrito e rischi di perdersi di fronte alla realtà. L'autunno della nobiltà spagnola è la costruzione di un arcaismo estetizzante, nel quale il presente penetra fuggacemente, con l'allusione al conflitto tra Isabel II e don Carlos. È importante notare che questa costruzione avviene ad opera degli stessi personaggi e, in ultima analisi, è il punto di vista di Bradomín: questo procura al testo una dimensione ironica, nella misura in cui tale punto di vista non coincide con quello di Valle-Inclán. Rileggendo in questa prospettiva l'incipit del romanzo, lo si può osservare sotto una luce molto diversa:

«*iMi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!*» *iAy! Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo. Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor. Sin concluir de leerla, la besé. Hacía cerca de dos años que no me escribía, y ahora me llamaba a su lado con súplicas dolorosas y ardientes. Los tres pliegos blasonados traían la huella de sus lágrimas, y la conservaron largo tiempo. La pobre Concha se moría retirada en el viejo Palacio de Brandeso, y me llamaba suspirando. Aquellas manos pálidas, olorosas, ideales, las manos que yo había amado tanto, volvían a escribirme como otras veces. Sentí que los ojos se me llenaban de lágrimas. Yo siempre había esperado en la resurrección de*

nuestros amores. Era una esperanza indecisa y nostálgica que llenaba mi vida con un aroma de fe: Era la quimera del porvenir, la dulce quimera dormida en el fondo de los lagos azules, donde se reflejan las estrellas del destino. ¡Triste destino el de los dos! El viejo rosal de nuestros amores volvía a florecer para deshojarse piadoso sobre una sepultura.

¡La pobre Concha se moría!

Yo recibí su carta en Viana del Prior, donde cazaba todos los otoños. El palacio de Brandeso está a pocas leguas de jornada. Antes de ponerme en camino, quise oír a María Isabel y a María Fernanda, las hermanas de Concha, y fui a verlas. Las dos son monjas en las Comendadoras. Salieron al locutorio, y a través de las rejas me alargaron sus manos nobles y abaciales, de esposas vírgenes. Las dos me dijeron, suspirando, que la pobre Concha se moría, y las dos, como en otro tiempo, me tutearon. (SO, 31-2)

Questo brano dà le seguenti informazioni:

- Concha annuncia la sua morte;
- disgraziatamente, Bradomín poi si perde la lettera (confrontare questo dato con il gran dolore ostentato alla fine del romanzo, lascia qualche perplessità);
- neanche finisce di leggerla!
- Costruzione dell'atteggiamento: la lettera è blasonata (tre pagine di cui non conosciamo il contenuto); era ovvio che lo fosse, dato che Concha è nobile, ma va detto, forse perché la lettera di un borghese non può ostentare un blasone.

- Lacrime, chimera addormentata sul fondo dei laghi azzurri, ostentazione del suo stato nobiliare attraverso l'indicazione della caccia (tutti gli autunni), dopodiché, come primo atto concreto, va a trovare le sorelle di Concha... per quale motivo? Per sapere se quanto è scritto nella lettera corrisponde al vero!

L'elemento di realtà (la lettera) è come *importato* all'interno di un atteggiamento, senza il quale non potrebbe essere vissuto adeguatamente, e compiuta questa operazione, il comportamento si dispiega secondo un repertorio consolidato: Bradomín va mesto in chiesa, e la prima cosa che gli torna in mente è la scena in cui provocava Concha che recitava il rosario. Bradomín agisce secondo un ruolo: se non gli è possibile, si sente perduto e pensa alla fuga (lo fa anche in *Sonata de primavera*) o è incapace di agire (come quando il generale Bermúdez si riprende la *Niña Chole* in *Sonata de estío*).

Grazie alla tecnica del distanziamento, le *Sonatas* non sono una letteratura di evasione, non cantano con romantica nostalgia un mondo bello e perduto: al contrario, ironicamente, sono la rappresentazione di un tentativo (fallimentare) di fuga dalla realtà, messo in atto dal loro protagonista. Sono la storia di una catastrofe sociale, politica ed esistenziale.

## «DEJÁNDOME LLEVAR DE UN IMPULSO ROMÁNTICO...» SONATA DE ESTÍO

I TESTI PRELIMINARI: HIDALGO E BRADOMÍN

*Sonata de estío* (1903) è il secondo volume di una tetralogia iniziata da Ramón del Valle-Inclán nel 1902 con *Sonata de otoño* e proseguita successivamente con *Sonata de primavera* (1904) e *Sonata de invierno* (1905); il ciclo costituisce le memorie del Marchese Xavier de Bradomín, personaggio fittizio appartenente al genere del *dandy* decadente. Com'è noto (normalmente è la prima informazione fornita nei manuali) questo secondo romanzo non è totalmente originale, ma è costruito rielaborando (sostanzialmente prolungando) un racconto precedentemente inserito nella raccolta *Femeninas* (1895), col titolo *La Niña Chole*.<sup>i</sup> Tale raccolta è costituita da sei racconti, ciascuno centrato su una figura femminile, dei quali solo *La Niña Chole* è scritto in prima persona da un autore fittizio il cui nome è indicato nel sottotitolo: «*Del libro Impresiones de Tierra Caliente por Andrés Hidalgo*». *La Niña Chole*, a sua volta, include alcuni scritti di don Ramón strettamente legati alle impressioni del suo viaggio in Messico, avvenuto alcuni anni prima: «*Bajo los trópicos*», pubblicato su *El Universal* del 16 giugno 1892, e «*Del libro Tierra Caliente*», pubblicato su *Don Quijote*, Madrid, 30 dicembre 1892. In questi due frammenti al momento della prima pubblicazione non viene fatto alcun riferimento ad Andrés Hidalgo: si può dunque ipotizzare che il personaggio di Andrés, e un insieme di temi a lui legati, siano stati immaginati da Valle-Inclán tra il 1892 e la pubblicazione di *Femeninas*: si tratterebbe, dunque, di un personaggio, pensato negli ultimi tempi del soggiorno in Messico o subito dopo il ritorno in Spagna, che avrebbe dovuto essere al centro di un'elaborazione o un percorso che parte dagli scritti preliminari del 1892 e arriva fino alla raccolta di racconti del 1895.<sup>ii</sup>

In realtà il testo de *La Niña Chole* risulta datato «Paris, abril de 1893». William L. Fichter, ritiene che *Bajo los trópicos* sia direttamente un testo preliminare di *Sonata de estío*, e non del racconto;<sup>iii</sup> ma è anche vero che *La Niña Chole* si baserebbe non sull'originale, bensì su una variante di *Bajo los trópicos*, pubbli-

---

<sup>i</sup> Sulla tecnica narrativa di Valle-Inclán cfr. Amparo de Juan Bolufer, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela 200, in particolare il primo capitolo, «Ironía y distancia en la narración de las Sonatas», pp. 17-92. Tutti i testi preliminari citati sono stati ripubblicati in R. del Valle-Inclán, *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, a cura di Joaquín del Valle-Inclán, Espasa Calpe, Madrid 1998. Cfr. anche il classico studio di William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, El Colegio de México, México 1952. Cfr. inoltre: Joaquín del Valle-Inclán, Javier del Valle-Inclán, *Bibliografía de D. Ramón del Valle-Inclán (1888-1936)*, Pre-Textos, Valencia 1995; Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela 1995. Utile anche, per vari aspetti collegati alle *Sonatas* e al periodo finisecolare: Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Congreso internacional, Santiago de Compostela 23-28 de octubre de 1995, Universidade de Santiago de Compostela 1997.

<sup>ii</sup> In realtà il testo de *La Niña Chole* risulta datato «Paris, abril de 1893». William L. Fichter, «Sobre la génesis de la *Sonata de estío*», NRFH, n. 3-4, 1953, pp. 526-35, p. 528 ritiene che *Bajo los trópicos* sia direttamente un testo preliminare di *Sonata de estío*, e non del racconto; però *La Niña Chole* si baserebbe su una variante di *Bajo los trópicos*, pubblicata nel 1893 riprodotta in Eliane Lavaud, «A propósito de los pre-textos de *Sonata de estío*», *El Museo de Pontevedra*, XL, 1986, pp. 11-120, p. 111; cfr. Xaquín Núñez Sabarís, *La novela corta en Valle-Inclán. Estudio textual de Femeninas*, Universidade de Santiago de Compostela 2005, p. 126.

<sup>iii</sup> William L. Fichter, «Sobre la génesis de la *Sonata de estío*», cit., p. 528.

cata nel 1893.<sup>iv</sup> Inoltre risulta difficile considerare il racconto un punto di arrivo, perché nel gennaio 1897, in *Apuntes* (Madrid) viene pubblicato un altro testo che poi sarà incorporato a *Sonata de estío*: «La feria de Sancti Espíritus, Fragmento del libro Tierra Caliente por Andrés Hidalgo», di cui viene data alle stampe anche una versione con varianti, intitolata «Tierra caliente (Lilí)», in *La Correspondencia de España*, del 17 gennaio 1901, p. 4, prima di incorporarlo a *Sonata de estío*. Da questo testo apprendiamo che il povero Hidalgo è morto, cioè che il progetto è stato abbandonato, giacché si legge nell'introduzione: «*Mi antiguo compañero Andrés Hidalgo murió en México completamente olvidado. Su caballero - un negro, poeta y tañedor de guitarra - me envió las cuartillas de Tierra Caliente iaquel libro que su pobre señor escribía y que me confiaba al morir!*». A conclusione del racconto, Valle-Inclán commenta:

*El libro de Andrés Hidalgo termina sin mentar una vez más a Lilí; pero yo sé harto bien que aquella mujer no supo hacer por mi pobre amigo otra cosa que acabar de arruinarle; y ante el desastre de su fortuna, Andrés Hidalgo solamente tuvo valor para pegarse un tiro... Lilí le lloró amargamente y encargó el luto a París.*

Semplificando, abbiamo dunque la sequenza:

1. alcuni testi *anonimi*, per così dire, di ambientazione messicana (*Bajo los trópicos* e *Del libro Tierra caliente*);
2. *La Niña Chole*, racconto di ambientazione messicana attribuito ad Andrés Hidalgo, che include questi testi precedentemente anonimi;
3. un frammento posteriore alla *Niña Chole*, *La feria de Sancti Espíritus*, attribuito a Hidalgo (1897), del quale si annuncia la morte;
4. nel 1899 il titolo «Tierra caliente (impresión)» compare di nuovo, senza alcun riferimento a Hidalgo, in un testo pubblicato su *Almanaque de la vida literaria* (Madrid, 18 marzo 1899) - come se l'autore volesse riappropriarsene, cancellando del tutto la memoria del defunto Andrés.
5. *Tierra caliente* del 1901;
6. lo stesso titolo ritorna nello scritto «Tierra caliente (A bordo de la fragata Dalila)», su *La Correspondencia de España*, 3 agosto 1902;<sup>v</sup>
7. un altro frammento: «Crónica», pubblicato su *El Liberal* del 7 febbraio 1903;
8. incorporazione di tutto il materiale sopra indicato in *Sonata de estío*, attribuito al marchese di Bradomín, che un anno prima era stato il protagonista e fittizio autore della *Sonata de otoño*.

Il titolo *Sonata de estío* compare nel testo pubblicato a puntate su *El Imparcial* (prima anticipazione del romanzo omonimo) il 20 luglio 1903, e successivamente il 27 dello stesso mese, il 3, il 10, il 24 e il 31 agosto, il 14, il 21 e il 28 settembre.

Insieme a Hidalgo sparisce anche il misterioso personaggio di Lilí, che svolge un ruolo molto importante nel complesso simbolismo della *Niña Chole* e di *Femeninas* nel suo insieme.

Questo semplice elenco di testi preliminari solleva una questione determinante per l'interpretazione dell'opera. È unanimemente accettato dalla critica che alla base dell'intera serie dei

<sup>iv</sup> Riprodotta da Eliane Lavaud, «A propósito de los pre-textos de *Sonata de estío*», cit., p. 111; cfr. Xaquín Núñez Sabarís, *La novela corta en Valle-Inclán. Estudio textual de Femeninas*, cit., p. 126.

<sup>v</sup> Contemporaneamente, nel 1901, Valle-Inclán inizia a pubblicare i testi preliminari che poi vengono inseriti in *Sonata de otoño*, edita in versione completa nel 1902: in sostanza, i lavori preparatori per i due romanzi sono in parte contemporanei.

testi di ambientazione messicana stiano le forti emozioni suscitate in Valle-Inclán dal suo primo viaggio in Messico, avvenuto nel 1892: il progetto di «Tierra caliente» sarebbe, almeno in alcuni aspetti, la rielaborazione artistica di tale esperienza. D'altronde è lo stesso scrittore a confermare la fondamentale importanza del suo viaggio per la maturazione della sua vocazione; come dichiara nel 1921, in occasione di un secondo viaggio messicano: «*Venticinque anni fa - ci dice don Ramón - sono stato per la prima volta in Messico. E lei non sa quanto è gradito al mio spirito tornare di nuovo in questo paese, dove ho trovato ma mia propria libertà di vocazione. Debbo dunque al Messico, indirettamente, la mia carriera letteraria...*».<sup>vi</sup> Il problema è accertare se tale elaborazione ha nella *Niña Chole* il suo momento conclusivo, dopodiché, per ragioni ignote, l'autore avrebbe deciso di riprendere il racconto per trasformarlo in romanzo (*Sonata de estío*), senza connessione con i precedenti testi, oppure se c'è un unico processo di elaborazione, che ha nella *Niña Chole* soltanto una tappa intermedia. In questa seconda ipotesi, la *Niña Chole* sarebbe un frammento, esattamente come gli altri testi preliminari, benché più riuscito e ben organizzato, e avrebbe avuto un trattamento particolare con l'inclusione in *Femeninas*, per la sua coerenza tematica e simbolica con gli altri cinque racconti che compongono il testo. A mio parere, il processo di elaborazione del tema messicano è unico, e va dal primo testo pubblicato, *Bajo los trópicos*, fino a *Sonata de estío*.

Valle-Inclán arriva in Messico l'8 aprile 1892, sbarcando a Veracruz, e vi rimane fino alla primavera del 1893. Sotto l'impressione suscitata dal viaggio pubblica, già in Messico, *Bajo los trópicos* (*Recuerdos de México*). 1: *En el mar* (16 giugno 1892). La distanza temporale tra questo testo e la composizione della *Niña Chole*, è molto breve e non supera l'anno; dunque Andrés Hidalgo risulta concepito a ridosso della stesura del racconto, è vigente come progetto letterario alla pubblicazione della raccolta; muore subito dopo ma gli sopravvive la tematica di cui era il fulcro o il narratore: questa tematica gli viene progressivamente sottratta e trasferita al nuovo progetto letterario centrato su Bradomín. L'elaborazione testuale procede senza interruzione di continuità per oltre un decennio, dal 1892 fino alla pubblicazione di *Sonata de estío* nel 1903. Si dovrebbe anzi precisare che l'atto conclusivo di questo processo è ancora posteriore, e avviene quando Valle-Inclán, che, attraverso molteplici varianti, aveva conservato *La niña Chole* come racconto indipendente anche dopo la pubblicazione della *Sonata*, decide di identificarli e di far coincidere il testo del racconto con i primi capitoli del romanzo.<sup>vii</sup>

Dopo la pubblicazione della *Sonata de estío*, il racconto di *Femeninas* viene ristampato nella raccolta *Historias perversas* (1907) e nella successiva raccolta *Historias de amor* (1909), nessuna delle quali contiene testi inediti; sarà anche incluso nella raccolta postuma *Flores de almendro*, che ripubblica tutta la narrativa breve di Valle-Inclán. Indubbiamente, l'edizione del 1907 implica che, a giudizio dell'autore, il racconto (sempre attribuito ad Andrés Hidalgo) abbia senso anche come testo indipendente dalla *Sonata*. Invece, nell'edizione del 1909 il racconto compare mantenendo il suo titolo, ma con l'attribuzione al marchese di Bradomín, e il suo testo riproduce integralmente i primi otto capitoli della *Sonata*. In tal modo «ora le memorie di Andrés Hidalgo sono diventate quelle del Marchese di Bradomín, anche se una revisione dei diversi testi della serie "Sonata de estío" permette di situare il cambiamento del protagonista già nel

<sup>vi</sup> *El Universal* el 19 de septiembre de 1921, in Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado, entrevistas y conferencias*, Fundamentos, Madrid 1983, p. 110.

<sup>vii</sup> X. Núñez Sabarís, *La novela corta en Valle-Inclán, estudio textual de Femeninas*, cit., 119-156.

1902».<sup>viii</sup> In effetti, nel 1902 - tre mesi dopo la pubblicazione della *Sonata de otoño* - viene attribuita a Bradomín una versione de *La feria de Sancti Espiritus*.<sup>ix</sup>

La scelta operata nel 1909, pubblicando come *Niña Chole* il testo della *Sonata* e attribuendolo a Bradomín, è piuttosto sorprendente in un autore attento alla struttura delle sue narrazioni e alla costruzione di opere dotate di una rigorosa coerenza interna: in fondo implica che un racconto di *Femeninas* ha come autore fittizio il marchese di Bradomín (che ha sostituito Andrés Hidalgo) e, di conseguenza, la reinterpretazione dell'intera raccolta di *Femeninas* come attribuibile alla penna del marchese; in tal modo l'opera entrerebbe a far parte dello stesso ciclo delle *Sonatas*, come una sorta di introduzione: è una tesi che si potrebbe sostenere, anche grazie ai numerosi rimandi al testo presenti nelle *Sonatas*.<sup>x</sup> Personalmente, però, sarei più incline a pensare ad un abbandono del progetto artistico legato a *Femeninas*, che le *Sonatas* avrebbero reso obsoleto: in effetti, *Femeninas* non viene ristampato nella sua forma originale, anche se tutti i racconti inclusi nell'opera vengono ripubblicati in altre raccolte dall'autore. In ogni caso, con l'identificazione testuale tra il racconto di *Femeninas* e la *Sonata Valle-Inclán* dichiara, o riconosce a posteriori, che il racconto era una tappa intermedia in un percorso unitario che conduce a *Sonata de estío*.

Ora, se si accetta l'idea di una elaborazione testuale senza soluzione di continuità da *Bajo los trópicos* a *Sonata de estío*, si dovrà anche accettare la conseguenza: che la radice delle quattro *Sonatas* non è *Sonata de otoño*, cioè la prima ad essere pubblicata nel 1902, ma è la seconda, appunto *Sonata de estío*; è a partire dal tema messicano e dall'idea di un Andrés Hidalgo che Valle-Inclán elabora almeno lo schema fondamentale della tetralogia e, almeno per un certo periodo, lavora contemporaneamente ai testi preliminari della prima e della seconda *Sonata*. Peraltro, questa ipotesi di lettura risulta abbastanza plausibile se si considera che il personaggio di Bradomín, fittizio autore delle *Sonatas*, è un'evoluzione del personaggio di Andrés Hidalgo, fittizio autore della *Niña Chole*, opportunamente fatto morire.

Scrivono Elena Cueto Asín: «Prestando attenzione ai testi preliminari del romanzo [=La niña Chole], bisogna riconoscere che la riscrittura ha inizio prima ancora che Valle-Inclán torni dall'America, dato che il frammento *Bajo los trópicos* (recuerdos de Méjico) viene pubblicato nel 1892 nel quotidiano messicano *El Universal*. Questo frammento viene considerato un bozzetto per *La Niña Chole*, racconto del 1893 integrato nella raccolta *Femeninas* nel 1895. Altri due frammenti col titolo *Tierra caliente*, già apparsi a Madrid nel 1899 e nel 1901 ricreano nuovamente l'ambiente messicano. Nel dicembre del 1903, qualche settimana prima che sia data alle stampe *Sonata de estío*, l'autore pubblica un'autobiografia fantastica nella rivista *Alma Española*, con un passo dedicato al viaggio in Messico che presenta grandi parallelismi con il frammento citato più sopra e con altri del romanzo, il che dà un sostegno all'idea fissa dell'autore di assimilare i suoi vissuti in una versione di finzione».<sup>xi</sup> Allude a «*Juventud militante*», pubblicato in *Alma Española*, Madrid, 27-XII-1903.

<sup>viii</sup> *ibid.*, p. 133

<sup>ix</sup> *ibid.*, pp. 134-5. Cfr. R. del Valle-Inclán, *Historias perversas*, Maucci, Barcelona 1907; id., *Historias de amor*, Garnier Hermanos, Paris 1909.

<sup>x</sup> Valle-Inclán, fin dai suoi primi scritti, tende alla costruzione di un universo poetico che si ripresenta costantemente e costituisce lo scenario in cui ambienta diverse vicende, anche con testi appartenenti a distinti generi letterari: «Un esame accurato rivela che cinquantasei testi su settantotto pubblicati da Valle sono legati dalla presenza di personaggi ricorrenti, che formano un microcosmo abbracciante i principali elementi della società spagnola di fine secolo» (Roberta L. Salper, *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Rodopi, Amsterdam 1988, p. 17).

<sup>xi</sup> Elena Cueto Asín, «Valle-Inclán y la emigración a América o la reescritura modernista de una realidad moderna», *El Pasajero*, 20, otoño 2004, disponibile online all'URL <[www.elpasajero.com/ventolera/cueto.html](http://www.elpasajero.com/ventolera/cueto.html)>.

La costruzione del personaggio attraverso caratteristiche che sono proprie dell'autore è un procedimento consueto in Valle-Inclán: per esempio, Bradomín perde un braccio esattamente come don Ramón. Da qui l'equivoco, piuttosto frequente, di considerare il personaggio (e il Marchese in particolare) come un alter ego dello scrittore, quando in realtà le loro visioni del mondo sono diametralmente opposte (si vedano i miei saggi citati e più avanti, nel presente articolo). Ad ogni modo, il richiamo di *Juventud militante*, con la sua commistione di elementi biografici e fittizi, mostra che Bradomín è il punto di arrivo di un'elaborazione letteraria che ha il suo punto di partenza nella materia messicana.

Speratti-Piñero nota che in *Femeninas* sono presenti diversi richiami al Messico: l'amante della Condesa de Cela, che è messicano, la creola Tula Varona, e naturalmente la Niña Chole, «*e delle tre è quest'ultima la più importante in questo periodo, perché si trasformerà nel nucleo principale di Sonata de estío e mostra già con chiarezza un gusto, sviluppato posteriormente con maggior senso della sua funzione estetica, per termini ed espressioni americane*». <sup>xii</sup> Sembra innaturale immaginare che, mentre sta appunto cercando un personaggio, la cui unica caratteristica a noi nota è il collegamento con il Messico, Valle-Inclán inventi parallelamente un personaggio nuovo, sul quale poi riversa il materiale collegato ad Andrés; è più naturale pensare il contrario: che Andrés evolva in Bradomín e, diventato il centro del mondo poetico di Valle-Inclán, vada a costituire l'elemento unificante delle tematiche galanti che aveva trattato in *Femeninas*.

Speratti-Piñero sottolinea poi che Valle-Inclán torna a parlare del Messico nel 1918, con una poesia, *Rosa de ultramar*, e altri testi successivi, in cui si evidenzia un cambiamento ideologico, con l'abbandono dell'esaltazione dell'elemento ispanico: «*Valle ha perduto la sua fede in ciò che è ispanico e ha cominciato a ridicolizzarlo, a contemplarlo nello specchio deformante*». <sup>xiii</sup> Vedremo però che questa fede da colonialista non l'aveva nemmeno durante la sua prima permanenza in Messico quando, pubblicando articoli su *El Universal*, adotta posizioni molto critiche e poco in linea con l'etichetta di tradizionalista, che comunemente gli viene attribuita. È fuori di dubbio che la nota più appariscente di *Sonata de estío* sia l'estetismo, nella sua variante dell'esotismo, ma ciò non significa che sia anche la nota dominante, né che l'estetismo non possa essere in se stesso fortemente critico nei confronti di ciò che non è esotico, vale a dire della società borghese europea: <sup>xiv</sup> come si vedrà, la *Sonata de estío* ha una chiara dimensione politica nella quale viene denunciato e ridicolizzato attraverso la figura di Bradomín il colonialismo spagnolo e il suo antistorico romanticismo. L'idea di un Valle-Inclán interessato solo all'arte per l'arte (ammesso che questa frase sia riferibile a testi di grande bellezza ma privi di impegno politico e sociale o esistenziale) è del tutto fuorviante e in larga misura superata. Tutto il modernismo finisecolare spagnolo, soprattutto se si sgombra il campo dall'equivoca nozione di generazione del 98, è un fermento complicatissimo di idee e di impegno:

*Il fin de siglo fu anche la scoperta dell'Europa febbrile e creatrice e il recupero di una nuova dignità letteraria attraverso la via dell'immolazione bohémienne o della sensibilità intellettuale. E quasi tutto ciò che c'è in Valle-Inclán trova suggestive corrispondenze nel suo momento storico. Alcune - come le rifrazioni dell'io in un personaggio emissario - erano già note e più di una volta è stata confrontata la funzione del Marchese di*

<sup>xii</sup> Emma Susana Speratti-Piñero, Valle-Inclán y México, in *De Sonata de otoño al esperpento*, Tamesisbook Ltd, London 1968, pp. 55-71, p. 61.

<sup>xiii</sup> *ibid.*, p. 66.

<sup>xiv</sup> Su ciò cfr. G. Ferracuti, «José Ortega y Gasset e il modernismo: Cento anni di *Meditaciones del Quijote*», *Studi Interculturali*, 2/2014, pp. 7-38.

*Bradomín in relazione al suo creatore con la creazione di altri personaggi decadenti nel mondo europeo o con quella di altri alter ego nella letteratura spagnola del tempo. Ma anche la ricerca di un'espressività nuova nei quartieri bassi del cabaret o del grand guignol è un tratto comune ad alcuni tra i maggiori drammaturghi del momento. E l'ossessione per una descrizione simultanea e atemporale della realtà, la convinzione che il linguaggio abbia sofisticati legami con le cose che denomina, la passione per l'occultismo come via d'accesso alla conoscenza, la curiosità per la droga come ingrediente per potenziare le percezioni, sono tratti che evocano la parte fondamentale dell'estetica del nostro secolo: il cubismo, il simbolismo, l'opera di Yeats e Pessoa o le esperienze di Benjamin con l'hashish. E di fronte a ciò non serve a nulla collegare l'occultismo dello scrittore alla sua natura gagliega (quando piuttosto è la passione per il tema gnostico che gli fa vedere la Galizia in un determinato modo), né attribuire le pagine de La pipa de kif a un capriccio passeggero».<sup>xv</sup>*

Accanto a questi temi, tipicamente modernisti, va collocata, e appunto come elemento modernista, la riflessione sulla Spagna, sulla sua storia, sulla sua catastrofe politica alla fine del XIX secolo. Il personaggio destinato a mostrare letterariamente l'esito catastrofico nasce come Andrés Hidalgo, ma si concretizza come Xavier de Bradomín.<sup>xvi</sup> In *Sonata de otoño*, che apre la tetralogia, un Bradomín piuttosto anziano vive una romantica ed epigonale avventura con l'agonizzante Concha, in una sorta di autunno della nobiltà ottocentesca spagnola: il protagonista si rivela estraneo al tempo presente e si dedica all'artificio estetizzante di un'esistenza vissuta come se la forma di vita barocca (che già era più mitica che reale ai suoi tempi) rappresentasse ancora un modello imitabile e realistico.

Che Bradomín sostituisca Hidalgo è ben evidente; nondimeno bisogna chiedersi che cosa erediti da lui, oltre ai testi di cui compare come autore fittizio. Sembra anche evidente che Valle-Inclán, nel nuovo progetto, attribuisca una grande importanza al tema messicano, visto che incorpora l'intero racconto della *Niña Chole* nella *Sonata de estío*: la tematica messicana, essenziale in Andrés Hidalgo, risulta di conseguenza essenziale in Bradomín.

Un possibile punto di contatto tra Hidalgo e Bradomín può rivelarsi grazie al cognome del primo: *Hidalgo* fa riferimento all'*hidalgúia*, all'essenza della nobiltà spagnola, e dunque evoca indirettamente il carattere del personaggio, secondo un procedimento a cui Valle-Inclán ricorre in altre occasioni (in modo particolare in *Femeninas*, nel nome di personaggi come Tula Varona, Octavia Santino, Rosarito). In tal senso si può ipotizzare che Hidalgo rappresentasse letterariamente un certo tipo di nobiltà spagnola e, in stretto collegamento, una certa concezione della Spagna, direttamente coinvolta nella crisi sociale e politica: tale idea della Spagna non sarebbe, dunque, un'indicazione per il futuro, né l'evocazione nostalgica dei bei tempi andati (tempi a cui non si dovrebbe attribuire alcuna responsabilità sugli esiti), bensì la rappresentazione letteraria del punto più basso della storia spagnola, legato alla sconfitta della guerra contro Cuba nel 1898.

<sup>xv</sup> Cfr. Nicolas Fernández Medina, «El joven Valle-Inclán en México (1892-93)», *El Pasajero*, estío 2004, disponibile online all'URL <[www.elpasajero.com/vallemexico.html](http://www.elpasajero.com/vallemexico.html)>. Cfr. anche: José Carlos Mainer, «Valle-Inclán y el fin de siglo: los compromisos del hijo pródigo», *Bulletin Hispanique*, 96, n. 2, 1994, pp. 497-520.

<sup>xvi</sup> Fernando Lázaro Carreter, in «De Valle de la Peña a Valle-Inclán», in L. Iglesias Feijoo, M. Santos Zas, J. Serrano Alonso, A. de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, cit., pp. 17-36, nota che in *La Niña Chole* è esplicita l'avversione agli *yanquis*, che potrebbe essere dovuta all'azione americana di appoggio alle rivendicazioni cubane, che poi portano alla guerra del '98; però in *Sonata de estío* le allusioni agli *yanquis* scompaiono, sostituite da riferimenti ostili ai sassoni; anche la *Niña*, che nella *Sonata* appare per la prima volta non in un ristorante, ma tra i palazzi e i templi di Tequil, non è accompagnata da americani (pp. 20-1). Questo cambiamento, però, non è necessariamente legato a un abbandono dei temi politici, ma potrebbe derivare da un mutamento di prospettiva: se ad essere oggetto di analisi e di critica nella *Sonata* è la Spagna nel suo passato imperiale, esso risulta logico.

In effetti, in *Sonata de estío*, rispetto alla *Sonata* precedente, è molto più preciso ed elaborato il collegamento tra il marchese e una Spagna vecchia, decrepita, così come è molto più scoperto e ben marcato il distanziamento tra il punto di vista di Valle-Inclán e quello di Bradomín, autore fittizio del testo. Con riserva di approfondire questo punto, direi che c'è coerenza tra la rappresentazione della crisi e della decadenza della nobiltà spagnola, anacronisticamente *barocca*, in *Sonata del otoño* e l'anacronismo dell'atteggiamento *coloniale* che Bradomín adotta in *Sonata de estío*: si direbbe perfino che si tratta di due aspetti complementari di uno stesso processo di decadenza. Ampliare il distanziamento tra la visione dell'autore reale e quella del personaggio implica una componente ironica più marcata rispetto alla *Sonata* precedente, e facilmente rintracciabile nel discorso bradominiano; al tempo stesso, il tema messicano e le sue connessioni con l'emigrazione e con il crollo dell'impero coloniale spagnolo, rendono *Sonata de estío* un'opera riferibile a una drammatica attualità politica, appena velata dall'esotismo del testo. Naturalmente, la critica e la demitizzazione a cui Valle-Inclán sottopone il suo personaggio sono come una sorta di livello occulto, che filtra in certi momenti in cui nella percezione che Bradomín ha della realtà, e che espone insieme a tutto il repertorio del *dandy* decadente e del suo dongiovannismo, si apre quasi uno scorcio, un punto di non coincidenza tra il suo immaginario e ciò che nel testo rappresenta la realtà extraletteraria.

A mio parere, se Bradomín è la versione definitiva del progetto avviato con Andrés Hidalgo, si deve ammettere che gli è essenziale la connessione col Messico; si chiarisce allora il recupero, a tutta prima singolare, della *Niña Chole* e la sua trasformazione in romanzo: Andrés sta a Bradomín come *La Niña Chole* sta a *Sonata de estío*. E ciò lascerebbe supporre che l'ordine di pubblicazione delle *Sonatas* (*Otoño*, *Estío*, *Primavera*, *Invierno*) non sia casuale.

#### VALLE-INCLÁN CONSERVATORE?

Come si accennava in precedenza, le idee politiche espresse da Valle-Inclán già durante la sua permanenza in Messico sono molto lontane da ciò che comunemente si definisce tradizionalismo. Nei suoi testi giornalistici su *El Universal*, dove commenta le notizie provenienti dalla Spagna, adotta una posizione marcatamente ostile al partito conservatore. Molto duri sono gli attacchi contro il governo di Cánovas, ritenuto sostanzialmente non in grado di gestire le finanze pubbliche e incapace di intervenire efficacemente contro le proteste corporative di ogni cetto sociale: «*Il Governo in tutti questi casi cerca di sostituire l'economia proposta con altre che presentino identiche difficoltà di realizzazione. Gli organismi che si credono danneggiati da una qualunque misura del Governo Cánovas ricorrono alla formula banditesca che finora era risuonata solo presso le pianie della Sierra Morena: o la borsa o la vita, che si può tradurre così: O sottomissione o dimissione*».<sup>xvii</sup> È peraltro notevole che, nell'affrontare questa polemica, Valle-Inclán non assuma le difese delle parti sociali, e anzi sembri prendere posizione a favore di un'azione forte del governo centrale, diversamente da ciò che ci si aspetterebbe da un carlista.

Contemporaneamente, negli articoli messicani viene quasi idealizzata la figura del progressista Salmerón, che era stato uno dei quattro presidenti della prima repubblica spagnola:

*L'arrivo del Signor Salmerón ha assunto il carattere di un avvenimento solenne per i repubblicani.*

<sup>xvii</sup> R. del Valle-Inclán, «*Ecos de la prensa española*» (1892), in R. del Valle-Inclán, *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, cit., pp. \_\_\_\_\_

All'arrivo del treno espresso da Barcellona, dove viaggiava l'illustre repubblicano, le banchine e i viali si vedevano pieni di una folla entusiasta che acclamava il grand'uomo, da alcuni considerato come il primo tra gli oratori del parlamento spagnolo.

Dopo titanici sforzi per separare la folla che portava a braccia l'ex presidente della Repubblica, sono riusciti ad avvicinarsi i signori Azcárate, Pi y Margall, Pedregal, Solano y Persi, Muro, Villalba Hervás, Cervera, Ballesteros, Hidalgo Saavedra, Prieto y Caulés, Pascual, alcuni redattori di *El País*, *El Liberal* e *La Justicia*, e molti amici politici e privati cittadini.

Il treno era arrivato come sempre alle 11, e tuttavia la comitiva non ha potuto mettersi in cammino fin oltre le 12,30.

Lungo tutto il percorso non si è cessato di sentire gli applausi e gli evviva al signor Salmerón, al suffragio, agli elettori di Gracia e all'unione repubblicana.<sup>xviii</sup>

Pesanti sono anche gli attacchi alla stampa conservatrice, in particolare *La Époque*, come nell'esempio seguente:

È turbata ora la stampa madrilenas a causa del «re-debutto», come direbbe D. Ramón Campoamor, de Las Vengadoras. *La Époque* ci getta addosso tutto il peso del suo pontificato conservatore, per dirci ex cathedra che a Madrid non esistono tali pecorelle, dico tali donne; nossignore; questo ex-genere francese, ancora non tradotto, si tradurrà col tempo; ma sarà quando lo comanderà Sagasta, che è colui che ci porta ogni sorta di male.

Si tratta di un riferimento quanto mai interessante a un'opera di Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926), marchese, visconte, uomo politico e drammaturgo: *Las vengadoras* (1844). Sellés y Ángel era un sostenitore del partito progressista di Sagasta (i suoi articoli, anche sull'*Imparcial*, riuniti nel volume *La política de capa y espada*, ebbero un successo notevole).<sup>xix</sup> *Las vengadoras* ha come protagoniste prostitute madrilenas di alto livello che imbrogliano ricchi personaggi e termina con il suicidio del protagonista, con scene di crudezza inusuale all'epoca.<sup>xx</sup> Si trattava di un tema che non godeva di particolare apprezzamento da parte dei conservatori, attenti alla tutela dell'immagine della borghesia spagnola.

Negli articoli scritti in Messico sono presenti anche prese di posizione in favore del partito repubblicano e una nota in cui Valle-Inclán mostra tutta la sua simpatia per Pablo Iglesias, primo deputato socialista eletto alle Cortes nel 1910:

Due anni fa ho conosciuto il «fratello Iglesias», l'apostolo del socialismo spagnolo; l'idea fatta carne, il Verbo di questa dottrina, che minaccia di essere d'ora in avanti la religione politica di tutti i popoli.

Mi sembra ancora di vederlo e sentirlo con il calore e l'entusiasmo di un uomo convinto.

Fin dal primo giorno mi sono sentito attratto dal quell'apostolo che non esiterò a chiamare grande.

La sua natura vigorosa e apoplettica, di quercia e di toro insieme, reintegrava per un misterioso fenomeno di radiazione umana la penuria della mia vita, nevrotica, eccitata, sensitiva. Certamente da questo, più che dalle sue idee - delle quali non negherò che abbiano per me la potente attrazione di tutte le idealità - è nata la nostra amicizia mai interrotta. Contro ciò che solitamente accade nella vita, la diversità di principi, lungi dall'affievolire il nostro affetto, lo ha accresciuto e lo ha provato come acciaio al fuoco dei dissensi.<sup>xxi</sup>

<sup>xviii</sup> *ibidem*.

<sup>xix</sup> Eugenio Sellés y Ángel, *La política de capa y espada* (1876), Biblioteca Hispania, Madrid 1914; id., *Las vengadoras* (1844), Estrada, Madrid 1844.

<sup>xx</sup> Cfr Concepción Fernández Soto, *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel* (1842-1926). *Una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*, Universidad de Almería 2006, pp. 56 e 318 n. 45. Fu messa in scena in versione edulcorata dalla compagnia di María Tubau nel 1892.

<sup>xxi</sup> R. del Valle-Inclán, «Pablo Iglesias», in R. del Valle-Inclán, *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, cit., pp. --

Ne fornisce un ritratto enfatico e idealizzante<sup>xxii</sup> e lo accosta ad alcune delle migliori firme del momento: «El Liberal di Madrid pubblica le sue opinioni accanto a quelle di Echegaray, Castelar, la Signora Pardo Bazán e i più eminenti uomini pubblici, e sinceramente reggono assai gagliardamente il paragone».<sup>xxiii</sup>

Poco tradizionalista è anche l'approccio di Valle-Inclán alla cultura popolare. In *Un libro raro, o la ciencia de las castañuelas* dichiara tutta la sua simpatia per la tradizione flamenca, che alla fine dell'Ottocento è comunemente osteggiata dai conservatori,<sup>xxiv</sup> con un poetico ritratto della bailaora Rosita Tejero:

Rosita Tejero non è una ballerina di «café cantante», di quelle incitate con battimani, accompagnate da un grido lamentoso e gutturale, da tre o quattro fighetti con berretti di seta, cravatta color peperone e ricca camicetta di battista. Il genere di Rosita non è di pedatine e ancheggiamenti, ma è come lei puramente andaluso: la grazia servita in una tazza d'oro, come si dice, l'aristocrazia del baile.

Questa leggiadra creatura vestiva, la notte in cui l'ho vista, una gonnellina corta, rossa e gialla come la bandiera spagnola. Il bolero andaluso, ricamato con alamari e lustrini, si apriva sulla camicetta di voile, che velava le linee pure e gloriose del biblico seno: portava in testa con gentilezza senza pari un cappellino calato sull'orecchio, e i capelli, color prugna, legati con una cinta dai colori della bandiera messicana.

Immaginatevi una ragazza, culla della grazia, fatta di madreperla, rose, avorio, velluto, e di tutto ciò che Dio ha creato di buono, e vi immaginerete Rosita.<sup>xxv</sup>

---

<sup>xxii</sup> «Pablo Iglesias è un uomo ancor giovane. La sua testa virile ed energica, che sembra modellata nel bronzo, ricorda quella di alcuni re di Galizia nel Medio Evo; ha i capelli color carbone, la fronte stretta, il naso aquilino e storto, che dà un marcato carattere al volto abbronzato e lentiginoso; la barba trascurata, di vario colore e irsuta, verdi le pupille, che a volte assumono riflessi di rame, e l'intera persona eretta, valente, piena di vita e di forza straordinaria; è un frutto sano, maturato in campagna al sole e all'aria, che ai miei sensi un po' visionari ricordava, attraverso chimeriche e inverosimili somiglianze, una zolla satura di germi di vita, strappata all'era più fertile della terra salinense, di cui entrambi siamo oriundi» (ibidem). Il territorio salinense, antico contado di O Salnés, è in Galizia, affacciato sulla Ría de Arousa, e il nome è dovuto alla presenza di grandi saline che hanno alimentato un fiorente commercio fin dall'antichità.

<sup>xxiii</sup> ibidem. Cfr. Pablo Iglesias, *el socialismo en España*, numero speciale della rivista *Anthopos*, b. 45-47, 1985.

<sup>xxiv</sup> Ad esempio, una nota anonima su *El Eco de Ceuta*, I.II.1884, nella rubrica «Hechos y dichos», informa che a Madrid «muoiono per sentire i lamenti del cante jondo e per vedere i balli di questi gitani che sopra un palco (tablado) battono molti colpi di tacco in poco tempo e si stirano e si contorcono fino ad adottare posizioni ridicole e oscene». In *Asta Regia* del 30.8.1880, pp. 3-4, si legge in: «Una súplica» che l'articolista guarda «con orrore» «questi spettacoli che, a quanto pare, si sono impadroniti ad perpetuum della nostra bella città, trasformandola in un immondo lupanare, facendo al tempo stesso beffa e scherno dei sentimenti più nobili ed elevati dei suoi abitanti». Al Teatro de Eguilaz trionfa infatti un «canto che chiamano genere flamenco», che rappresenta «un regresso e una depravazione di gusti e costumi». La *Época*, 9.7.1888, in una nota dal titolo eloquente, «Plaga Flamenca», informa con lungimiranza che «nella sfera dell'arte il flamenchismo è giudicato. È un'esagerazione grottesca, una vera caricatura del gusto e dei costumi dell'Andalusia». «Se il flamenco si limitasse alla sfera platonica dell'arte, sarebbe degno di censura, meriterebbe che la satira fustigasse tale aberrazione del gusto, ma non presenterebbe grandi pericoli. Il male è che invade la vita reale, penetra nei costumi, svilisce la lingua, si diffonde ovunque e ovunque conquista numerosi adepti nella massa volgare». La *Ilustración Ibérica*, 25.5.1895, in una nota intitolata «Víctimas de lo chulesco» (chulesco e chulo sono termini che fanno riferimento alla moda e allo stile flamenco, con la loro eleganza appariscente), scrive: «La chulería porta ad allontanarsi da tutto ciò che è decente e colto, e conduce alla degradazione che si consuma nelle bische e nei bordelli, nelle bettole, tra le femmine più depravate e gli uomini più corrotti, molte volte ubriachi, svergognati, sempre degenerati». Si potrebbe continuare a lungo, basti pensare alle forti polemiche che, ancora nel 1922, debbono affrontare Manuel de Falla (che era considerato il più grande compositore vivente in Spagna) e il giovane Federico García Lorca nell'organizzazione del *Concurso di cante jondo* di Granada. Cfr. G. Ferracuti, «Debluca Barea: la tradizione segreta del flamenco», in *Studi Interculturali*, 1/2013, pp. 56-86; id. «Blas Infante, andalusismo e flamenchismo», in *Studi Interculturali*, 3/2013, pp. 99-158; id., «Una teoria sul gioco del duende», in *Studi Interculturali*, 2/2013, pp. 123-55.

<sup>xxv</sup> R. del Valle-Inclán, «Un libro raro, o la ciencia de las castañuelas», in R. del Valle-Inclán, *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, cit., pp.---

In un altro articolo del 1892, *Cantares*, osa affermare ciò che difficilmente potrebbe essere condiviso da un tradizionalista spagnolo: «Non è romance, come si crede comunemente, la forma popolare e genuina della poesia spagnola, bensì il cantar, la strofa di quattro versi, e in certe regioni in cui ancora si conserva molto viva la tradizione celtica, come Portogallo e Galizia, la strofa di tre». <sup>xxvi</sup> E non si è mai visto un tradizionalista diminuire il valore tradizionale del romance:

*Il romance, anche se molte volte è anonimo, è quasi sempre opera di un poeta più o meno erudito, e non vi si sente mai l'anima collettiva del popolo; quegli accenti, ora gravi, ora acuti e vibranti, gioiosi o malinconici, che sono grida del cuore di una razza. Ed è singolare, in tutto questo, che nei canzonieri popolari, nonostante la loro grande varietà, c'è un'armonia incantevole, è sempre la stessa musa che parla, sia coronata di cipresso, sia di mora selvatica, allegra come un giorno di maggio, o nuvolosa e triste come una sera autunnale. Un'unità altrettanto grande come quella della poesia del popolo forse non si vede nell'insieme dei versi di nessuno scrittore, compresi i più sinceri.* <sup>xxvii</sup>

Trattando del rapporto tra Valle-Inclán e la tradizione, o in generale il pensiero conservatore, è utile fare riferimento al carlismo, corrente politica alla quale aderiscono sia lo scrittore sia il protagonista delle *Sonatas*.

Il movimento carlista prende il nome da don Carlos María Isidro de Borbón y Borbón-Parma, pretendente al trono di Spagna dopo la morte di Fernando VII (1833), di cui era fratello. Fernando, per lasciare il trono alla sua erede, aveva abrogato (1830) in modo pasticciato e illegittimo la legge salica vigente (*Auto acordado*, o *Nuevo reglamento sobre la sucesión en estos reynos*, del 1713), che escludeva la successione per linea femminile, con ciò privando don Carlos dei suoi diritti. Questa abrogazione della legge salica fu, tra l'altro, a sua volta abrogata da Fernando il 18 settembre 1832, a seguito di una sua grave malattia, che rese consigliabile restituire i diritti di successione a don Carlos, salvo poi, essendo guarito il re, abrogarla di nuovo il 31 dicembre dello stesso anno. Dietro la questione dinastica esistevano anche profonde divergenze politiche: la monarchia di Fernando VII aveva un carattere marcatamente centralista e assolutista, mentre don Carlos intendeva il regno come un sistema di autonomie (*fueros*) decentrate, capaci di contrapporsi al potere regio e di controbilanciarlo. Tuttavia, tale concezione non si collocava in un campo liberale, in quanto il carlismo non accettava il carattere laico del liberalismo né i suoi fondamenti razionalisti, che riteneva astrazioni teoriche capaci di svuotare di fatto le autonomie reali della società.

Alla morte di Fernando sale sul trono la figlia Isabel II, che aveva cinque anni, con la reggenza della madre, Maria Cristina di Borbone-Due Sicilie e si apre un lungo contenzioso che provoca, nel corso del XIX secolo, tre guerre civili dette guerre carliste: la prima dal 1833 al 1840; la seconda dal 1846 al 1849; la terza dal 1872 al 1876: a questa guerra partecipa Bradomín (è l'ambientazione di *Sonata de invierno*) e ad essa è dedicata la trilogie della guerra carlista, composta da Valle-Inclán subito dopo le quattro *Sonatas*. <sup>xxviii</sup>

Qualificare il movimento carlista come ultra-assolutista e reazionario è, fuori dalla polemica politica, del tutto scorretto, perché non tiene conto della sua complessità. Limitandoci a temi attinenti con Val-

<sup>xxvi</sup> R. del Valle-Inclán, «Cantares», in R. del Valle-Inclán, *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, cit., pp.--

<sup>xxvii</sup> *ibid.*

<sup>xxviii</sup> Sul complesso quadro dottrinario del movimento carlista cfr. G. Ferracuti, «Tradizione, destra, sinistra: il caso del carlismo spagnolo», *Letterature di Frontiera / Littératures Frontalières*, 3/2001, p. 89-102; Francisco Elías de Tejada et al., *¿Qué es el carlismo?*, Escelicer, Madrid 1971; Id., *La monarquía tradicional*, Rialp, Madrid 1954.

le-Inclán occorre tenere presente una distinzione che abitualmente non viene fatta, e cioè quella tra carlismo e jaimismo. Nel 1869, l'allora pretendente al trono, in esilio, Carlos VII - Carlos María de Borbón y Austria-Este (Liubliana, 1848 - Varese, 1909) - assume la direzione politica del movimento e crea un partito che opera legalmente in Spagna, con sedi locali e centri culturali. Nelle elezioni del 1871 il partito carlista ottiene 50 deputati e tuttavia pochi anni dopo la via politica viene abbandonata a vantaggio della via militare, con lo scoppio della terza guerra civile. Il suo successore, Jaime III de Borbón y Borbón-Parma (Vevey, 1870 - Parigi 1931) riorganizza il carlismo come partito, affidandone la segreteria politica a Juan Vázquez de Mella, con il quale ha rapporti piuttosto conflittuali, in particolare quando, durante la prima guerra mondiale, don Jaime è costretto agli arresti domiciliari in Austria a causa del suo appoggio alla Francia. Dopo la guerra assume personalmente la direzione del partito, allontanando Vázquez de Mella e i suoi seguaci nel 1919, e spostandolo decisamente a sinistra, su posizioni vicine al socialismo e al sindacalismo e schierandosi poi contro la dittatura del generale Primo de Rivera; a tutt'oggi l'erede del jaimismo è il Partito Carlista,<sup>xxix</sup> che fa parte di Izquierda Unida, mentre dal gruppo di Vázquez de Mella deriva una corrente di estrema destra, addirittura alleata con forze di tipo neofascista.

Orbene, il carlismo di Valle-Inclán risulta costantemente allineato sulle posizioni del carlismo politico (nella trilogia sulla guerra carlista si vede chiaramente l'antipatia dell'autore per la guerra sporca che viene combattuta) e su quelle di don Jaime (del quale fornisce un delizioso ritratto in *Sonata de otoño*): si pensi al sostegno alla Francia durante la prima guerra mondiale, che caratterizzava in generale i progressisti spagnoli, all'opposizione a Primo de Rivera, o ai rapporti personali con i circoli jaimisti.<sup>xxx</sup> È chiaro che la svolta politica di don Jaime non nasceva dal nulla, ma era cresciuta all'interno del movimento, in una componente che a suo tempo aveva mal digerito la scelta di entrare in guerra nel 1872 e che stava progressivamente separando la questione dinastica, che riguarda l'aspetto istituzionale, dalla questione politica, riguardante un partito inserito nella dialettica democratica con un programma di intervento nelle dinamiche sociali. Questo chiarisce come mai, dal punto di vista istituzionale, Valle-Inclán possa definirsi legittimista e difendere la tradizione, avendo anche punti di contatto con Vázquez de Mella, mentre dal punto di vista più strettamente politico evolve, con una notevole coerenza, verso posizioni di sinistra sempre più radicale. Va da sé che Bradomín incarna invece l'aspetto nostalgico e romantico del movimento carlista: in conclusione, non è esatto dire, come a volte si fa, che il carlismo è per Valle-Inclán soltanto un tema estetico; bisogna però precisare che esiste una notevole differenza tra il carlismo come tema estetico e il carlismo come partito politico con cui lo scrittore entra in relazione.

#### LA QUESTIONE MESSICANA E IL RUOLO SPAGNOLO

È singolare la presenza di un Hidalgo nella storia del Messico: Miguel Hidalgo (1753-1811), sacerdote e militare. Nel 1808, a seguito dell'invasione francese della Spagna, il viceré del Messico, José de Iturrigaray, viene deposto dal primo colpo di stato della storia del paese, perché sospettato di volersi rendere indipendente dalla madrepatria spagnola. Il malcontento popolare nei confronti del dominio spagnolo

<sup>xxix</sup> Si veda il sito web del Partito Carlista, con ricco materiale documentale: <<http://partidocarlista.com>>

<sup>xxx</sup> Cfr. *Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán*, nella *Cátedra Valle-Inclán del Cervantesvirtual.com*, <[www.cervantesvirtual.com/bib/portal/catedravalleinclin/pcuartonivelod85.html?conten=autor&pagina=autor12.jsp](http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/catedravalleinclin/pcuartonivelod85.html?conten=autor&pagina=autor12.jsp)>.

era molto diffuso, e le idee indipendentiste avevano il loro centro a Veracruz, dove era concentrato il grosso dell'esercito, costituito da messicani (gli alti ufficiali erano spagnoli). Il golpe del 1808, in funzione antifrancese, sostituisce Iturrigaray con il militare Pedro de Garibay che pochi mesi dopo, anziano e malato, lascia il posto all'arcivescovo Francisco Xavier de Lizana y Beaumont (1809), a sua volta sostituito, l'anno dopo, dal tenente colonnello Francisco Xavier Venegas de Saavedra. Nello stesso anno si ha una cospirazione indipendentista a cui partecipa Hidalgo, che il 16 settembre 1810, con un proclama chiamato *Grito de Dolores* (dal nome della città in cui era parroco) compie l'atto considerato l'inizio della guerra di indipendenza del Messico. Hidalgo viene proclamato capitano generale dell'esercito degli insorti. Dopo un inizio favorevole, Hidalgo viene sconfitto il 7 novembre, ma la sua ribellione continua fino al 17 gennaio 1811, quando, a seguito di una nuova sconfitta, viene catturato per poi essere fucilato il 30 luglio 1811. Le operazioni militari comunque si concludono solo con la dichiarazione di indipendenza del 28 settembre 1821.

Il primo governo provvisorio messicano è presieduto dal generale Agustín de Iturbide, che nel 1822 è proclamato imperatore, ma viene costretto ad abdicare l'anno dopo da un'alleanza tra repubblicani e monarchici filoborbonici e si esilia in Europa: incautamente tornato in Messico nel 1824, viene arrestato e fucilato. Con la Costituzione dello stesso anno, il Messico si struttura come repubblica federale, senza che questo risolva i problemi politici del paese. Nel 1833 la federazione si dissolve, cedendo il campo a una repubblica centralista (1835), che non riesce a evitare la secessione del Texas (1836) né quella dello Yucatan (1841: tornerà a far parte del Messico nel 1848). Tra il 1846 e il 1848 il Messico viene invaso dagli Stati Uniti, in appoggio alla secessione texana. Yucatan era entrato a far parte dell'impero di Iturbide, e poi era entrato come Repubblica dello Yucatan nella federazione messicana. Questo status di repubblica federata viene cancellato nella trasformazione del Messico in repubblica centralista nel 1835 (fine della prima repubblica dello Yucatan). Negli anni successivi, Yucatan organizza un esercito indipendente che nel 1840 occupa Valladolid e proclama la separazione dal Messico, formalmente approvata dalla camera dei deputati nel 1841. Nell'agosto 1842, il generale Santa Anna, nuovo presidente del Messico, invade lo Yucatan, ma si ferma e si ritira di fronte all'impossibilità di conquistare Mérida, difesa dall'esercito yucateco integrato da 11.000 indios maya.

Un accordo per un patto federale tra Messico e Yucatan (1843) viene annullato dal Messico nel 1845, ma viene poi rimesso in vigore nel 1846, mentre è già in corso la guerra con gli Stati Uniti. Dopo una sanguinosa rivolta dei maya nel 1847, l'instabilità del paese continua fino alla reincorporazione definitiva nel Messico, nel 1848, senza che questo porti a una pacificazione, soprattutto nei rapporti tra indigeni e popolazione non indigena.

Ora, Bradomín si reca in Messico («*Después, dejándome llevar de un impulso romántico, fui a México*», SE, 100), ma in realtà si muove nello Yucatan (la *Niña Chole* è una yucateca): è probabile, dunque, che la *Sonata* sia ambientata in un periodo tra l'accordo di Vergara e la proclamazione dell'indipendenza dello Yucatan, cioè tra il 1839 e il 1841.

I conflitti politici, che ho rapidamente richiamato, si agitano sullo sfondo di *Sonata de estío*, che in vari punti allude ad attività di tipo guerrigliero; addirittura, la proposta di Brión, servitore di Bradomín e vecchio combattente carlista, di dare l'impero del Messico a don Carlos (SE, 177), di certo è politicamente *inattuabile*, ma non è anacronisticamente *inattuale*: si consideri che ancora nel 1863 Massimiliano d'Asburgo accetta la corona di imperatore del Messico, dove viene poi fucilato nel 1867.

Che le imprese amatorie di Bradomín cifrino allusioni politiche appare evidente dal modo in cui lo stesso Marchese si pone nei confronti del viaggio e delle terre d'Oltremare:

*Después, dejándome llevar de un impulso romántico, fui a México. Yo sentía levantarse en mi alma, como un canto homérico, la tradición aventurera de todo mi linaje. Uno de mis antepasados, Gonzalo de Sandoval, había fundado en aquellas tierras el Reino de la Nueva Galicia, otro había sido Inquisidor General, y todavía el Marqués de Bradomín conservaba allí los restos de un mayorazgo, deshecho entre legajos de un pleito* (SE, 100).

Il riferimento all'«*impulso romántico*» sta ad indicare che l'atteggiamento con cui Bradomín intraprende il viaggio è del tutto inattuale - in effetti vuole rivivere, almeno in forma di eco - «*la tradizione avventuriera*» della sua famiglia; in aggiunta indica anche che il marchese è consapevole di questa inattualità: di conseguenza la adotta come finzione, maschera o gioco. Bradomín gioca a fare in *conquistador* barocco, non essendo in grado di trovare alcun ruolo soddisfacente nella contemporaneità: «*Como un aventurero de otros tiempos, iba a perderme en la vastedad del viejo Imperio Azteca*» (SE, 100). Proiettando il suo romanticismo sul presente, il Messico gli si è trasformato nell'«*antico impero azteco*». È chiaro che, facendo adottare al suo personaggio un atteggiamento simile, Valle-Inclán dà una connotazione politica al suo viaggio: un nobile spagnolo, disadatto al presente, pensa a un Messico in cui ancora vive il ricordo del suo antenato che aveva fondato un regno e dell'altro che era stato inquisitore. Un intero settore della nobiltà, che alla fine dell'Ottocento pensava ancora in termini analoghi, viene escluso dal piano della realtà e collocato in quello del romanticismo: il vero tema politico emerge proprio quando il *colonialismo* di Bradomín si rivela come un artificioso atteggiamento irragionevole e antistorico, frutto di un «*impulso*» (quindi non di una valutazione razionale) «*romántico*» (quindi non attuale, bensì fuori dal tempo presente).

Anche altre informazioni di carattere politico sono fornite da Bradomín fin dall'inizio del romanzo: il suo imbarco avviene a Londra, dove - dice - «*vivevo emigrato dopo il tradimento di Vergara. Noi leali non abbiamo mai riconosciuto l'Accordo*» (SE, 100). Si tratta di un riferimento al carlismo al quale Bradomín aderisce, e in particolare all'accordo (o tradimento, a seconda dei punti di vista) di Vergara, noto anche come *Abraza de Vergara* che conclude la prima guerra carlista: dopo l'accordo a Oñate, il 29 agosto 1839, tra il generale isabellino Espartero e i rappresentanti del generale carlista Montoro, per la cessazione della guerra, i due generali si abbracciano simbolicamente davanti agli eserciti riuniti a Vergara. L'accordo viene rifiutato da una parte del movimento carlista, che continua la guerra per un anno (si parlerà appunto di *traición de Vergara*). Terminata la guerra con la sconfitta, il pretendente don Carlos si reca in esilio in Francia, seguito da molti militanti della «Causa». La *Sonata* inizia dunque con l'immagine di un esule volontario, che ha abbandonato il suo paese caduto in un'illegittimità istituzionale, e che intraprende un viaggio romantico, come un antico avventuriero, nelle terre d'Oltremare che, in quegli stessi anni, stanno rompendo il loro legame con la madrepatria spagnola.

Il richiamo al passato imperiale spagnolo torna al momento dello sbarco a Veracruz:

*Cautiva el alma de religiosa emoción, contemplé la abrasada playa donde desembarcaron antes que pueblo alguno de la vieja Europa, los aventureros españoles, hijos de Alarico el bárbaro y de Tarik el moro. Vi la*

*ciudad que fundaron y a la que dieron abolengo de valentía, espejarse en el mar quieto y de plomo como si mirase fascinada la ruta que trajeron los hombres blancos* (SE, 113-114).

Ancora una volta l'immaginazione prende il posto della realtà: l'emozione che prova è «religiosa», e accomuna in un'unica stirpe genti che si sono combattute per sette secoli (musulmani di al-Ándalus e sedicenti eredi dei visigoti) e che avrebbero continuato ancora a combattersi ancora per molto tempo dopo lo sbarco a Veracruz del 1518. Solo una fertile immaginazione romantica può parlare di «figli di Alarico il barbaro e di Tarik il moro», ed è una chiara proiezione romantica l'immagine della città che non è semplicemente affacciata sul mare, ma addirittura guarda affascinata quella strada che le hanno portato i conquistatori, come se stesse volgendo uno sguardo d'amore alla madrepatria («*como si mirase fascinada la ruta que trajeron los hombres blancos*»). Così è del tutto naturale che l'esaltato romanticismo conduca a un entusiasmo patriottico, che si esprime con i toni della peggiore retorica:

*Como no es posible renunciar a la patria, yo, español y caballero, sentía el corazón henchido de entusiasmo, y poblada de visiones gloriosas la mente, y la memoria llena de recuerdos históricos. La imaginación exaltada me fingía al aventurero extremeño poniendo fuego a sus naves, y a sus hombres esparcidos por la arena, atisbándole de través, los mostachos enhiestos al antiguo uso marcial, y sombríos los rostros varoniles, curtidos y con pátina, como las figuras de los cuadros muy viejos. Yo iba a desembarcar en aquella playa sagrada, siguiendo los impulsos de una vida errante, y al perderme, quizá para siempre, en la vastedad del viejo Imperio Azteca, sentía levantarse en mi alma de aventurero, de hidalgo y de cristiano, el rumor augusto de la Historia* (SE, 114).

L'augusto mormorio della Storia con S maiuscola è una colossale simulazione, o una finta dimensione mitologica, che dovrebbe colmare la mancanza di un'immersione nella storia reale e nel tempo concreto della quotidianità: questo manca a Bradomín, e il suo continuo richiamo alle glorie passate, a Tarik che guida il suo pugno di berberi alla conquista della Penisola Iberica, ai visigoti che strappano la terra ai musulmani, a Hernán Cortés che brucia le sue navi per impedirsi la fuga, non è altro che un continuo appello a una storia immaginaria che, come un arazzo idealizzante, ha coperto infamie e saccheggii di ogni tipo. La distanza tra l'autore e il suo personaggio non potrebbe essere maggiore.

Coerentemente con questa sua immedesimazione con un'antica e fiera nobiltà, sopravvissuta fino al XIX secolo restando autoreferenziale e immutata, Bradomín immagina un suo progetto di conquista, una sorta di atto simbolico che ripete e riattualizza le gesta dei conquistatori, il cui oggetto è naturalmente una donna, la Niña Chole, assimilata simbolicamente a una terra di conquista:

*Al desembarcar en Veracruz, mi alma se llenó de sentimientos heroicos. Yo crucé ante la Niña Chole orgulloso y soberbio como un conquistador antiguo. Allá en sus tiempos mi antepasado Gonzalo de Sandoval, que fundó en México el reino de la Nueva Galicia, no habrá mostrado mayor desvío ante las princesas aztecas sus prisioneras, y sin duda la Niña Chole era como aquellas princesas que sentían el amor al ser ultrajadas y vencidas, porque me miraron largamente sus ojos y la sonrisa más bella de su boca fue para mí* (SE, 121).

Bradomín / Sandoval da un lato, la Niña Chole / principesse prigioniera dall'altro, con perfetta complementarità: nel mondo epigonale del marchese non si tratta più di conquistare terre ma ci si limita a ripetere le gesta degli avventurieri antichi conquistando donne. Il passare con atteggiamento superbo davanti alla Niña Chole è un atto infantile di una persona che ha perso il senso della realtà, così come manca di senso della realtà la proiezione sulla ragazza dell'immagine delle principesse che amavano essere oltraggiate e vinte: Bradomín vive in un mondo onirico e non è capace di leggere la realtà

se non alla luce dei suoi sogni e delle sue illusioni. E considerato che cinque anni prima la Spagna ha subito una sonora e vergognosa sconfitta nella guerra di Cuba, si deve dire che non è solo il nostro marchese ad essere allucinato: piuttosto, rappresenta letterariamente un'intera classe politica allucinata. Ridicolizzando la vecchia Spagna attraverso la figura di Bradomín, Valle-Inclán è in perfetta sintonia con il fermento rinnovatore del modernismo.

Una volta avvenuto lo sbarco, Bradomín continua a costruire una città ideale che si sovrappone alla città reale. Il suo alloggio a Villa Rica de Veracruz è «*un venerabile albergo che ricordava il tempo felice dei viceré*» (SE, 122). Nel monastero delle suore di Santiago campeggia ancora lo scudo nobiliare della fondatrice, donna Beatriz de Zayas, «*favorita e dama di un viceré*» (SE, 127), e il processo di immedesimazione di Bradomín col suo passato nobiliare si consolida con il richiamo alla sua condizione di cavaliere dell'Ordine di Santiago: «*La Niña Chole alzó la voz, rezando en acción de gracias por nuestra venturosa jornada. Los siervos respondían a coro. Yo, como caballero santiaguista, recé mis oraciones dispensado de arrodillarme por el fuero que tenemos de canónigos agustinos*» (SE, 128).

Nel monastero, la madre superiora presenta le caratteristiche di una vecchia Spagna che sopravvive nel Nuovo Mondo (e, peraltro, non è estranea alle sue vicende politiche), ed è interessante il confronto tra lei e il marchese, che per certi versi ricorda in confronto tra Bradomín e Juan Manuel de Montenegro in *Sonata de otoño*. Si tratta una badessa spagnola, che ha le sue lontane radici in quello stesso ambiente nobiliare da cui procede Bradomín: anche la suora è originaria di Viana del Prior, dove, prima di emigrare, aveva conosciuto il nonno del Marchese, e appartiene all'antico casato degli Andrades de Cela, ormai estinto in mancanza di eredi maschi: «*¡Qué destino el de las nobles casas, y qué tiempos tan ingratos los nuestros! En todas partes gobiernan los enemigos de la religión y de las tradiciones, aquí lo mismo que en España*» (SE, 129). Donna energica e concreta, la nobile badessa appartiene a un casato estinto in Spagna: segno evidente che alla decadenza della madrepatria non corrisponde un'analoga decadenza della colonia: la badessa è legata a una tradizione, ma non è romantica. «*Qui come in Spagna*»: è un chiaro riferimento al conflitto politico messicano e alla situazione spagnola, segnata dall'usurpazione di Isabel II ai danni di don Carlos, secondo il giudizio dei lealisti; ci sono analoghi problemi di legittimità e difesa delle autonomie sociali, ma con ogni evidenza è diverso il carattere di coloro che sono chiamati a risolverli. È comunque divertente che la devota badessa appartenga alla stessa famiglia della disinibita contessa di Cela di *Femeninas*, cosa che probabilmente non ha significati trascendentali, anche se stabilisce una lontana parentela con lo stesso Bradomín.<sup>xxxii</sup>

La vicenda politica irrompe prepotentemente nel monastero quando, durante la messa, gli uomini della scorta di Bradomín e Chole cercano di catturare il bandito Juan de Guzmán, che ha tutta l'aria di essere un guerrigliero independentista, ed è protetto dal cappellano Lope Castellar: ne segue uno scontro a fuoco, durante il quale Bradomín uccide due dei suoi mercenari. Juan de Guzmán, protetto dalla badessa sua madrina, suscita un'immediata simpatia in Bradomín, che prima lo aiuta a sottrarsi alla cattura in virtù del coraggio mostrato contro i mercenari, poi lo loda esplicitamente:

«*Juan de Guzmán en el siglo XVI hubiera conquistado su Real Ejecutoria de Hidalguía peleando bajo las banderas de Hernán Cortés* » (SE, 145); «*El capitán de los plateados tenía el gesto dominador y galán con*

<sup>xxxii</sup> Concha e Isabel «*parlavano delle zie devote, vecchie e malaticce, delle cugine pallide e senza fidanzato, di quella povera contessa di Cela, follemente innamorata di uno studente...*» (SO, 91).

*que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento: Era hermoso como un bastardo de César Borgia»; «Sus sangrientas hazañas son las hazañas que en otro tiempo hicieron florecer las epopeyas. Hoy sólo de tarde en tarde alcanzan tan alta soberanía, porque las almas son cada vez menos ardientes, menos impetuosas, menos fuertes. ¡Es triste ver cómo los hermanos espirituales de aquellos aventureros de Indias no hallan ya otro destino en la vida que el bandolerismo!» (SE, 145-146).*

Ancora una volta Bradomín riesce a cogliere la realtà solo nella misura in cui coincide con il suo universo ideale ed è coerente con i personaggi - più letterari che storici - che lo popolano: il guerrigliero avrebbe ricevuto un titolo nobiliare ai tempi della conquista americana, a avrebbe ispirato poemi epici: tra gli avventurieri di un tempo e i guerriglieri attuali c'è una fratellanza spirituale. È pur vero che buona parte delle lotte in corso tra Messico e Yucatan hanno proprio la Spagna per avversaria, ma queste considerazioni non rientrano nella valutazione romantica di Bradomín, che apprezza avventurieri e guerriglieri non per la causa per cui combattono, ma per il loro valore guerriero e per la loro dedizione al rischio e all'avventura. Si vede così che, mentre l'atteggiamento della badessa è apertamente politico, quello di Bradomín è soprattutto estetico: lo descrive, infatti, esteticamente, richiamando i ritratti dei capitani del rinascimento, la bellezza del personaggio e l'epopea.

Sempre nella chiave di lettura politica, con la Niña Chole come trasposizione simbolica di una terra da conquistare, è del tutto coerente che il generale Diego Bermúdez, padre e amante della Niña, venga a riprendersela - a riprendersi la terra conquistata dagli spagnoli - e più coerente ancora è il fatto che Bradomín e gli spagnoli al seguito siano incapaci di impedirglielo, mancando così a un'esplicita promessa e a proclami di gagliardia che alla semplice vista del generale si dissolvono: l'allegoria di una vecchia Spagna, che torna in Messico per riconquistare i propri domini (nelle vesti di una yucateca che sembra una principessa d'altri tempi), si infrange di fronte alla semplice comparsa dell'esercito messicano. Gli unici che riescono a compiere un'impresa sono i guerriglieri indipendentisti che combattono proprio contro l'esercito messicano: la cosa avviene nel finale del romanzo, in una vicenda durante la quale Bradomín dorme: dorme in modo cervantino, mi sento di dire, come quando don Chisciotte viene messo da Cervantes fuori scena perché nella locanda possa fare il suo ingresso la realtà extraletteraria, con il racconto dello schiavo fuggitivo da Algeri. Bradomín dorme, nei suoi possedimenti americani. Il suo servitore Brión ha ottimi rapporti con i *plateados*, banditi guerriglieri che Valle-Inclán fa paragonare al *bandolerismo* andaluso, che aveva una componente di guerriglia indipendentista e soprattutto era erede di una secolare lotta contro un processo di colonizzazione interna subito dall'Andalusia dopo la caduta del regno di Granada e l'occupazione militare.

Mentre Bradomín dorme un sonno agitato, fuori si svolge una battaglia e in cui viene ucciso il capo dei banditi, sul quale Brión contava per portare don Carlos alla corona imperiale messicana: si tratta di una banda che in precedenza aveva sequestrato la Niña Chole, liberandola dal generale padre e amante. Ora la Niña, si trova nella residenza di Bradomín, e quando lo rivede, lo saluta con lo stesso titolo che aveva usato per il padre-marito: *Mi rey, mi rey querido* (SE, 178). Il lieto fine ha ancora una valenza simbolica: i *plateados* non potranno certo donare un impero a don Carlos, ma al militare che possiede con violenza e arroganza la *terra da conquistare*, ci si può opporre con il coraggio dei banditi che ricorda le virtù degli antichi avventurieri. Dice Bradomín a proposito di Juan de Guzmán: «È triste vedere come i fratelli spirituali di quegli avventurieri non trovino ormai altro destino in vita che il banditismo!» (SE, 145-146) - e sembra quasi un rimprovero alla politica spagnola.

Il carattere consapevolmente romantico che la nostalgia dell'antico impero ispanico assume in Bradomín è l'elemento che più di ogni altro rivela la distanza tra il personaggio e il suo creatore: la mitizzazione antistorica dell'impero d'Oltremare rivela la sua assurdità politica e, con una sorta di argomento *a contrario*, risulta essere una critica contro l'ideologia neoimperiale alimentata da frange conservatrici come possibile via d'uscita dalla crisi spagnola. Il progetto di Brión di assegnare l'impero messicano a don Carlos è accolto da Bradomín come uno scherzo: con ciò la *Sonata de estío* si pone in conflitto con testi come l'*Idearium español* di Ángel Ganivet, molto conosciuto nel dibattito finisecolare, che nell'impero vedeva la forza e la grandezza della Spagna; il romanzo

*demistifica questo mito imperiale spagnolo attraverso l'ironia [...], strumento che serve per mettere alla berlina l'anacronismo dell'empredimiento neoimperiale. Effettivamente, il delirio di un vecchio maggiordomo, la stampa dismunita e criminale del bandolero e gli amori azarosos di Bradomín presentano immagini menoscabadas della Conquista, versioni in tono minore che illuminano la fisura tra le limitazioni del presente della storia e la grandezza di un passato svanito. Non solo risulta impraticabile ristabilire l'ordine politico-militare di tre secoli prima, ma inoltre la nostalgia che lo invoca, sotto ropajes compensatori come quello romantico - o come quello culturale, per parlare dell'ispanismo come incarnazione diluita di un imperialismo bellico - risulta ridicola.*<sup>xxxii</sup>

#### LA VICENDA GALANTE. SACRO E PROFANO. IL TEMA DELL'INCESTO

Passando ora alla vicenda galante del romanzo, si può notare che, attraverso vari ritocchi, Valle-Inclán accantona i complessi significati simbolici presenti nel racconto *La Niña Chole* di *Femeninas*. Il cambiamento a mio avviso più significativo si trova nell'edizione ultima del testo (quella da cui cito), dove Chole viene caratterizzata come *musmé*. Questa connotazione non era presente nel racconto, né nelle prime versioni del romanzo (compreso il testo preliminare dell'*Imparcial*), e neppure nell'edizione Losada, Buenos Aires 1938 (*Sonata de primavera, Sonata de estío*), tutti testi in cui la figura di Chole era accostata a Salâmmo, con riferimento al romanzo di Flaubert.

La figura della *musmé*, o *musumé*, che indica una giovane donna giapponese (a volte il termine è tradotto anche con prostituta, ma questo non mi pare applicabile al nostro caso), diventa di moda a seguito del fortunato romanzo di Pierre Loti *Madame Chrysanthème* (1887);<sup>xxxiii</sup> è ripreso anche da un'opera di successo di Piero Mascagni (*Iris*, 1898) e successivamente dalla *Madame Butterfly* di Puccini (1904), ed è uno degli ingredienti del giapponesismo di fine secolo (anche Van Gogh, che ammirava l'opera di Loti, dipinge una *Musmé*).

<sup>xxxii</sup> Luis H. Castañeda & Laura Lesta García: «Los romances contragóricos de Valle-Inclán: Idealización y desmitificación del pasado en el cuarteto de las Sonatas», *Cincinnati Romance Review*, 38, 2014, pp. 198-215, p. 206; cfr. anche la relativa bibliografia. E ancora: «L'impero che il Bradomín narratore costruisce nel suo discorso non equivale a una realtà plurisecolare di dominio coloniale: si psicologizza ed essenzializza per cifrare uno stato d'animo eroico e galante, una cornice individuale propizia per la prodezza e la trasfigurazione poetica [romance] che soppianta il processo della storia. Producendo un'interpretazione idealizzata di questo passato, la *Sonata de estío* mette in dubbio il contenuto reale della fantasia neoimperiale, sottolineandone il carattere di costruzione illusoria. La demistificazione [...] si estende fino al passato, mostrandolo come una elaborazione interpretativa. In tal modo la *Conquista romantica* occupa il luogo della fantastica infanzia medievale della *Sonata de otoño*» (*ibid.*, pp. 206-7).

<sup>xxxiii</sup> Pierre Loti, *Madame Chrysanthème, Roman sur le Japon* (1887), Flammarion, Paris 1993.

In *Madame Chrysanthème*, si narra la storia di una concubina comprata da Kikou-San, che dunque è suo amante e padrone, ed è plausibile che proprio questo aspetto della proprietà sia la chiave di lettura della *Niña Chole* in *Sonata de estío*. Il tema è: fino a che punto si può essere *propietari* di una donna, e più in particolare fino a che punto si può estendere il *possessione* sessuale. Nel linguaggio corrente è abituale l'espressione *possedere una donna*, con una certa sfumatura di maschilismo, che è adeguata al personaggio di Bradomín, ma c'è un limite a questo possesso? Ovviamente, c'è un limite morale, che Bradomín tende a superare, in primo luogo, con la sua abituale commistione di sesso e sacralità; in secondo luogo, esplicitando una sorta di diritto da conquistatore che spadroneggia nella sua colonia («*Io pasai davanti alla Niña Chole orgoglioso e superbo come un antico conquistatore*», SE, 121). La burla con cui Bradomín fa credere alle suore del monastero di Santiago che la *Niña Chole* è sua moglie (ragion per cui la indicherà spesso come «*La Marquesa*») innalza la sua amante occasionale al rango di concubina, ma niente di più - anzi, la trasforma in un puro oggetto sessuale, con un'importanza ben minore di quella attribuibile a un'amante: concubina e schiava sottomessa, come chiarisce un dialogo che marca, con una certa brutalità, una netta distanza:

- ¡Oh!... *¿Serías capaz de matarme si el ruso fuese un hombre?*

- No...

- *¿De matarlo a él?*

- Tampoco.

- *¿No harías nada?*

- Nada.

- *¿Es que me desprecias?*

- *Es que no eres la Marquesa de Bradomín.*

*Quedó un momento indecisa, con los labios trémulos. Yo cerré los ojos y esperé sus lágrimas, sus quejas, sus denuestos, pero la Niña Chole guardó silencio, y continuó acariciando mis cabellos como una esclava sumisa* (SE, 164).

Non manca nel romanzo l'elemento della profanazione, che accompagna costantemente Bradomín. Come accade di norma, e in modo particolare in questo romanzo, esso serve anche a rimarcare l'ingenua semplicità, e direi la creduloneria superstiziosa di personaggi che possiamo qualificare come tradizionalisti. Si tratta di un procedimento che verrà ampliato nel romanzo successivo, *Sonata de primavera*; in *Sonata de estío* è esemplare lo scherzo fatto alle suore riguardo alla fontana con l'acqua benedetta:

*La Niña Chole quiso beber de la fuente, y ellas me se lo impidieron con grandes aspavientos: - ¿Qué hace, Niña?*

*Se detuvo un poco inmutada: - ¿Es venenosa esta agua?*

- *Santiguése, no más. Es agua bendita, y solamente la Comunidad tiene bula para beberla. Bula del Santo Padre, venida de Roma. ¡Es agua santa del Niño Jesús!*

*Y las dos legas, hablando a coro, señalaban al angelote desnudo, que enredador y tronera vertía el agua en el tazón de alabastro por su menuda y cándida virilidad.*

*Nos dijeron que era el Niño Jesús. Oyendo esto la Niña Chole santiguóse devotamente. Yo aseguré a las legas que también tenía bula para beber las aguas del Niño Jesús. Ellas la miraron mostrando gran respeto, y disputáronse ofrecerle sus ánforas, pero yo les aseguré que la Niña Marquesa prefería saciar la sed aplicando los labios al santo surtidor de donde el agua manaba. La Niña Chole se acercó con el rebocillo caído a los hombros y estando bebiendo le acometió tal tentación de risa, que por poco se ahoga* (SE, 131).<sup>xxxiv</sup>

<sup>xxxiv</sup> Surtidor: «s. m. La boca por donde sale con fuerza el agua hacia arriba» (RAE, ed. 1817, s. v.).

Bradomín si fa beffe di simili superstizioni perché, pur essendo caratteristici della Spagna barocca, e non solo a livello di credenza popolare, non sono elementi romantici. Del cattolicesimo ammira il cerimoniale barocco, l'ordinamento sociale (che gli garantisce una posizione privilegiata), un principio di legittimazione della politica (e dunque della gerarchia nobiliare a cui appartiene), e si disinteressa completamente di tutto il resto, quando non ne fa oggetto di burla o di dissacrazione. Così, lungo le sue memorie, è facile trovare esempi di commistione dissacrante tra sacro e profano, che a volte fanno credere ai suoi interlocutori che egli abbia tratti diabolici. Naturalmente non li ha: Bradomín rappresenta letterariamente il conflitto tra etica ed estetica presente in ogni figura legata all'archetipo del don Giovanni - forse non dalla versione di Tirso de Molina, ma certamente da quella di Molière,<sup>xxxv</sup> e la dissacrazione fa parte del suo codice genetico proprio come strumento critica nei confronti di una religiosità ridotta a formalismo e superstizione. A questo va anche aggiunto il gusto modernista per le situazioni morbose, come nella seduzione della Niña Chole avvenuta all'interno del convento e mentre il lugubre rintocco di una campana annuncia la morte di una suora:

*Velada y queda desfallecía su voz. Quedó mirándome, temblorosos los párpados y entreabierta la rosa de su boca. La campana seguía sonando lenta y triste. En el jardín susurraban los follajes, y la brisa que hacía flamear el blanco y rizado mosquitero, nos traía aromas. Cesó el toque de agonía, y juzgando propicio el instante, besé a la Niña Chole. Ella parecía consentir, cuando de pronto, en medio del silencio, la campana dobló a muerto. La Niña Chole dio un grito y se estrechó a mi pecho: Palpitante de miedo, se refugiaba en mis brazos. Mis manos, distraídas y doctorales, comenzaron a desflorar sus senos. Ella, suspirando, entornó los ojos, y celebramos nuestras bodas con siete copiosos sacrificios que ofrecimos a los dioses como el triunfo de la vida (SE, 136).*

La connessione tra sessualità e morte è un elemento abituale in Bradomín, ma forse non va preso semplicemente come un topico modernista. La sua funzione tra gli elementi che caratterizzano il personaggio sembra emergere con chiarezza se si legge la tetralogia in ordine biografico (*Primavera, Estío, Otoño, Invierno*): la morte di María Nieves mentre Bradomín cerca di sedurre María Rosario è una sorta di trauma iniziale che porta al collegamento di eros e thanatos: dall'esplosiva esuberanza di Bradomín con i sette «sacrifici offerti agli dèi come trionfo della vita», fino a qualcosa di simile a una fusione completa dei due ambiti, quando in *Sonata de otoño* Concha muore nelle sue braccia durante un amplesso (Concha indossa una veste quasi monacale), e successivamente il Marchese si lascia andare ad atti di necrofilia sul suo cadavere, e più oltre, in *Sonata de invierno*, quando l'anziano Bradomín tenta di raggiungere quel possesso totale della donna, di cui aveva goduto il generale Bermúdez, padre e amante della Niña Chole: sarà il fallimento che mette fine alla sua carriera, quando sua figlia (che ignora tale parentela), si suicida dopo che le monache l'hanno sottratta al corteggiamento paterno e quindi all'incesto. Il complesso eros-thanatos è dunque espresso da un ideogramma con quattro segni, che vanno in progressione dal trauma alla sfida in cui la vita vuole come vendicarsi della morte, al fallimento finale: si tratta certamente di elementi molto diffusi nella letteratura modernista, ma anche in questo caso l'estetismo di Valle-Inclán sembra essere la parodia di temi romantici ottenuta attraverso la deformazione grottesca: negli aspetti più macabri non sembra che l'archetipo richiamato o visibile in filigrana sia quello di Don

<sup>xxxv</sup> Cfr. G. Ferracuti, «Invito a cena col morto: Don Giovanni Tenorio tra macabro e comico», *Prospero*, XV, 2009, pp. 75-98, poi in volume monografico: G. Ferracuti, *Cansóse el cura de ver mas libros...*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2011, pp. 108-25.

Juan Tenorio, quanto piuttosto quello del Estudiante de Salamanca di Espronceda, con l'orrido amplesso tra il protagonista e lo scheletro della donna un tempo sua amante.

Come si diceva poc'anzi, la vera questione del possesso della donna emerge nel momento in cui si scopre che la *Niña Chole* ha un rapporto incestuoso con suo padre, il generale Diego Bermúdez:

*Volvió a cubrirse el rostro con las manos, y en el mismo instante yo adiviné su pecado. Era el magnífico pecado de las tragedias antiguas. La Niña Chole estaba maldita como Mirra y como Salomé. Acerqueme lleno de indulgencia, le descubrí la cara húmeda de llanto, y puse en sus labios un beso de noble perdón. Después, en voz baja y dulce, le dije: - Todo lo sé. El general Diego Bermúdez es tu padre (SE, 138).*

Nella versione preliminare dell'*Imparcial* la frase è diversa; non dice: «*Todo lo sé. El general Diego Bermúdez es tu padre*», bensì, con forma più attenuata: «*Todo lo sé. El general Diego Bermúdez no es tu marido*». <sup>xxxvi</sup> È evidente che la versione finale, molto più forte, elimina ogni possibilità di fraintendimento sui rapporti tra la *Niña* e il generale: aggiunge il riferimento a Mirra e Salomè e specifica *es tu padre* al posto di un generico *no es tu marido*. I riferimenti mitologici e l'interpretazione in chiave estetica («*Quelle labbra sanguigne, quegli occhi scuri belli quanto la sua storia!*», SE, 139) sostituiscono la condanna morale e giustificano il peccato, secondo l'abituale visione di Bradomín; nello stesso tempo, danno rilievo al fatto, e creano un contrappunto all'interpretazione negativa che ne fornisce la *Niña Chole*, come vittima della violenza.

Il vero significato che l'incesto ha per Bradomín viene allo scoperto nel momento in cui il Generale viene a riprendersi la *Niña*:

*El jinete se dobló sobre el arzón donde asomaban las pistolas, y rudo y fiero la alzó del suelo asentándola en la silla. Después, como un raptor de los tiempos heroicos, huyó lanzándome terribles denuestos. Pálido y mudo vi cómo se la llevaba: Hubiera podido rescatarla, y sin embargo, no lo hice. Yo había sido otras veces un gran pecador, pero entonces al adivinar quién era aquel hombre, sentíame arrepentido. La Niña Chole, por hija y por esposa, pertenecía al fiero mexicano, y mi corazón se humillaba resignado acatando aquellas dos sagradas potestades. Desengañado para siempre del amor y del mundo, hínqué las espuelas al caballo y galopé hacia los llanos solitarios del Tixul, seguido de mi gente que se hablaba en voz baja comentando el suceso. Todos aquellos indios hubieran seguido de buen grado al raptor de la Niña Chole. Parecían fascinados, como ella, por el látigo del general Diego Bermúdez. Yo sentía una fiera y dolorosa altivez al dominarme. Mis enemigos, los que osan acusarme de todos los crímenes, no podrán acusarme de haber reñido por una mujer. Nunca como entonces he sido fiel a mi divisa: Despreciar a los demás y no amarse a sí mismo (SE, 166-167).*

La descrizione della scena evidenzia tre elementi; in primo luogo, la debolezza del marchese, che appare incapace di reagire, nonostante i buoni propositi più volte dichiarati: c'è una componente di paura, e accanto (forse più importante) la consapevolezza di una inferiorità psicologica, come se Bradomín, al confronto con un predone come il generale Bermúdez, si sentisse non all'altezza (in analogia a quanto gli capita con Juan Manuel in *Sonata de otoño*). In secondo luogo, viene dichiarato esplicitamente il tema del possesso: la *Niña Chole* appartiene (*pertenecía*) al «*fiero messicano*» in quanto figlia e in quanto amante - un possesso totale, non ampliabile ulteriormente: la frase «*por hija y por esposa*» non è presente nel testo dell'*Imparcial*, ma viene aggiunta nell'edizione in volume, dando ancora una volta maggior rilievo

<sup>xxxvi</sup> «*Volvió a cubrirse el rostro con las manos.*

*Acerqueme lleno de indulgencia, le descubrí la cara, húmeda de llanto, y puse en sus labios un beso de noble perdón. Después, en voz baja y dulce, le dije: - Todo lo sé. El general Diego Bermúdez no es tu marido» (El Imparcial, 14 settembre 1903).*

al tema dell'incesto, e l'espressione «*aquellas dos sagradas potestades*» sostituisce la più debole «*aquella sagrada potestad*» dell'*Imparcial*. Di particolare interesse anche il verbo *acatar*, riferito ai due «*sacri poteri*»: la Real Academia lo definisce come: tributare omaggio di sottomissione e rispetto; accettare con sottomissione un'autorità o norme legali. In terzo luogo, emerge un elemento costante nel carattere di Bradomín, cioè la continua giustificazione delle proprie debolezze, delle contraddizioni e, in modo speciale, di tutti gli atti non coerenti con la sua immagine di gran signore a tutti superiore, attraverso una retorica ostentazione di disprezzo, fondata sul nulla: «*No podrán acusarme de haber reñido por una mujer*».<sup>xxxvii</sup>

---

<sup>xxxvii</sup> La frase: «*Yo sentía una fiera y dolorosa altivez al dominarme. Mis enemigos, los que osan acusarme de todos los crímenes, no podrán acusarme de haber reñido por una mujer. Nunca como entonces he sido fiel a mi divisa: Despreciar a los demás y no amarse a sí mismo*» non è presente nella versione dell'*Imparcial*, che conclude con questa separazione forzata dalla Niña Chole.

## «CON UN ALARDE DE PODER PAGANO»

SONATA DE PRIMAVERA DI RAMÓN EL VALLE-INCLÁN

In *Sonata de primavera* un giovane Bradomín, che presta servizio presso la Guardia Nobile del papa, è incaricato di portare la nomina a cardinale a monsignor Gaetani, vescovo e membro di una famiglia principesca, residente nella città di Ligura, dove vive anche la principessa sua cognata con le sue cinque figlie. A seguito della morte di monsignore, la permanenza di Bradomín a palazzo Gaetani si prolunga; il giovane marchese ne approfitta per corteggiare pesantemente la maggiore delle figlie della principessa, María Rosario, che è in procinto di entrare in convento; ciò occasiona la morte accidentale della sorella più piccola, María Nieves, e la precipitosa fuga di Bradomín.

### L'AMBIENTAZIONE E IL TEMPO DELL'AZIONE

La *Sonata de primavera* è ambientata in Italia, in una città dal nome di fantasia: Ligura, nella quale è riconoscibile Gaeta.<sup>i</sup> L'identificazione di Ligura con Gaeta appare indiscutibile, come pure la presenza di Valle-Inclán nella stessa Gaeta durante un viaggio in precedenza non documentato, e la sua visita alla residenza della corte carlista che vi era in esilio. Tuttavia non sembra esserci alcuna relazione di significato tra l'ideario carlista e la *Sonata de primavera*: la corte di Gaeta ha rappresentato semplicemente il punto di avvio di un'elaborazione letteraria che la trasforma nel palazzo Gaetani della *Sonata*. Credo che anche l'idea di nascondere il nome della città dietro la maschera di Ligura, e poi rivelarlo indirettamente attraverso il cognome Gaetani, sia un gioco letterario. Ciò non toglie che la collocazione della vicenda nello stato pontificio abbia un'importanza enorme per l'interpretazione del testo.<sup>ii</sup> Alcuni elementi, su cui si basa l'identificazione della città, appaiono più significativi di altri, perché oltre alla funzione di localizzazione, hanno una forte valenza ideologica. Valle-Inclán colloca a Ligura / Gaeta la sede del Collegio Clementino, importante centro di studi teologici, e inserisce tra i personaggi fittizi monsignor Antonelli, che è invece un personaggio storico, peraltro presente a Gaeta al seguito di Pio IX, dopo la sua fuga da Roma nel 1848.

Il Collegio Clementino nella realtà ha sede a Roma, però ha anche una sede estiva a Monteporzio Catone, che non è lontanissimo da Gaeta: l'arbitrio di Valle-Inclán, se così lo vogliamo chiamare, non è dunque enorme, ma è quanto basta per intravedere, dietro la maschera di Ligura / Gaeta, la rappresentazione di qualcosa che richiama molto la curia: osservato in controluce, palazzo Gaetani mostra il profilo di Roma. Ma su questo torneremo più avanti.

Quanto all'epoca in cui si svolgono i fatti, scrive Valle-Inclán: «*Ocurría esto en los felices tiempos del Papa-Rey, y el Colegio Clementino conservaba todas sus premáticas, sus fueros y sus rentas*» (SP, 24). Il papa re, in questo caso, non può essere Pio IX, a cui abitualmente si pensa con tale titolo, ma deve essere il suo predecessore Gregorio XVI.<sup>iii</sup> Infatti, in *Sonata de estío*, che è ambientata necessariamente in un tempo

<sup>i</sup> Cfr. Gambini, *La sonata de primavera de Valle-Inclán: un caleidoscopio intertextual e hipertextual*, Renacimiento, Madrid 2014.

<sup>ii</sup> «*Entonces la Semana Santa tenía fama en aquella vieja ciudad pontificia*» (SP, 82).

<sup>iii</sup> «*Niña, cuenta con mi valimiento en el Vaticano. Yo he sido capitán de la Guardia Noble. Si quieres iremos a Roma en peregrinación, y nos echaremos a los pies de Gregorio XVI*» (SE, 138). Gregorio XVI fu un grande mecenate, ebbe posizioni marcatamente tradizionaliste; nel 1839, con l'enciclica *In supremo apostolatus*, condannò la schiavitù (il problema era particolarmente presente nelle Americhe. Cfr. la voce *Gregorio XVI, papa*, dell'*Enciclopedia Italiana*: <

posteriore a quello di *Sonata de primavera*, Bradomín dichiara di aver lasciato il servizio di guardia nobile del papa e indica appunto Gregorio XVI come pontefice regnante. Bisogna anche notare che lo stesso Valle-Inclán, in altra occasione, con la definizione di Papa Re allude a Gregorio. In *Jardín umbrío*, nel racconto *Beatriz*, fa coincidere i tempi del papa re con il tradimento di Vergara e la fine della prima guerra carlista, quindi non con Pio IX, ma con Gregorio XVI, papa dal 1831 al 1846:

*La Condesa era unigénita del célebre Marqués de Barbanzón, que tanto figuró en las guerras carlistas. Hecha la paz después de la traición de Vergara - nunca los leales llamaron de otra suerte el convenio-, el Marqués de Barbanzón emigró a Roma. Y como aquellos tiempos eran los hermosos tiempos del Papa-Rey, el caballero español fue uno de los gentileshombres extranjeros con cargo palatino en el Vaticano. Durante muchos años llevó sobre sus hombros el manto azul de los guardias nobles.*<sup>iv</sup>

*Beatriz* viene incluso in *Jardín umbrío* nell'edizione del 1920. Assai più interessante è la versione di *Beatriz* pubblicata in *Corte de amor* nel 1903. Qui si legge che la contessa «descendía de la casa de Bradomín» (non di Barbazón), ed è «unigénita del célebre Marqués de Bradomín, que tanto figuró en las guerras carlistas»; il resto della citazione è uguale (a parte «los leales llamamos...»)<sup>v</sup>. Dunque, nel 1903, Valle-Inclán immagina in *Beatriz*, un Bradomín che

- a) loda i tempi del papa re;
- b) si riferisce a Gregorio XVI;
- c) è guardia nobile del papa;
- d) si distingue nella prima guerra carlista (alla quale non si fa alcuna allusione in *Sonata de primavera*).

Evidentemente, la *Sonata de primavera* è ambientata in un periodo posto tra l'elezione di Gregorio XVI e lo scoppio della guerra carlista, cioè tra il 1831 e il 1833. Questa collocazione temporale è compatibile con l'allusione alle due «anziane» dame di compagnia della contessa Gaetani, che ricordano le guerre napoleoniche in Italia nella loro gioventù:

*Ya cerca de media noche la Princesa consintió en retirarse a descansar, pero sus hijas continuaron en el salón velando hasta el día, acompañadas por las dos señoras, que contaban historias de su juventud. Recuerdos de antiguas modas femeninas y de las guerras de Bonaparte (SP, 43).*

Si allude all'invasione napoleonica del 1796 e alla proclamazione della Repubblica Romana nel 1798, su territori sottratti allo stato pontificio. A questo si potrebbe obiettare che la citazione del Collegio clementino risulterebbe anacronistica, in quanto il Collegio venne soppresso con l'arrivo di Napoleone nel 1798 per essere riaperto solo nel 1834. Tuttavia l'obiezione non appare fondata, in quanto non vi fu affatto una soppressione completa: il Collegio infatti continuò a funzionare, solo che non era aperto ai convittori esterni: nel 1831-32 era rettore Luigi Alessandrini, dei padri somaschi.<sup>vi</sup>

<sup>iv</sup> R. del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, Tipográfica Europa, Madrid 1920, pp. 52-3.

<sup>v</sup> R. Del Valle-Inclán, *Obras completas*, vol. XI, *Corte de amor*, Imprenta Helenica, Madrid 1914, pp. 200 e 201. Dunque *Sonata de primavera* è ambientata in tempi molto vicini a *Sonata de estío*, mentre *Sonata de otoño* è ambientata in tempi molto vicini a *Sonata de invierno*.

<sup>vi</sup> Cfr. <<http://schedariocrs.altervista.org/ACM/CRSXIX.html>>: «ALESSANDRINI LUIGI crs., in: *Statistica* vol. 2 p. 120; rettore del Clementino nel 1831-32, prep. prov. (Zambarelli 1936, 55) - *Statistica Stoppiglia* (†). NOTE: «Alessandrini Luigi crs. Una vocazione adulta, diremmo oggi. Entrò in Congregazione a 38 anni. Era nato a Fermo, nelle Marche, nel 1791. Si era poi trasferito a Roma, dove conobbe il P. Luigi Parchetti, allora Provinciale romano, che vide in lui una possibile

Quanto a monsignor Antonelli, rappresenta un ulteriore elemento per situare cronologicamente l'azione di *Sonata de primavera*: è vero che fu nominato cardinale da papa Pio IX, successore di Gregorio, però era entrato nell'amministrazione pontificia sotto lo stesso Gregorio.

Giacomo Antonelli (1806-1876), nato a Sonnino, da famiglia di origine modestissima, arricchitasi poi con fortunate speculazioni immobiliari, venne mandato a Roma dal padre Domenico, che desiderava avviarlo ad una carriera nell'amministrazione pontificia. Conseguita la laurea nel 1830 presso il Collegio Romano, entrò nello stesso anno nell'organico della giustizia amministrativa dello stato pontificio, segnalandosi immediatamente per le sue qualità.<sup>vii</sup> In *Sonata de primavera* appare come *Colegial Mayor*, ed è presentato come monsignore, cosa che in effetti ancora non era.

Si consideri infine, come nota preliminare, che la guardia nobile del papa, a cui appartiene Bradomín, aveva l'incarico di portare il berretto cardinalizio ai cardinali di nuova nomina (questo appunto il compito del nostro Marchese nel romanzo): la guardia nobile si muove solo all'interno dello Stato Pontificio, di cui Gaeta fa parte e la Liguria no (peraltro la Liguria del testo è collocata sul mar Tirreno).

Riferendosi agli anni in cui si svolge la vicenda, Bradomín dice di sé: «*Tenia la petulancia de los veinte años*» (SP, 64), età che verosimilmente non va presa alla lettera: da anziano, volgendosi indietro nel tempo, parla dei suoi *vent'anni* come di un periodo abbastanza ampio, precedente l'età matura. D'altra parte, anche María Rosario, la giovane per la quale ha un'infatuazione, è indicata come ventenne, ma non sembra che i due siano coetanei: lei deve avere appena compiuto vent'anni, mentre Bradomín sembra di qualche anno più anziano: ipotizzandolo venticinquenne, potrebbe essere nato intorno al 1805-1807.

#### LA CRITICA DELL'AMBIENTE RELIGIOSO

Le precisazioni sui tempi e sul luogo implicano un elemento ulteriore: se geograficamente la *Sonata* è ambientata in Italia, l'analisi permette di precisare che l'azione si svolge nello stato pontificio, cosa che getta una luce piuttosto sinistra sull'ambiente in cui Bradomín si trova ad agire. Si nota infatti una discrepanza piuttosto netta tra i valori che sembrano essere costantemente proclamati a Palazzo Gaetani, col suo cerimoniale ampolloso, una devozione fortemente ostentata e la proclamazione della totale dedizione alla causa cattolica, e la presenza di qualità morali scadenti in alcuni personaggi, la credenza in superstizioni improbabili, il compiacimento per il potere mondano e un'indulgenza verso meschinità e sciocchezze. Dello stesso monsignor Gaetani, alla cui agonia assistiamo nelle prime pagine del romanzo, da un lato viene messo in risalto il carattere di «*uomo illustre, pieno di virtù evangeliche e di scienza teologica*» (SP, 24), ma dall'altro viene confessato l'orgoglio e l'ambizione: non a caso, nella sua lapidaria descrizione fisica, Bradomín ne evidenzia «*curvo profilo di patrizio romano*» (SP, 24) e monsignore stesso

---

vocazione religiosa. Così ne scrive: «Convinto della fallacia delle cose mondane, attediato di più oltre aggirarsi su di una terra arida e sommamente povera di acque salutari, meditava di portarsi nella quiete della vita religiosa». Chiese infatti di entrare da noi ed iniziò il noviziato nell'agosto del 1829. Emessa la Professione fu consacrato sacerdote e destinato come insegnante al Collegio Clementino, di cui fu anche Rettore per due anni. Ma la sua vita religiosa la spese quasi tutta come parroco di S. Maria in Aquiro. Per trent'anni fu parroco e per tredici anche Rettore dell'orfanotrofio annesso. Nel 1850 fu eletto Provinciale romano» (Chierici regolari somaschi, Archivio generalizio, nell'indirizzo web citato).

<sup>vii</sup> Cfr. Dizionario biografico degli italiani, s. v. Giacomo Antonelli online: [<www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-antonelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-antonelli_(Dizionario-Biografico)/>).

richiama alla memoria «*gli onori, le grandezze, le gerarchie, tutto ciò a cui ho ambito nella mia vita*» (SP, 30) e la nobiltà della sua stirpe principesca considerata come valore superiore alle virtù:



Il ritratto di Maria de Medici di Rubens  
Olio su tela, 1622, Museo del Prado

- *Nació mi culpa cuando recibí las primeras cartas donde mi amigo, Monseñor Ferrati, me anunciaba el designio que de otorgarme el capelo tenía Su Santidad. ¡Cuán flaca es nuestra humana naturaleza, y cuán frágil el barro de que somos hechos! Creí que mi stirpe de Príncipe valía más que la ciencia y que la virtud de otros varones: Nació en mi alma el orgullo, el más fatal de los consejeros humanos, y pensé que algún día seríame dado regir a la Cristiandad. Pontifices y Santos hubo en mi casa, y juzgué que podía ser como ellos. ¡De esta suerte nos ciega Satanás! Sentíame viejo y esperé que la muerte allanase mi camino. Dios Nuestro Señor no quiso que llegase a vestir la sagrada púrpura, y, sin embargo, cuando llegaron inciertas y alarmantes noticias, yo temí que hiciese naufragar mis esperanzas la muerte que todos temían de Su Santidad... ¡Dios mío, he profanado tu altar rogándote que reserves aquella vida preciosa porque, segada en más lejanos días, pudiera serme propicia su muerte!* (SP, 31-32)

Ambigua appare anche la principessa Gaetani, vedova del fratello maggiore di monsignore, che da un lato tende a interpretare un ruolo nobiliare di elevato livello, pari appunto a un rango principesco, ma dall'altro si muove in una piccola corte residuale i cui personaggi caratteristici sono un maggiordomo costantemente chiamato «squallido» da Bradomín e due bigotte credulone a cui il testo non sembra attribuire alcun barlume di intelligenza. Bradomín ne delinea indirettamente le caratteristiche citando il ritratto di Maria de Medici dipinto da Rubens.

A proposito della decisione di sua figlia María Rosario di entrare in convento, Bradomín nota in lei i segni di un atteggiamento fanatico: «*María Rosario entrerà in convento tra pochi giorni. Dio la faccia diventare un'altra Beata Francesca Gaetani!*», annuncia a Bradomín evocando il prestigio antico della famiglia, e quando il marchese nota che si tratta di «*una separazione crudele come la morte!*», la principessa interrompe con irruenza:

- *María Rosario entrará en un convento dentro de pocos días. ¡Dios la haga llegar a ser otra Beata Francisca Gaetani!*

*Yo murmuré con solemnidad: - ¡Es una separación tan cruel como la muerte!*

*La Princesa me interrumpió vivamente: - Sin duda que es un dolor muy grande, pero también es un consuelo saber que las tentaciones y los riesgos del mundo no existen para ese ser querido. Si todas mis hijas entrasen en un convento, yo las seguiría feliz... ¡Desgraciadamente no son todas como María Rosario!*

*Calló, suspirando con la mirada abstraída, y en el fondo dorado de sus ojos yo creí ver la llama de un fanatismo trágico y sombrío* (SP, 29, mio tondo).

Più avanti nel testo, la principessa si dirà rassegnata alla scelta di María Rosario:

-*¡Cuándo toma el velo María Rosario?*

- *No está designado el día.*

- *La muerte de Monseñor Gaetani, acaso lo retardará.*

- *¿Por qué?*

- *Porque ha de ser un nuevo disgusto para vos.*

- *No soy egoísta. Comprendo que mi hija será feliz en el convento, mucho más feliz que a mi lado, y me resigno.*

<sup>i</sup> «*María Rosario traía puesto el blanco hábito que debía llevar durante toda la vida, y las otras se agrupaban en torno como si fuese una Santa. Al verlas entrar, la Princesa se incorporó muy pálida: Las lágrimas acudían a sus ojos y luchaba en vano por retenerlas. Cuando María Rosario se acercó a besarle la mano, le echó los brazos al cuello y la estrechó amorosamente. Quedó después contemplándola, y no pudo contener un grito de angustia (SP, 54).*

C'è un conflitto o un'oscillazione nella principessa Gaetani, che non sembra aver elaborato questo tipo di distacco dalla figlia e cerca di trovarne delle giustificazioni nella felicità di lei o nel prestigio della famiglia - elementi di scarso significato religioso-; al tempo stesso non le dispiacerebbe se tutte le sorelle seguissero la scelta del convento, proseguendo nello spazio sacro quella stessa clausura o isolamento dalla vita che vivono nello spazio laico di Palazzo Gaetani: «*disgraziatamente*», dice la principessa, le sorelle non sono tutte come María Rosario, e dunque saranno esposte alle tentazioni e ai pericoli del mondo (s'intenda: del mondo che esiste fuori dal Palazzo). Questo complesso di sentimenti è esplicitato anche nella profonda *angoscia* vissuta dalla principessa Gaetani quando vede María Rosario indossare per prova l'abito monacale, quasi una rappresentazione plastica dell'imminente distacco, che la spinge a compiere un gesto materno, o di una spontaneità che non sembra esserle abituale:

*María Rosario traía puesto el blanco hábito que debía llevar durante toda la vida, y las otras se agrupaban en torno como si fuese una Santa. Al verlas entrar, la Princesa se incorporó muy pálida: Las lágrimas acudían a sus ojos y luchaba en vano por retenerlas. Cuando María Rosario se acercó a besarle la mano, le echó los brazos al cuello y la estrechó amorosamente. Quedó después contemplándola, y no pudo contener un grito de angustia (SP, 60).*

Bradomín, dunque, assume una posizione critica esplicita verso un certo tipo di religiosità, nella quale vede emergere, più che la fede vissuta, la sua deformazione in un'ideologia con tratti di fanatismo che si contrappongono alla libera spontaneità vitale e che s'impongono a coloro stessi che la sostengono, obbligandoli a uno stato di rassegnazione.

La principessa ha, inoltre, una singolare accondiscendenza verso la superstizione, che contrasta nettamente con la religiosità autentica: lo si vede, ad esempio, in occasione della morte di monsignore:

*Cambiaron entre ellas una mirada tímida, como para infundirse ánimo, y quedaron atentas, con un ligero temblor. Las aldabadas volvían a sonar, pero esta vez era dentro del Palacio Gaetani. Una ráfaga pasó por el salón y apagó algunas luces. La Princesa lanzó un grito. Todos la rodeamos. Ella nos miraba con los labios trémulos y los ojos asustados. Insinuó una voz: - Cuando murió el Príncipe Filipo ocurrió esto... ¡Y él lo contaba de su padre!  
En aquel momento el Señor Polonio apareció en la puerta del salón, y en ella se detuvo. La Princesa incorporóse en el sofá y se enjugó los ojos. Después, con noble entereza, le interrogó: - ¿Ha muerto?  
El mayordomo inclinó la frente: - ¡Ya goza de Dios! (SP, 38-39).*

Il singolare ambiente religioso della corte di Palazzo Gaetani si fa ancora più torbido nell'episodio in cui il maggiordomo Polonio si rivolge a una fattucchiera per operare un sortilegio contro Bradomín: la principessa, che sembra al corrente della cosa, non mostra alcun segno di disapprovazione. D'altra parte, nella vita del palazzo, il fanatismo religioso e la superstizione si legano a una mentalità, che quasi si direbbe arcaica, disposta a vedere dietro ogni angolo la presenza del diavolo, tanto che si giunge a denunciare Bradomín all'inquisizione come satanista, in un'anacronistica caccia alle streghe, e ad accusarlo di aver recuperato per arte magica un anello che invece ha semplicemente ricomprato con denaro.

Anche monsignor Antonelli, personaggio di spicco, su cui il giudizio storico dovrebbe essere molto articolato, viene presentato in una luce non propriamente positiva. Bradomín evidenzia in lui, con ironia, un'eccessiva mondanità, sottolineando con malizia che le sue dotte disquisizioni teologiche suscitano grande ammirazione presso le signore del salotto della principessa Gaetani (che, peraltro, non sembrano essere cime di intelligenza):

*Cada palabra suya producía un murmullo de admiración entre las señoras. La verdad es que cuanto manaba en sus labios parecía lleno de ciencia teológica y de unción cristiana. De rato en rato fijaba en mí una mirada rápida y sagaz, y yo comprendía, con un estremecimiento, que aquellos ojos negros querían leer en mi alma. Yo era el único que allí permanecía silencioso, y acaso el único que estaba triste. Adivinaba, por primera vez en mi vida, todo el influjo galante de los prelados romanos, y acudía a mi memoria la leyenda de sus fortunas amorosas. Confieso que hubo instantes donde olvidé la ocasión, el sitio y hasta los cabellos blancos que peinaban aquellas nobles damas, y que tuve celos, celos rabiosos del Colegio Mayor (SP, 41).*

Né manca un'allusione abbastanza esplicita a una falsità caratteriale, tipica dell'uomo di curia, abituato a vivere in ambienti ricchi di intrighi e a ordirne in prima persona:

- *Me congratula que seáis del mismo consejo... ¡Qué gran desgracia, Marqués!*  
 - *¡Muy grande, Monseñor!*  
*Nos mirábamos de hito en hito, con un profundo convencimiento de que fingíamos por igual, y nos separamos (SP, 41).*

In sostanza, l'ambiente di Ligura, per molti versi, mostra la prevalenza di una mentalità arcaica, superstiziosa e, in senso lato, sorprendentemente ignorante. D'altro canto, già la descrizione iniziale del viaggio di Bradomín verso la città pontificia forniva la chiara impressione di un viaggio a ritroso nel tempo: si procede per strade abbandonate, «*strade deserte dove cresce l'erba*», e dove un elemento naturale e vivente come gli zoccoli della mula appare quasi sacrilego, «*un'eco burlona, quasi sacrilega*»: rispetto all'atmosfera deprimente dell'ambiente; subito dopo: «*tre vecchie che sembravano tre ombre*» e «*la porta di una chiesa ancora chiusa*» (SP, 24). È come un ideogramma - strade abbandonate, vecchie ombre, chiesa chiusa - e il Collegio Clementino, che dovrebbe spiccare per contrasto, come un'oasi culturale in mezzo all'ignoranza, si rivela invece del tutto omogeneo al vuoto circostante: i padri che vi insegnano sono descritti come sempliciotti che credono a un improbabile miracolo inventato da Bradomín circa la guarigione del papa, e alla figura di maggiore spessore teologico e culturale, monsignor Antonelli, viene attribuito un carattere mondano e insincero, insomma un abile manovratore in ambienti curiali: una religiosità oppressiva, dunque, come lo è qualunque forma di apparenza imposta come maschera ipocrita. I personaggi si muovono dietro la facciata di una devozione barocca, fortemente ostentata, al punto da assumere i tratti di un'esibizione di potere, che da Bradomín descrive con ironia:

*Me dirigí al oratorio de la Princesa, donde sin intervalo se sucedían las misas desde antes de rayar el sol. Primero habían celebrado los familiares que velaran el cadáver de Monseñor Gaetani, después los capellanes de la casa, y luego algún obeso colegial mayor que llegaba apresurado y jadeante. La Princesa había mandado franquear las puertas del Palacio, y a lo largo de los corredores sentíase el sordo murmullo del pueblo que entraba a visitar el cadáver. Los criados vigilaban en las antesalas, y los acólitos pasaban y repasaban con su ropón rojo y su roquete blanco, metiéndose a empujones por entre los devotos (SP, 45).*

Si noti il rigoroso ordine gerarchico, che si conclude con l'ingresso del popolo, sorvegliato tuttavia dai servitori, verosimilmente perché non rubi l'argenteria.

Monsignor Gaetani aveva disposto di essere sepolto nel convento dei francescani, dove da quattro secoli sono sepolti i principi della sua famiglia, sottolineando così la sua appartenenza alla nobiltà, oltre che l'immobilità del suo ambiente quasi fossilizzato, e, nel momento del funerale, il perfido Bradomín sembra dare del corteo una descrizione grottesca, alla quale contrappone, sottolineandone perfidamente la sostanziale falsità, un vigoroso sole pagano:

*El son de las campanas llenaba el aire, y el grave cántico de los clérigos parecía reposar en la tierra, donde todo es polvo y podredumbre. Jaculatorias, misereres, responsos caían sobre el féretro como el agua bendita del hisopo. Encima de nuestras cabezas las campanas seguían siempre sonando, y el sol, un sol abrioleño, joven y rubio como un mancebo, brillaba en las vestiduras sagradas, en la seda de los pendones y en las cruces parroquiales con un alarde de poder pagano.*

*Atravesamos casi toda la ciudad. Monseñor había dispuesto que se diese tierra a su cuerpo en el Convento de los Franciscanos, donde hacía más de cuatro siglos tenían enterramiento los Príncipes Gaetani (SP, 48).*

Alcuni interpreti riferiscono il sole pagano alle vesti dei prelati, a significare appunto il carattere poco cristiano del loro comportamento. A mio parere si tratta di una lettura errata: il sole, infatti, viene descritto come un sole di aprile, giovane, cioè primaverile, e nel corso dell'intera *Sonata* i riferimenti alla primavera e agli elementi naturali tipici della primavera sono sempre indicativi di qualcosa che si contrappone al mondo chiuso e opprimente dei principi Gaetani o che gli è estraneo. La primavera caratterizza il giardino: «*En el jardín las fuentes repetían el comentario voluptuoso que parecen hacer a todo pensamiento de amor, sus voces eternas y juveniles. Al inclinarme sobre la balaustrada, yo sentí que el hálito de la Primavera me subía al rostro*» (SP, 36); le cinque sorelle, le cui risa sono un'«onda primaverile» che si leva «armonica» sotto l'ombra dei cipressi (SP, 37); la brezza che, aprendo la finestra per cambiare un'aria resa pesante dai troppi fiori, penetra nel salone del Palazzo Gaetani: «*Abierta la ventana, una ligera brisa entró en la estancia. Era alegre, perfumada y gentil como un mensaje de la Primavera*» (SP, 55). È costante la connotazione primaverile di María Rosario e delle sorelle, in contrapposizione a tutto ciò che di vecchio è presente nel palazzo.

Sempre parlando dell'apparente cattolicesimo dei personaggi, bisogna dire che anche in questo testo, come nei precedenti, Bradomín si mostra come un cattolico molto *sui generis*, sottolineando il suo completo disinteresse verso il cerimoniale religioso, nel quale non sembra trovare alcun valore:

*Todas las campanas de la histórica ciudad doblaban a un tiempo. Oíase el canto latino de los clérigos resonando bajo el pórtico del Palacio, y el murmullo de la gente que llenaba la plaza. Cuatro colegiales mayores bajaron en hombros el féretro, y el duelo se puso en marcha. Monseñor Antonelli me hizo sitio a su derecha, y con humildad, que me pareció estudiada, comenzó a dolerse de lo mucho que con la muerte de aquel santo y de aquel sabio perdía el Colegio Clementino. Yo a todo asentía con un vago gesto, y disimuladamente miraba a las ventanas llenas de mujeres (SP, 48).*

Bradomín non manca di prendere le distanze ironicamente dall'ingenuità o dal mero ritualismo di chi lo circonda, proprio mentre sembra sottolinearne la vita devota. La principessa Gaetani «era molto afflitta perché avevo perso l'Ufficio Divino»<sup>viii</sup> (in realtà Bradomín, dopo una notte insonne, si addormenta

<sup>viii</sup> «Al despertarme, ya muy entrado el día, supe con profundo reconocimiento cuánto por la salud de mi alma se interesaba la Princesa Gaetani. La noble señora estaba muy afligida porque yo había perdido el Oficio Divino» (SP, 57).

proprio quando sente le campane che chiamano a messa: «Durante l'allegro volteggiare di un campanone che suonava a messa, mi addormentai»). I «seri teologi» del palazzo credono come ingenui alla burla di Bradomín, cui si alludeva poc'anzi, secondo cui la guarigione del papa da una grave malattia sarebbe avvenuta grazie alla reliquia di un santo della sua famiglia:

*Los graves teólogos hicieron corro para escuchar mis nuevas, y como era muy poco lo que podía decirles, tuve que inventar en honor suyo toda una leyenda piadosa y milagrera. ¡Su Santidad recobrando la lozanía juvenil por medio de una reliquia! El Prior con el rostro resplandeciente de fe, me preguntó: - ¿De qué Santo era, hijo mío?*

*- De un Santo de mi familia.*

*Todos se inclinaron como si yo fuese el Santo (SP, 49).*

In questa occasione Bradomín descrive la sua invenzione come «leyenda piadosa y milagrera» (SP, 49), ma poche righe prima aveva usato lo stesso aggettivo *piadoso* per una tradizione locale, assimilandola di fatto alle sue storie di fantasia: «Una tradición piadosa, dice que el Santo de Asís fundó el Convento de Liguria, y que vivió allí algún tiempo. Todavía florece en el huerto, el viejo rosal que se cubría de rosas en todas las ocasiones que visitaba aquella fundación el Divino Francisco» (SP, 48-49). I seri teologi sono dei creduloni. Le grottesche dame di compagnia della principessa sono disposte a vedere l'ispirazione divina dovunque, anche nell'idea del maggiordomo Polonio di realizzare figure di cartapesta per la processione del venerdì santo:

*El Señor Polonio daba vueltas en torno de las andas, y con los nudillos golpeaba suavemente las fieras cabezas de los cuatro deicidas: - ¡De cartón...! ¡Sí, señoras, igual que las caretas! Fue una idea que me vino sin saber cómo.*

*Las damas repetían juntando las manos: - ¡Inspiración divina...!*

*- ¡Inspiración de lo alto...! (SP, 61-62).*

La «squallida figura del Signor Polonio» (SP, 58), col contorno delle due buffe dame di compagnia, incarna il lato esplicitamente grottesco della piccola corte di palazzo Gaetani e in fondo, a ben vedere, ne svela la natura caricaturale: qualunque ambiente dotato di un minimo di serietà lo avrebbe messo a strigliare i cavalli. Il personaggio è inconsapevolmente comico: «Era un veje rasurado, vestido con largo levitón eclesiástico que casi le rozaba los zapatos ornados con hebillas de plata. Se llamaba Polonio, andaba en la punta de los pies, sin hacer ruido, y a cada momento se volvía para hablarme en voz baja y llena de misterio» (SP, 33).

Si diletta nel costruire maschere di carnevale, e ha realizzato un carro allegorico in cartapesta per le processioni del venerdì santo, di cui è estremamente orgoglioso; disgraziatamente, la trovata di costruire le figure in cartapesta si rivela un fallimento, a causa della pioggia che le distrugge impietosamente:

*El último en aparecer fue el Paso de las Caídas. Sin cuidarse del agua, las damas se arrastraron de rodillas hasta la balaustrada del balcón. Oyóse la voz trémula del mayordomo.*

*- ¡Ya llega! ¡Ya llega!*

*Llegaba, sí, pero cuán diferente de como lo habíamos visto la primera vez en una sala del Palacio. Los cuatro judíos habían depuesto su fiereza bajo la lluvia. Sus cabezas de cartón se despintaban. Ablandábanse los cuerpos, y flaqueaban las piernas como si fuesen a hincarse de rodillas. Parecían arrepentidos. Las dos hermanas de los rancios vestidos de gro, viendo en ello un milagro, repetían llenas de unción:*

*- ¡Edificante, Antonina!*

*- ¡Edificante, Lorencina!*

*La lluvia caía sin tregua como un castigo, y desde un balcón frontero llegaban, con vaguedad de poesía y de misterio, los arrullos de dos tórtolas que cuidaba una vieja enlutada y consumida que rezaba entre dos cirios encendidos en altos candeleros, tras los cristales. Busqué con los ojos al Señor Polonio: Había desaparecido (SP, 85).*

Non sarà un'allegoria della precaria *conditio humana*, ma certo è un segnale di quanto vale il mondo che si muove tra le mura del Palazzo Gaetani dove, con eccezione di María Rosario, sembra che la pompa abbia preso il posto di una fede ormai svuotata: non è un caso che la pioggia cada «*come un castigo*» sulle ridicole figure di Polonio, in perfetta solidarietà con il sole pagano di poco prima, e che basti la rapida allusione della vecchia che prega tra due ceri per spogliare una devozione di cartapesta di ogni valore religioso; la vecchia, con il suo semplice e poetico balcone nobilitato dalla presenza di due candele e due tortorelle, incarna il sentimento religioso autentico smascherando la scenografia falsamente religiosa del potere.

#### DON JUAN E MARÍA ROSARIO: LA PRIGIONIERA DA LIBERARE

L'unica a mostrare una fede sincera e profonda è, dunque, María Rosario; tuttavia, il modo in cui Bradomín la descrive e la interpreta è particolare. A tutti gli effetti, María Rosario gli sembra la vera vittima di tutta l'ipocrisia e il fanatismo del palazzo: una fanciulla ingenua, totalmente ignara della vita, che ha introiettato, per la rigida educazione, un modello di comportamento irreali. María Rosario è «*pallida, con gli occhi neri, pieni di luce ardente e languida*» (SP, 28). La sua educazione le ha mostrato costantemente modelli di sante nobili, e così ha finito per scambiare i sogni per realtà: studia da santa, per così dire, e vive dentro una *leyenda*, termine con cui Bradomín aveva indicato la sua invenzione circa la guarigione miracolosa del papa:

*María Rosario también tenía una hermosa leyenda, y los lirios blancos de la caridad también la aromaban. Vivía en el Palacio como en un convento. Cuando bajaba al jardín traía la falda llena de espliego que esparcía entre sus vestidos, y cuando sus manos se aplicaban a una labor monjil, su mente soñaba sueños de santidad. Eran sueños albos como las parábolas de Jesús, y el pensamiento acariciaba los sueños, como la mano acaricia el suave y tibio plumaje de las palomas familiares. María Rosario hubiera querido convertir el Palacio en albergue donde se recogiese la procesión de viejos y lisiados, de huérfanos y locos que llenaba la capilla pidiendo limosna y salmodiando padrenuestros. Suspiraba recordando la historia de aquellas santas princesas que acogían en sus castillos a los peregrinos que volvían de Jerusalén. También ella era santa y princesa. Sus días se deslizaban como esos arroyos silenciosos que parecen llevar dormido en su fondo el cielo que reflejan. Reza y borda en el silencio de las grandes salas desiertas y melancólicas. Tiemblan las oraciones en sus labios, tiembla en sus dedos la aguja que enhebra el hilo de oro, y en el paño de tisú florecen las rosas y los lirios que pueblan los mantos sagrados. Y después del día lleno de quehaceres humildes, silenciosos, cristianos, por las noches se arrodilla en su alcoba, y reza con fe ingenua al Niño Jesús, que resplandece bajo un fanal, vestido con alba de seda recamada de lentejuelas y abalorios. La paz familiar se levanta como una alondra del nido de su pecho, y revolotea por todo el Palacio, y canta sobre las puertas, a la entrada de las grandes salas. María Rosario fue el único amor de mi vida. Han pasado muchos años, y al recordarla ahora todavía se llenan de lágrimas mis ojos áridos, ya casi ciegos (SP, 51-52).*

María Rosario, nella visione di Bradomín, *interpreta* un ruolo medievale; la sua dedizione a poveri e malati ricorda antiche figure di principesse sante: «*Hermosa y cándida como una Madona, en medio de la sórdida corte de mendigos que se acercaban de rodillas para besarle las manos. Aquellas cabezas humildes, demacradas, miserables, tenían una expresión de amor. Yo recordé entonces los antiguos cuadros, vistos tantas ve-*

ces en un antiguo monasterio de la Umbría, tablas prerrafaélicas que pintó en el retiro de su celda un monje desconocido, enamorado de los ingenuos milagros que florecen la leyenda de la reina de Turingia» (SP, 51). È una possibile allusione a santa Elisabetta di Turingia,<sup>ix</sup> o di Ungheria, il cui ritratto potrebbe essere identificato con una tavola del 1445, opera del pittore senese Giovanni di Paolo, dove peraltro appare con dei fiori raccolti nel mantello, gesto caratteristico anche di María Rosario.



Bradomín ne accentua le caratteristiche di immagine sacra. Quando penetra nella sua stanza, e la giovane sviene, nota le sue «mani diafane come l'ostia», il letto «come altare», la «bianchezza dell'abito monacale», indossato come prova in vista dell'imminente ingresso in convento (SP, 67).

L'ingenuità di María Rosario diventa patetica quando Bradomín si burla di lei citandole Casanova come maestro spirituale, e la giovane rivela la condizione di una esiliata dalla vita e da ogni nozione culturale estranea all'ambiente in cui si è educata:

*Abrí el libro con religioso cuidado, aspirando la fragancia delicada y marchita que exhalaba como un aroma de santidad. En voz baja leí: - «La Ciudad Mística de Sor María de Jesús, llamada de Agreda».*

*Volví a entregárselo, y ella, al recibirlo, interrogó sin osar mirarme: - ¿Acaso conocéis este libro?*

*- Lo conozco porque mi padre espiritual lo leía cuando estuvo prisionero en los Plomos de Venecia.*

*María Rosario, un poco confusa, murmuró: - ¡Vuestro padre espiritual! ¿Quién es vuestro padre espiritual?*

*- El Caballero de Casanova.*

*- ¿Un noble español?*

*- No, un aventurero veneciano.*

*- ¿Y un aventurero...?*

*Yo la interrumpí: - Se arrepintió al final de su vida.*

*- ¿Se hizo fraile?*

*- No tuvo tiempo, aun cuando dejó escritas sus confesiones.*

*- ¿Como San Agustín?*

*- ¡Lo mismo! Pero humilde y cristiano, no quiso igualarse con aquel doctor de la Iglesia, y las llamó Memorias.*

*- ¿Vos las habéis leído?*

*- Es mi lectura favorita.*

*- ¿Serán muy edificantes?*

*- ¡Oh...! ¡Cuánto aprenderiais en ellas...! Jacobo de Casanova fue gran amigo de una monja de Venecia.*

*- ¿Como San Francisco fue amigo de Santa Clara?*

*- Con una amistad todavía más íntima.*

*- ¿Y cuál era la regla de la monja?*

*- Carmelita.*

*- Yo también seré Carmelita (SP, 77).*

María Rosario, dunque, non solo rinuncia a una vita di cui non ha alcuna esperienza, ma rinuncia a qualcosa della cui esistenza non ha nemmeno il sentore. Il piccolo feudo di Palazzo Gaetani, dove il

<sup>ix</sup> <[www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-di-turingia-santa.%28Federiciana%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-di-turingia-santa.%28Federiciana%29)>. Illustrazione: Santa Elisabetta d'Ungheria, opera di Gherardo Starnina (1354-1413), attivo a Venezia, Valencia e Firenze. Analogo ritratto: Giovanni di Paolo (1398-1492), *Sante Chiara ed Elisabetta d'Ungheria* (1445), coll. privata, immagine disponibile su wikipedia.

tempo si è fermato al barocco (non al rinascimento), è come il palazzo di Concha in *Sonata de otoño* una sorta di fossile sociale in cui si alimenta una forma di vita residuale; solo che, mentre Concha torna nel suo palazzo come in un rifugio, dopo esperienze di vita negative, e ricrea un universo arcaico con un atteggiamento romantico (si pensi al paggio Florisel), Palazzo Gaetani è una struttura sopravvissuta, un fossile vivente, più che una ricostruzione ideale. María Rosario vi è nata dentro, come un uccello che non è mai vissuto fuori dalla cattività. Dal punto di vista bradominiano, dunque, il corteggiamento di María Rosario assume l'aspetto di una meritoria opera di salvezza e di liberazione della giovane: quanto imparerebbe María Rosario dalle *Memorie* di Casanova! La battuta sottolinea ironicamente tutto ciò che la giovane non sa della vita, ciò a cui ha rinunciato senza averne esperienza, in una scelta che, se in una certa ottica è considerata frutto di vocazione, nell'ottica di Bradomín è frutto di ingenuità e condizionamento familiare. Il seduttore, nell'interpretazione modernista, si assume il compito di infrangere la prigione moralista e riportare alla vita le giovani principesse reclusi nel loro giardino murato: questo è anche il senso della preferenza del Marchese (espressa più volte, sia pure con ironia) per le figure di sante redente dopo aver molto peccato. Nella paradossale condotta del dongiovanni modernista si tratta di un compito quasi religioso, se Bradomín può dire di sé:

*Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. En lo más florido de mis años, hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: El Marqués de Bradomín, Confesor de Princesas (SP, 66).*

*Aquella niña era cruel como todas las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal. Confieso que yo tengo predilección por aquellas otras que primero han sido grandes pecadoras. Desgraciadamente María Rosario nunca quiso comprender que era su destino mucho menos bello que el de María de Magdala (SP, 45).*

Lily Litvak ha osservato che, nella rappresentazione modernista, il giardino murato del palazzo nobiliare, se da un lato protegge la fanciulla innocente, dall'altro acquista (almeno agli occhi del seduttore) l'apparenza di una prigione:

*El arte y la literatura retratan a la joven fin de siglo en su domicilio; en comfortable aunque reclusivo confinamiento. Las encontramos guardadas como reliquias tras altas paredes que aluden a su virtud femenina, en un balcón o ventana, en la sala o en el jardín, es decir en perímetros segregados que reflejan demarcaciones sociales y sexuales.*

*Uno de estos espacios, el jardín amurallado, es motivo recurrente, como símbolo de inocencia femenina. Las doncellas que allí habitan son siempre muy jóvenes, se asocian con flores, ricas en significados simbólicos: azucenas, rosas, lirios blancos, representativos de la virginidad. [...] La reivindicación de este moderno hortus conclusus está, sin embargo, cargada de matices ambiguos. Los fuertes muros dan la vaga noción de una prisión. Bajo estos castos dibujos de mujeres y flores hay un escondido erotismo, con la ecuación subliminal de la mujer como jardín sin espinas. Algo nos hace presentir que pronto esa inocencia será violada por algún interludio amoroso. La figura, tímida, recatada, y hasta inexpresiva interactúa con las plantas sin sospechar la amenaza.<sup>x</sup>*

Nel caso di *Sonata de primavera* la reclusione viene accentuata proprio dalla descrizione dell'ambiente religioso in cui si muove la giovane e che ha influenzato le sue scelte di vita. La stessa

---

<sup>x</sup> L. Litvak, «El espejo de Venus: imagen erótica de la mujer en el fin de siglo», in Paolo Caucci von Saucken (ed.), *Saggi in onore di Giovanni Allegra*, Università di Perugia 1995, pp. 401-20, p. 406.

studiosa, in *Erotismo fin de siglo*, collega Bradomín a Sade, giacché entrambi vedono nella verginità femminile una sfida affascinante:

*El deseo de Bradomín, como el de Sade, se estimula con la virginidad, y ello da un sentido más cerebral a su sadismo, el placer de ver que sus acciones destruyen esa última barrera. A Bradomín lo excita la pureza de María Rosario. La imagina con una paloma - alegórica de la castidad - posada sobre el hombro, la compara con madonas de cuadros primitivos que exhalan «no sé qué aroma de flor y de doncella». [...] La castidad actúa como provocación para el marqués.<sup>xi</sup>*

Effettivamente, il paragone può essere rafforzato da una considerazione: né Bradomín né Sade credono realmente nel valore della santità e nelle norme morali proclamate dal cattolicesimo, soprattutto in tema di sessualità e vita coniugale - non perché Bradomín sia un personaggio dai tratti satanisti, come spesso si dice, bensì perché è un libertino il cui personaggio è modellato su quello del don Giovanni nelle versioni di Molière o di Mozart e Da Ponte, almeno per quanto riguarda la ribellione al moralismo cattolico e la trasgressione dei valori della fedeltà coniugale e della verginità.

Com'è noto, il don Juan del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina non è il tipo di seduttore che siamo abituati a vedere nelle redazioni successive della sua storia: il fascino del corteggiamento, il mistero dell'attrazione sessuale, la complicità anche femminile nel gioco seduttivo, sono elementi estranei alla sua vicenda, che è solo un tessuto di inganni. Don Juan Tenorio appare in Tirso come un individuo dal carattere labile, psicologicamente insignificante e superficiale, privo di qualunque nota di ribellione o titanismo. Più che rifiutare la morale e sfidare il senso comune, è un giovanotto fatuo, convinto di avere molto tempo davanti a sé per pentirsi: la sua superficialità sta nel non capire che si può morire da un momento all'altro e che lo stato di grazia o di peccato mortale definirà, nel momento della morte, il suo destino eterno.<sup>xii</sup> Il tema trattato da Tirso è dunque prettamente legato alla dottrina morale della controriforma, e si cifra tutto nel «ricordati, fratello, che devi morire» (o, in versione banale: tanto dopo mi confesso!). Il suo don Juan è un ingannatore: non seduce le donne, ma ne abusa: nel caso delle nobili, si sostituisce ad altre persone, cosicché esse giacciono con lui senza esserne consapevoli (magia del teatro o sostanziale intercambiabilità del maschio!); nel caso delle plebee, semplicemente si impegna in una promessa di matrimonio, che non mantiene. È interessante notare che nel *Burlador* di Tirso è presente una forte critica sociale che ritorna anche nei testi di Bradomín. Protetto nelle sue malefatte da una casta nobiliare, coinvolta in una generale condanna morale, don Juan paga i suoi peccati solo grazie all'intervento soprannaturale, che subentra all'impotente giustizia terrena: il ritorno di don Gonzalo, da lui ucciso, sotto forma di statua-fantasma, che lo trascina all'inferno. Al momento della morte, l'azione divina consiste in un giudizio che, in modo per così dire notarile, constata la presenza del peccato mortale e dannava don Juan.<sup>xiii</sup>

<sup>xi</sup> L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona 1979, pp. 130-1.

<sup>xii</sup> Cfr. G. Ferracuti, «Invito a cena col morto: Don Giovanni Tenorio tra macabro e comico», *Prospero*, XV/2009, p. 75-98, poi in *Cansóse el cura de ver mas libros... Identità nascoste e negate nella letteratura spagnola dei secoli d'oro*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2011, pp. 108-25. Il testo di Tirso: <[www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/tirso-de-molina-el-burlador-de-sevilla](http://www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/tirso-de-molina-el-burlador-de-sevilla)>.

<sup>xiii</sup> Sono note le aspre critiche di Goldoni al testo di Tirso (o comunque a lui attribuito): «Che mai di peggio potessi vedere rappresentare, e qual altra composizione meritava d'esser più di questa negletta? Un uomo s'introduce di notte negli appartamenti del Re di Napoli, vien ricevuto da una donzella nobile al buio, l'accoglie questa d'un altro in vece fra le sue braccia, e dell'inganno solamente s'avvede allora quando le vuol fuggire di mano. Alle querule voci d'una sì onesta Dama comparisce il Re di Napoli col suo candelier nelle mani; Don Giovanni colla spada gli spegne il lume, e resta Sua

Il tema, modificato dalla commedia dell'arte, viene ripreso da Molière, il cui *Dom Juan ou le festin de pierre* viene letto immediatamente come un'apologia del libertinaggio.<sup>xiv</sup> La stessa difesa della morale, rappresentata all'interno del testo dal servo di don Juan (qui Sganarello, interpretato sulla scena dallo stesso Molière), è talmente maldestra da rendere più plausibili le argomentazioni del giovane nobile, il quale peraltro è un cinico ma non è privo di qualità.

Dom Juan è descritto da Sganarello come un grande scellerato, «*un diavolo, un turco, un eretico*», che «*considera una fola tutte le cose in cui crediamo*». Nella versione di Molière, ha abbandonato donna Elvira, con cui si era sposato, per seguire il suo istinto di seduttore e non può ammettere di amare ed essere amato in esclusiva. Nel testo si pone con chiarezza un conflitto tra morale ed estetica, o ricerca del piacere, che in Tirso non esisteva, almeno non in questi termini. A differenza del personaggio di Tirso, il don Giovanni di Molière contesta esplicitamente l'ordine morale cattolico, contrapponendogli una visione libertina. La sua dedizione all'estetica è evidente nella straordinaria battuta con cui commenta l'ingresso in scena di Elvira, la moglie che ha abbandonato ed è partita alla sua ricerca: «*Est-elle folle de n'avoir pas changé d'habit, et de venir en ce lieu-cy, avec son équipage de campagne?*».<sup>xv</sup>

Questo Don Giovanni è dichiaratamente ateo: quando Sganarello chiede al suo padrone se è possibile non credere affatto al Cielo o all'altra vita, ottiene in risposta una risata: «*Io, dice, credo che due più due fa quattro e che quattro più quattro fa otto*». Naturalmente, è per definizione un personaggio negativo dal punto di vista dell'ordine morale vigente; però, se in Tirso non è possibile trovargli una minima giustificazione che renda discutibile la condanna, in Molière la situazione cambia notevolmente. Nella parte conclusiva della commedia, quando il tema della colpa diventa predominante e i nodi morali vengono al pettine, don Giovanni assume l'aspetto di un eroe negativo la cui funzione è mostrare con la sua malvagità la cattiveria degli altri, di quelli che, ipocritamente, si confondono con le persone per bene. Voi volete passare per un onest'uomo? Gli chiede Sganarello, e Juan risponde: «*Pourquoy non? il y en a tant d'autres comme moy qui se mélent de ce métier, et qui se servent du mesme masque pour abuser le monde*».<sup>xvi</sup> Con coerenza, dunque, porta fino in fondo la sua sfida, accettando il suo destino tragico e, a differenza del don Juan di Tirso, che chiede di confessarsi quando ormai non c'è più tempo, il protagonista dell'opera di Molière afferma con decisione: «*Non, non, il ne sera pas dit, quoy qu'il arrive, que je sois capable de me repentir*».<sup>xvii</sup>

---

Maestà all'oscuro. Scoperto, il Cavalier dissoluto parte per Castiglia; una burrasca lo getta in mare, e la fortuna lo fa balzare sul lido, colla parrucca incipriata, e senza essergli nemmeno bagnate le scarpe. Non parlo del servidore compagno del suo naufragio e della sua fortuna, con cui fa cambio graziosamente d'improperi, di villanie e di calci, ma è ben cosa mirabile la velocità, con cui fa passare l'Eroe da un Regno all'altro, per farlo agire in Castiglia; e per non perdermi inutilmente a far l'analisi d'una Commedia, che in ogni Scena ha la sua porzione di spropositi e d'improprietà, basta per tutte le altre la Statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi, e per corona dell'opera, tutti gli ascoltatori passano vivi e sani in compagnia del Protagonista a casa del Diavolo, e mescolando con le risa il terrore, si attristano i più devoti, e se ne beffano i miscredenti». (Carlo Goldoni, *Don Giovanni Tenorio*, a cura di Carlo Alberto Petrucci, Damocle, Venezia 2012, «L'autore a chi legge», p. 23). Nello stesso prologo le critiche alla versione di Molière.

<sup>xiv</sup> Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, disponibile online:

<[www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/moliere-dom-juan-ou-le-festin-de-pierre-ebook-gratuito](http://www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/moliere-dom-juan-ou-le-festin-de-pierre-ebook-gratuito)>.

<sup>xv</sup> «È pazza, a non aver cambiato l'abito e a venire in questo posto con la sua tenuta da campagna?».

<sup>xvi</sup> «Perché no? Ce ne sono tanti altri come me che si mettono in questo mestiere e si servono della stessa maschera per abusare del mondo».

<sup>xvii</sup> «No, non sia mai detto che accada, che io sia capace di pentirmi».

Su questa linea si pone anche il *Don Giovanni* di Mozart e Lorenzo Da Ponte,<sup>xviii</sup> che si presenta come «opera buffa», dove il tema della condanna morale sembra quasi sparire, riassorbito nel gioco degli effetti scenici, nella satira libertina e nella comicità. Credo sia stato poco sottolineato questo carattere don Giovanni libertino: si tratta di una vicenda che, in entrambe le versioni, presenta una sostanziale nota di comicità che sdrammatizza le tinte fosche della vicenda, rendendole spettacolo e sarabanda di diavoli sulla scena, mettendo in primo piano il desiderio di una trasgressione liberatoria.

Solo nel romanticismo, con il *Don Juan Tenorio* di Zorrilla,<sup>xix</sup> la lezione morale che era all'origine del personaggio viene recuperata. Tuttavia non si tratta di un ritorno alla fredda religiosità controriformista di Tirso, e il personaggio appare molto complesso e intrigante. Coerentemente, gli elementi comici vengono quasi annullati, mentre si complica l'intervento soprannaturale. In questa versione, Dio non si limita a registrare in modo notarile lo stato di peccato mortale dell'anima, ma opera per ottenerne la conversione. Dunque risulta essenziale il pentimento di Juan e la sua richiesta di perdono. Il tema morale in Zorrilla poggia sull'amore divino: anche il perdono, come la morte, può avvenire in ogni momento e richiede un solo istante. In Tirso la statua di don Gonzalo si anima per punire; in Zorrilla per indurre al pentimento e, dunque, per salvare. Nel primo caso, la salvezza o la dannazione dipendono esclusivamente dal comportamento umano; nel secondo, fermo restando il libero arbitrio, la provvidenza stessa si attiva per salvare l'individuo, motivandolo al pentimento. Sul fronte opposto, nell'interpretazione libertina di don Giovanni, la satira feroce di Molière contro i «tartufi» è attenuata in Da Ponte, a vantaggio di una messa in scena più complessa e più equilibrata nella distribuzione delle colpe, anche se resta evidente l'avversione al complesso apparato morale della Chiesa. Fatte salve le differenze, si può comunque dire che da un lato è predominante un messaggio etico, e dall'altro un ideale estetico. Proprio don Giovanni diventa in Kierkegaard il simbolo di una vita estetica: esteta è colui che vive la vita come godimento e rappresentazione del godimento, vita come gioco, immaginazione e teatro. Estetica è spontaneità, è ciò per cui l'uomo è immediatamente ciò che è.

Con l'avvento del decadentismo la dimensione estetica diventa predominante, tuttavia subisce una serie di stravolgimenti. Se pensiamo al don Giovanni Tenorio come a un mito costruito con un complesso di elementi fondamentali, dotati ciascuno di un preciso significato, anche di valore simbolico, bisogna ammettere che in epoca modernista non c'è alcun personaggio dongiovannesco, tra quelli più conosciuti o meglio riusciti, che ne recuperi tutti gli elementi essenziali; anzi, sembra che il tema di parthena venga continuamente arricchito con elementi nuovi, nuove possibilità letterarie di giocare con la trasgressione sessuale e di utilizzare il personaggio con fini molto diversi: dalla narrazione fine a se stessa (Azorín<sup>xx</sup>), alla deformazione ironica, a una critica sociale politicamente scorretta, come in parte è il caso di Valle-Inclán.

Bradomín, che in *Sonata de estío* afferma di non essere un *donjuanista*, in *Sonata de primavera* risulta essere un *don Juan* già nell'epigrafe del testo: dunque non si pone come imitatore di don Giovanni (qualunque sia il riferimento, Tirso o Molière), bensì come un ulteriore modello o nuovo prototipo.

<sup>xviii</sup> Il testo è disponibile online: <[www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/lorenzo-da-ponte-don-giovanni-ebook-gratuito](http://www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/lorenzo-da-ponte-don-giovanni-ebook-gratuito)>.

<sup>xix</sup> Il testo è online: <[www.ilboleroDiravel.org/wp-content/uploads/2016/11/dj.8-zorrilla.pdf](http://www.ilboleroDiravel.org/wp-content/uploads/2016/11/dj.8-zorrilla.pdf)>. Altri testi e canovacci: <[www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/don-giovanni-tenorio-i-grandi-testi-che-hanno-creato-il-mito-ebook-gratuiti](http://www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/don-giovanni-tenorio-i-grandi-testi-che-hanno-creato-il-mito-ebook-gratuiti)>.

<sup>xx</sup> Azorín, *Don Juan*, Biblioteca Nueva, Madrid 2002.

Lo caratterizza in primo luogo la *bruttezza*, il che significa che non può appoggiarsi a un fascino naturale, a una bellezza che inamora al primo sguardo, e dunque deve supplire a questa sua condizione attraverso una tecnica di seduzione (corteggiamento, costruzione di un'immagine fascinosa di sé, accumulazione di elementi che producano l'infatuazione della vittima). È inoltre *sentimentale*, vale a dire che agisce in base all'impulso del sentimento: insegue la bellezza che emoziona, la raffinatezza di una situazione, la tentazione di una perversione inaudita e tutto ciò che solletica la sua estetica di *dandy* decadente. Infine è *cattolico*: conosce bene l'immoralità dei suoi atti e dei suoi disegni, ma sempre, nel conflitto tra etica ed estetica, sceglie quest'ultima. Va infine notato che, come tipo nuovo di don Giovanni, Bradomín non finisce all'inferno, né si pente in punto di morte, bensì sopravvive e, in un certo modo, si redime.

Tornando al giardino, avevo fatto allusione a una differenza sostanziale tra quello descritto in *Sonata de primavera* e quello in cui si muove Concha in *Sonata de otoño*. Il giardino di Concha ha un carattere marcatamente romantico: è il luogo in cui la nobile si rifugia, quasi in una fuga dal mondo, e in cui *ricostruisce* forme di vita che la storia ha superato - significativa è la presenza di un paggio cui viene dato un nome da leggenda cavalleresca; invece il giardino di Palazzo Gaetani, più che una ricostruzione, sembra essere uno spazio *sopravvissuto*, una sorta di fossile rimasto all'interno di un'epoca ormai moderna. È un «*viejo jardín*», un «*jardín antiguo*» «*lleno de gracia gentilica*» (SP, 36): gli elementi classici sono meramente decorativi: mirti e allori, sullo sfondo del rumore del mare, in uno spazio cristianizzato, dove gli abiti liturgici appaiono vittoriosi e trionfanti: «*Tocaban a fiesta unas campanas de aldea, y la iglesia se perfilaba a lo lejos en lo alto de una colina verde, rodeada de cipreses. Salía la procesión, que anduvo alrededor de la iglesia, y distinguíanse las imágenes en sus andas, con los mantos bordados que brillaban al sol, y los rojos pendones parroquiales que iban delante, flameando victoriosos como triunfos litúrgicos*» (SP, 36). Le cinque figlie della principessa Gaetani sembrano muoversi nei suoi viali in perfetta armonia, «*con le gonne piene di rose, come in una favola antica*» (SP, 36), ma al tempo stesso, al suono della campana di una chiesa vicina, «*le cinque sorelle si inginocchiarono sull'erba e giunsero le mani piene di rose*» (SP, 36); si muovono come «*principesse incantate che accarezzano uno stesso sogno*» (SP, 37) lungo i sentieri del labirinto; le loro voci si perdono tra i rumori della sera, e tuttavia María Rosario, sulla cui spalla si posa una colomba, ha «*la grazia e il mistero di un'allegoria*» di segno cristiano. Il giardino, dunque, arriva fino al presente conservando in sé, come fossili, i segni della sua storia, sopravvissuti come elemento decorativo: «*Los tritones y las sirenas de las fuentes borboteaban su risa quimérica, y las aguas de plata corrían con juvenil murmullo por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos que se inclinaban para besar a las sirenas, presas en sus brazos*» (SP, 37).

Anche nella decorazione del Palazzo, un'esistenza religiosa francamente bigotta si svolge nel salone «*dorato e di un gusto francese, femminile e lussuoso*»: le decorazioni rappresentano amorini, ninfe, cacciatori galanti, cervi, e, nelle porcellane, «*duchi pastori*» e «*marchese di paese*» (SP, 37).

Ad ogni modo, la trasgressione dell'ordine morale operata da Bradomín in *Sonata de primavera* presenta i tratti di un'azione liberatrice. La prima impressione che María Rosario produce su di lui al momento della sua presentazione è un sentimento di tristezza: «*Creo que además de sus labios me sonrieron sus ojos, pero han pasado tantos años, que no puedo asegurarlo. Lo que recuerdo todavía es que viéndola alejarse, sentí que una nube de vaga tristeza me cubría el alma*» (SP, 28). E, per dichiarata volontà della madre, la giovane è avviata sul cammino per diventare santa: «*Dio la faccia diventare un'altra Beata Francesca Gae-*

tani» (SP, 29). Come si è visto, diventare santi senza aver provato le gioie e le miserie della vita è per Bradomín una triste condizione. E sembra appunto di capire che, nel fondo, la vocazione di María Rosario, benché sinceramente vissuta, non sia estranea al condizionamento dell'educazione familiare, che fin da piccola la include in un universo religioso, sostanzialmente separato dal mondo:

- *¿Es muy antigua la vocación de María Rosario?*

- *Desde niña.*

- *¿Y no ha tenido veleidades?*

- *¡Jamás!*

*Yo me atusé el bigote con la mano un poco trémula: - Es una vocación de Santa.*

- *Sí, de Santa... Te advierto que no sería la primera en nuestra familia. Santa Margarita de Ligura, Abadesa de Fiesoli, era hija de un Príncipe Gaetani. Su cuerpo se conserva en la capilla del Palacio, y después de cuatrocientos años está como si acabase de expirar. Parece dormida. ¿Tú no bajaste a la cripta? (SP, 54)*

Da questo punto di vista, i tratti blasfemi di Bradomín e la sua contaminazione costante di sacro ed erotismo rivelano l'aspetto di una competizione con il sacro e la religione per il possesso della donna: non una competizione con Dio, bensì una battaglia contro la corruzione del sentimento religioso, che è la struttura costitutiva della famiglia Gaetani e del suo piccolo mondo. Orbene, questo scontro un po' impari, che rappresenta in ordine cronologico il primo grande evento della sua vita, il più antico narrato nei quattro volumi delle memorie amabili quando li leggiamo nell'ordine logico e non in quello di pubblicazione dei romanzi, finisce in modo tragico, con la morte di María Nieves, la pazzia di María Rosario e la fuga precipitosa di Bradomín.

## «LA MAYOR DE SUS INFAMIAS» SONATA DE INVIERNO

LA QUESTIONE CARLISTA E VALLE-INCLÁN: GLI EVENTI STORICI

Il carlismo è un movimento monarchico legittimista che raggruppa i sostenitori dell'Infante don Carlos María Isidro de Borbón pretendente al trono di Spagna contro Isabel II, figlia di Fernando VII, considerata usurpatrice. La problematica giuridica che sta alla base di questo conflitto dinastico è molto complessa, ma non è nostro compito affrontarla: ci limitiamo a descrivere il carlismo nel modo in cui, verosimilmente, lo interpretava Valle-Inclán, che era un simpatizzante del movimento.

Il problema dinastico è centrato sulla discussa validità di una *pragmática sanción* pubblicata da Fernando VII il 29 marzo 1830, con la quale si stabilisce che la successione al trono può avvenire anche per via femminile. Con questo documento il re abolisce la vigente legge del 10 maggio 1713, che stabiliva una forma di successione semisalica, cioè solo per via maschile. Nell'interpretazione carlista, tale norma di successione è stabilita da una legge fondamentale del regno, la quale non può essere abrogata con un atto come la Pragmatica sanzione: sarebbe, per analogia, come se il governo abolisse per decreto una norma costituzionale, senza seguire le procedure prestabilite per modificare la costituzione. Anche una precedente richiesta di abrogazione, nel 1789, era stata fatta seguendo una procedura inammissibile, e dunque non era mai stata sancita dall'allora re Carlos IV, padre di Fernando. Sostanzialmente la Pragmatica sanzione di Fernando, con una scorciatoia legale, viene presentata come l'accoglimento della richiesta di abrogazione presentata nel 1789 e, appunto, mai accolta da Carlos. Fernando giustificava la sua decisione come un atto in cui veniva dato compimento giuridico alla volontà di Carlos - volontà che tuttavia non risulta pubblicamente espressa, e che, a buon diritto, dovrebbe constare in atti ufficiali. Alla morte di Fernando VII (29 settembre 1833), dunque, il trono viene rivendicato da don Carlos María Isidro, suo fratello, che dà inizio alla dinastia carlista con i re Carlos V, Carlos VI, Carlos VII, Jaime III e Alfonso Carlos I: con quest'ultimo, morto a Vienna il 29 settembre 1936, si estingue la linea di successione diretta di Carlos María Isidro e si aprono nuovi conflitti dinastici.

Contro la pretesa carlista si schiera la corte, a partire dalla vedova di Fernando, María Cristina, che assume la reggenza nel nome della figlia Isabel: ne consegue la guerra civile tra il partito carlista e quello isabellino. Sotto la pressione del generale carlista Tomás de Zumalacárregui, María Cristina è costretta ad affidarsi sempre più al suo esercito (ai militari detti *cristinos*), che di fatto sostituiscono i partiti nel governo della società. Tra i militari spicca il generale Espartero, cui si deve la conclusione vittoriosa della prima guerra carlista. Espartero cerca di spendere in politica il suo prestigio e il suo potere, in antagonismo con la reggente, finché nel 1840 una rivolta liberale obbliga María Cristina ad andare in esilio in Francia, affidando la reggenza allo stesso Espartero. Costui, poco impregnato di spirito liberale, governa con l'appoggio dei militari a lui più vicini, chiamati *ayacuchos*, a seguito della falsa credenza secondo cui Espartero aveva partecipato alla battaglia di Ayacucho.

La reggenza di Espartero è ovviamente contrastata dal partito conservatore, in particolare da Leopoldo O'Donnell y Narváez, che riesce a organizzare un fronte di conservatori, moderati e liberali dissidenti in grado di costringere Espartero ad abbandonare il potere e recarsi in esilio a Londra (11 giugno 1843). Per evitare una nuova reggenza, si riconosce la maggiore età della regina Isabel, nonostante avesse solo tredici anni. Il 10 novembre 1843 Isabel II presta giuramento sulla costituzione promulgata nel 1837 e affida l'incarico di formare il governo al progressista Salustiano Olózaga (che aveva trattato il ritorno dall'esilio di María Cristina), però, proseguendo una lunga tradizione di intrighi di corte, costui

viene eliminato politicamente con l'accusa di complottare contro la regina, mossagli da Luis González Bravo, e si reca in Inghilterra. Solo con il governo di Narváez la Spagna trova un periodo di stabilità politica, che passa sotto il nome di decennio moderato, e durante il quale si susseguono vari governi a causa delle divisioni del partito dominante e delle lotte di palazzo. Nel 1851 viene firmato un concordato con il papato, molto vantaggioso per quest'ultimo, basato sul principio che l'unica religione riconosciuta nel regno è la cattolica, con tutti i diritti e le prerogative che le competono.

Il periodo moderato finisce di fronte ai frequenti scontri di piazza e ribellioni, l'ultima delle quali capeggiata da Leopoldo O'Donnell, un tempo collaboratore di María Cristina, per fermare il quale viene di nuovo assegnata la guida del governo al generale Espartero: i due però sono obbligati a una convivenza politica a seguito del sostanziale equilibrio tra le loro forze, nonostante gravi divergenze di opinione. Espartero spinge per un liberalismo analogo a quello che si stava manifestando in Europa, mentre O'Donnell si appoggia al clero e ai cattolici. Una proposta di legge sulla libertà di pensiero, presentata da Espartero e approvata, conduce alla decadenza del concordato, quindi alla rottura delle relazioni diplomatiche con la santa sede, e acuisce il contrasto tra i due avversari politici, che si confrontano anche militarmente. Segue un periodo di instabilità, fino al 1858, quando O'Donnell assume la guida di un governo liberale sufficientemente forte e capace di restare in carica per quattro anni. Con le dimissioni di O'Donnell nel 1863 si apre un altro periodo di instabilità, che dura fino al 19 settembre 1868, quando una sollevazione rivoluzionaria costringe Isabel II all'esilio in Francia.

La prima guerra carlista dura dal 1833 al 1840 ed è particolarmente violenta e, dopo fasi alterne, termina con ciò che buona parte dei carlisti considera un tradimento: il famigerato Accordo di Vergara, siglato nel 1839, e sancito da un plateale abbraccio di fronte ai due eserciti schierati, tra Espartero e il generale carlista Rafael Maroto (da qui il nome di *abrazo de Vergara*). Non sigla l'accordo l'altro generale carlista, Ramón Cabrera, che resiste ancora per un anno.

È ancora Cabrera a guidare le truppe carliste nella seconda guerra, tra il 1846 e il 1849, dopo che don Carlos ha abdicato in favore di suo figlio. Si tratta di una guerra di minore intensità, combattuta soprattutto in forma di guerriglia organizzata, a cui i carlisti ricorrono, forti anche del sostegno popolare nelle zone da loro controllate o influenzate. Si conclude ancora con la vittoria delle forze isabelline, ma il carlismo alimenta una forte azione di banditismo popolare, che si prolunga fin quasi allo scoppio della terza guerra, tra il 1872 e il 1876, quando ormai Isabel II ha abbandonato il regno. Successivamente il carlismo si organizza come movimento politico e culturale, in forme molto incisive e, sul finire del secolo, come partito di massa, la cui organizzazione viene copiata da altre forze politiche, anche di orientamento molto diverso. Tra la fine del secolo e i primi del Novecento, sotto la denominazione di *Comunión Tradicionalista* il carlismo partecipa alle elezioni conquistando una pattuglia di deputati.

Nel 1909, con la morte di Carlos VII, alla guida del carlismo succede Jaime de Borbón, con il nome di Jaime III. Durante la prima guerra mondiale Jaime assume dall'esilio una posizione favorevole alla Francia, mentre i carlisti rimasti in patria, sotto la guida di Juan Vázquez de Mella, sono germanofili. Jaime assume la guida diretta del partito ed evolve verso posizioni di sinistra, ispirandosi al socialismo e alla dottrina sociale della Chiesa; coerentemente si schiera contro la dittatura di Primo de Rivera. Ma alla sua morte il successore Alfonso Carlos si orienta nuovamente su posizioni di destra, riorganizzando il partito, che finirà poi inglobato nel franchismo. A partire dagli anni Sessanta del Novecento inizia nuovamente un'evoluzione verso posizioni di sinistra, che includono la critica, anche con azioni vio-

lente, contro la dittatura di Franco. Nel congresso del 1972 il Partito Carlista si dichiara partito di massa, di classe, democratico, socialista e fautore di una monarchia federale. Attualmente è una forza minoritaria divisa in due tronconi, la *Comunión Tradicionalista*, di estrema destra, e il Partito Carlista, di sinistra.

Come di vede da questo rapido excursus storico, la questione dinastica, se da un lato rappresenta l'atto di nascita del carlismo, dall'altro è strettamente intrecciata a una complessa questione politica. Una chiave di lettura di tale questione si può trovare nel concetto stesso di legittimità e nell'idea che il carlismo ha dell'articolazione sociale e del potere pubblico. Quanto alla legittimità, va distinta una *legittimità di origine*, vale a dire il possesso del titolo legale per essere re, che don Carlos María Isidro fonda sulla nullità della Prammatica sanzione di Fernando VII, e una *legittimità di esercizio*, consistente nel fatto che l'azione di governo si svolge nel costante rispetto delle leggi dello stato e dei limiti che la concezione tradizionale del carlismo pone all'esercizio del potere pubblico: se questa legittimità dell'azione viene meno, un governo, benché legittimo per la sua origine, si trasforma in tirannico e perde il titolo di legittimità. È evidente che la legittimità di esercizio è più importante della legittimità di origine nel caso di un conflitto tra le due. Tale posizione, che recupera le idee tradizionali espresse dai trattatisti della cosiddetta seconda scolastica spagnola, è chiaramente formulata da Vázquez de Mella, che guidava la corrente di destra, ed è recepita da tutte le componenti del movimento.

#### LA QUESTIONE CARLISTA: LA LEGITTIMITÀ

Dal punto di vista carlista, la successione al trono, coerente con la legislazione vigente, consente al monarca di godere di una *legittimità di origine*: il suo potere è cioè legittimo, in quanto viene detenuto nel rispetto delle regole prefissate, mentre se così non fosse, cioè se la successione fosse illegale, avremmo un'usurpazione, un potere illegittimo, al quale la società civile non è tenuta ad obbedire e verso il quale essa non ha alcun legame o dovere. Tuttavia, questa *legittimità d'origine*, pur essendo assolutamente indispensabile, non è affatto sufficiente. È perfettamente evidente che il contrasto tra i due pretendenti al trono, don Carlos Isidro e Isabel, non riguarda solo la questione dinastica; piuttosto si pone a partire *dalla* questione dinastica, perché è un conflitto a tutto campo, ideologico, che riguarda il modo di concepire il governo, la società, il ruolo della Spagna, la tradizione e la modernità: contro la monarchia di Fernando VII, che si ispira alla cultura francese, all'assolutismo, all'illuminismo e al liberalismo, don Carlos difende la tradizione spagnola, cattolica, rurale, federalista, antimoderna.

La tradizione è per il carlismo una sorta di precipitato storico delle vicende vissute da un popolo. Una prima nota importante da sottolineare è che il carlismo ha un carattere marcatamente *antinazionalista*: si riferisce ai popoli, non alle nazioni: «*El lenguaje actual emplea el vocablo nación para distinguir los pueblos, definiendo a la nación por rasgos físicos o como expresión de voluntad: la geografía, la raza, el idioma, el plebiscito cotidianamente renovado... Frente a estas explicaciones, la tradición define a los pueblos como historia acumulada*».<sup>1</sup>

Questo carattere storico permette al carlismo di elaborare una concezione della tradizione che integra il momento della conservazione del patrimonio culturale con il momento dell'innovazione e della creatività: è una sorta di tradizionalismo selettivo, sia nel momento della trasmissione del patrimonio

<sup>1</sup> Aa. Vv., *¿Qué es el carlismo?*, Escelicer, Madrid 1971, p. 89.

passato, da cui viene eliminato ciò che non è più valido, sia nell'integrazione del nuovo. Tradizione non è l'intero passato, ma ciò che del passato ha forza vitale per influire sul presente.

Questa è una *dimensione sociologica* della tradizione, basilare ma non sufficiente. Nella selezione del patrimonio da trasmettere, infatti, deve intervenire anche un criterio etico, una selezione morale che escluda quegli elementi che, pur avendo efficacia, non sono moralmente validi - nella fattispecie: non sono coerenti con la morale cattolica.<sup>ii</sup> Ne deriva l'idea della tradizione come «storia vivente», quindi mutevole:

*Lo que recibimos de los antepasados no es lo mismo literalmente que transmitimos a los descendientes: porque en la masa cultural que retransmitimos hemos insertado nuestra aportación propia, los frutos de nuestro obrar personal. Y esta aportación que cada generación agrega a lo que recibió de las generaciones anteriores, es el progreso.*<sup>iii</sup>

Ne risulta che la contrapposizione di progresso e tradizione è assurda,

*ya que no existe progreso sin tradición, ni hay tradición sin progreso. Progresar es - naturalmente - cambiar algo; y es - moralmente - mejorar algo. ese "algo" es el contenido de la tradición heredada. Faltando ésta, que es la materia a reformar, el progreso resultaría imposible, ya que carecería de algo sobre lo cual ejercer sus cambios y mejoras. Asimismo, una tradición inmutable será cosa muerta, arqueología petrificada.*<sup>iv</sup>

Vázquez de Mella specifica: «*La tradición es el efecto del progreso; pero como lo comunica, es decir, lo conserva y lo propaga ella misma, es el progreso social. El progreso individual no llega a ser social, si la tradición no lo recoge en sus brazos.*»<sup>v</sup>

Con una chiarezza e un radicalismo di idee stupefacente, Mella afferma che la tradizione è una «*legge sociale*», la legge stessa della continuità storica. Da questo punto di vista ha perfettamente ragione nel dire che ogni persona, anche senza saperlo, è tradizionalista, è tradizione accumulata: nessuno può spogliarsi di tutto ciò che ha ricevuto dalla società in cui è nato, nessuno può evitare di essere oggettivamente un erede. Scrive Andrés Gamba Gutiérrez: la tradizione «*es el medio evolutivo y creador en que viven los pueblos y las culturas; es la expresión de un orden mejorado, sin saltos en el vacío, dotado de una íntima y profunda continuidad; es el ámbito natural de la vida de los pueblos.*»<sup>vi</sup> È «*proceso acumulativo continuo*», ma anche «*depurativo*», conforme a norme morali.

È di straordinaria importanza questo *carattere sociale* della tradizione, perché significa che essa non è il prodotto di una geniale mente individuale, non è una speculazione personale, ma è un *patrimonio collettivo*, nel senso che si forma nel tempo con il concorso, grande o minimo, di uomini e donne che vivono la loro vita e creano usi, sensibilità, norme, forme di vita e identità. Si tratta però di un'identità complessa, spesso plurima, che integra elementi diversi, soluzioni diverse adatte alle più disparate circostanze della vita.

<sup>ii</sup> *ibid.*, pp. 93-6.

<sup>iii</sup> *ibid.*, p. 8.

<sup>iv</sup> *ibid.*, pp. 98-9.

<sup>v</sup> *ibid.*, p. 99.

<sup>vi</sup> *Perfiles doctrinales de la monarquía tradicional*, in Aa. Vv., *Teoría política tradicionalista - Actas de las Primeras Jornadas de Estudios Tradicionalistas*, Madrid 16-17 octubre 1971, Escelicer, Madrid 1972, pp. 153-81, p. 159.

Questo implica una condizione di libertà: nessuna dittatura, nessuna tirannide producono tradizione, perché soffocano il libero sviluppo delle vite personali, esauriscono la creatività, la produzione di innovazioni che, in quanto accolte dalla società, in quanto usate dalla collettività, risultano valide e quindi vengono trasmesse attraverso le generazioni. Di conseguenza il carlismo adotta una posizione nettamente *antiassolutista*, teorizzando la limitazione del potere assoluto del monarca attraverso un sistema federativo e autonomista.<sup>vii</sup> Persino sui temi della proprietà e dell'economia, se rifiuta tanto il capitalismo liberale quanto il socialismo e ogni forma di totalitarismo, difende tuttavia sia la proprietà privata sia la proprietà collettiva,

*postulando que la propiedad no sea en exclusiva de los individuos o del Estado, sino de los individuos como tales, de los cuerpos sociales como tales y del Estado como tal, en las proporciones variables que cada momento aconsejen. [...] Disminuyendo al máximo la propiedad individual y la estatal, el Carlismo conoce primordialmente las formas de propiedad social, cuyos sujetos sean las familias, el municipio, las agrupaciones profesionales y las sociedades básicas restantes.*<sup>viii</sup>

#### LA QUESTIONE CARLISTA: L'AUTONOMISMO

*Fuero*, dal latino *forum*, è inteso nel senso di «*Conjunto de normas peculiares por las que se rige cada uno de los pueblos españoles*».<sup>ix</sup> Il presupposto è un essere umano concreto e libero, che ha nemici pericolosi in ogni forma di totalitarismo e di partito unico, come il comunismo, il fascismo, il nazismo:<sup>x</sup> nella radice stessa del suo pensiero il carlismo è irriducibilmente antifascista e nemico di ogni dittatura:

*La misión de la política no consiste en definir abstracciones irrealizables, sino en hacer posible para cada hombre el ejercicio de la libertad en la elección de su destino trascendente, de suerte que desenvuelva su naturaleza libérrima en modo y manera que no le resulte lesiva para sí ni venga a ser perjudicial para el orden social del que forma parte con sus prójimos.*<sup>xi</sup>

Questo obiettivo viene perseguito attraverso «*sistemi organici di libertà*», usando il termine libertà al plurale. I *fueros* sono sistemi giuridici che regolamentano le libertà nate nel seno stesso della vita sociale; più esattamente, sono sottosistemi all'interno del diritto generale vigente in un paese.

All'origine del *fuero*, si diceva, sta la vita sociale stessa: cioè gli usi, le consuetudini, le leggi non scritte che si formano nei rapporti sociali e che li regolano: si tratta dunque di norme consuetudinarie che *possono nascere in un punto qualunque della società*, a differenza della legge promulgata dal parlamento, che nasce solo nell'istituzione che possiede il monopolio del potere legislativo. L'essenziale del sistema non è che esistano le consuetudini - queste evidentemente esistono in ogni angolo della terra - ma che tali consuetudini siano precisate e, previa trattativa col potere legislativo, sancite da una legge generale: l'autorità riconosce come legge dell'intero stato le norme che, come consuetudine, o patto, o accordo, sono nate all'interno di un gruppo sociale determinato. Ciò significa che, se non nella forma, nella sostanza il sistema forale rompe il monopolio del potere legislativo e limita nel concreto, con bar-

<sup>vii</sup> Cfr. Francisco Elías de Tejada, *La monarquía tradicional*, Rialp, Madrid 1954, 45 e 96-106.

<sup>viii</sup> *¿Qué es el carlismo?*, cit., 168.

<sup>ix</sup> *ibid.*, 112.

<sup>x</sup> Cfr. *ibid.*, 120-121.

<sup>xi</sup> *ibid.*, 122.

riere reali, il potere dello stato: «*El fuero es una norma jurídica general. Desde el momento en que fue reconocido por la autoridad, el fuero deja de ser norma para un grupo social determinado - como lo era la costumbre respecto al sector popular que la creó - para transformarse en norma válida para todos, erga omnes*». <sup>xii</sup> Con formula più rigorosa: «*Los fueros son usos y costumbres jurídicas creadas por la comunidad, elevados a norma jurídica con valor de ley escrita por el reconocimiento pactado con la autoridad de su efectividad consuetudinaria*». <sup>xiii</sup>

La possibilità che una consuetudine o un patto nati in un punto qualunque del corpo sociale possano diventare una legge universalmente valida implica che una quota consistente della sovranità viene trattenuta dalla società e non delegata allo stato, al governo centrale. È vero che la consuetudine, per diventare legge generale, deve essere sancita dal governo, ma questo va inteso nella forma del riconoscimento di un diritto che essa possiede di già, come un riconoscimento di *jus ad rem*, e la trattativa non serve tanto per assegnarle valore, quanto per articolare la norma consuetudinaria con il complesso della legislazione vigente: non si tratta di creare diritto, ma di coordinare al meglio i diritti esistenti o rivendicati dalla società, e generalmente riconosciuti attraverso un negoziato «duro» <sup>xiv</sup> (il che, tra l'altro, implica che siano garantite le libertà civili fondamentali, visto che è difficile negoziare con una dittatura).

Una volta che il *fuero* viene sancito, cioè che una consuetudine o un patto diventano norma generale (si pensi, come caso abbastanza vicino, allo Statuto dei lavoratori nella legislazione italiana), lo stato si impegna a non promulgare norme che siano in contrasto, o a riformare la normativa esistente per renderla compatibile. Pertanto questo implica una robusta autonomia della società dallo stato: «*Los fueros son así la cara jurídica de un pensamiento político que atribuye a la misma comunidad política la decisión suprema permanentemente abierta de su autodeterminación*». <sup>xv</sup> Questa osservazione è straordinariamente importante per capire la peculiarità del carlismo nel quadro delle culture di ispirazione tradizionale. In generale ogni forma di tradizionalismo tende a mettere l'accento sulla *continuità* e sulla *ripetizione* di modelli e comportamenti trasmessi attraverso le generazioni; qui invece si fa esplicito riferimento all'elemento in assoluto più importante: la sovranità di poter determinare, *con decisione suprema permanentemente aperta*, chi si decide di essere o di diventare: si è proprietari del futuro. E in effetti, di ogni modello tradizionale di comportamento possiamo dire che proviene, certamente, dal passato, ma che tuttavia è nato in un momento storico ed è diventato tradizionale in quanto è stato accolto, «socializzato», dalla comunità. Ciò significa che una tradizione, nel momento in cui è effettivamente vigente, *ha la sovranità di progettare, inventare, i modelli di comportamento*, e non consiste solo nel dovere di ripetere i modelli esistenti. È inerente a ogni tradizione - che lo vogliano o meno i suoi teorici - un momento di creatività e di innovazione che, socializzata, genera un progresso. È dunque essenziale che chi voglia collocarsi dentro un'ottica tradizionale badi sia al rispetto delle forme ricevute dal passato, alla loro conservazione, alla selezione di quelle che sono ancora utili, sia alla difesa di quella libertà di innovare e creare forme di vita nuove che, socializzandosi, possano produrre il *progresso della tradizione* in cui vive. Se non conservasse questa sovranità, e dunque anche una certa libertà dal passato, sarebbe un *tradizio-*

---

<sup>xii</sup> *ibid.*, 131-2.

<sup>xiii</sup> *ibid.*, 132.

<sup>xiv</sup> *ibid.*, 133.

<sup>xv</sup> *ibid.*, 134-5.

*nalista dimezzato*, uno che degli antenati mantiene le forme di vita ma non il potere di crearle: e francamente, in un'ottica tradizionalista, non si vede alcuna ragione per questa castrazione.

È ovvio che l'adozione di un sistema forale consente a una comunità di acquisire una fisionomia giuridica particolarmente affine alla sua sensibilità, proprio perché il sistema delle leggi si alimenta anche delle consuetudini e dei patti liberamente nati nel suo seno. Questo si traduce in una ricchezza e varietà di istituzioni, ciascuna delle quali amministra un certo potere: ne risulta coerentemente una società in cui il potere non è centralizzato e in cui i sistemi di autonomie si articolano in istituzioni intermedie tra lo stato e il semplice cittadino. Storicamente questo ha dato luogo a forme di «regionalismo», inteso come rivendicazione di una sovranità limitata, ma consistente ed effettiva, all'interno dello stato unitario. Ma va precisato che il regionalismo è un termine con cui si allude a forme peculiari spagnole di rivendicare la decentralizzazione del potere, e che in altri paesi si possono avere altre esperienze, ad esempio di tipo federale. Ci atteniamo ora ai dati generali: per il carlismo la società deve difendersi da uno stato che vuole disgregare la sua autonomia.

Questa difesa dallo stato è estremamente spinta già nella formulazione ottocentesca della dottrina carlista, ma non conduce mai a confondere l'autonomia regionale con forme di micronazionalismo o di etno-nazionalismo. Affermava Vázquez de Mella:

*Hay dos conceptos opuestos de regionalismo, en cuanto refieren la nación a las regiones, o las regiones a la nación... Los que refieren la nación a las regiones, las consideran como todos independientes, con vida y personalidad de tal manera propias y exclusivas, que las mantienen y reservan íntegras, no compartiendo y enlazando una parte de ellas en una vida superior y común a todas las regiones. Los que refieren las regiones a la nación, las consideran como todos relativamente independientes, con vida propia y peculiar por una parte, pero enlazada y compartida, por otra, en la unidad de un espíritu nacional común. [...] Los que consideran a las regiones como todos independientes, como sustancias completas, las convierten en naciones.<sup>xvi</sup>*

E ancora:

*En suma, señores: variedad regional arraigada y fuerte, unidad nacional como centro común en que la variedad se junta, y el Estado, pero no la estatolatría, como unidad política externa que corresponde y se apoya en la unidad nacional: eso es lo que yo defiendo. Y se me ocurre preguntar: ¿qué es lo más opuesto a esa doctrina, el separatismo o el centralismo actual? Las dos la niegan radicalmente. Pero creo que aún la destruye más el centralismo, porque la teoría separatista arranca la clave y derriba la bóveda del edificio nacional, pero deja todavía los pilares y los cimientos, y la tiranía centralista quiere conservar encima las bóvedas, rompiendo los pilares y deshaciendo los cimientos. Todo lo sacrifica en holocausto a la unidad. Pero ¿a qué unidad? No a la unidad orgánica, que ni siquiera se concibe sin la variedad, sino a un uniformismo irracional, que aplasta juntamente la libertad y la belleza de la vida.<sup>xvii</sup>*

Dopo questa analisi del carlismo, nella sua evoluzione storica e nel suo ideario, esposto secondo un punto di vista tradizionalista, per collocare adeguatamente la posizione di Valle-Inclán è sufficiente dire che le sue simpatie sembrano andare verso don Jaime e l'apertura del movimento verso i moderni partiti di massa influenzati dal socialismo. Questo può contribuire a rendere più comprensibile la sua personale evoluzione ideologica, che lo porta a schierarsi a favore della repubblica e a sostenere idee francamente di sinistra. D'altronde Valle-Inclán, che ha un forte senso della tradizione, non coincide

<sup>xvi</sup> Cit. *ibid.*, 149.

<sup>xvii</sup> *ibid.*, 150-1.

in molti punti con le analisi dei tradizionalisti. Per esempio, in una intervista del 1916 esprime forti critiche verso i re cattolici, artefici dell'unità della Spagna e del progetto di identificazione della nazione con il cattolicesimo, considerando Isabel I una usurpatrice: nel che non ha tutti i torti, visto che prende il potere a seguito di una guerra civile in cui sconfigge il re legittimo Enrique IV, suo fratello.<sup>xviii</sup>

#### LA CORTE DI ESTELLA

Ora, *Sonata de invierno* è ambientata ad Estella, durante la terza guerra carlista - guerra che farà da sfondo ai tre romanzi successivi di Valle-Inclán, nel primo dei quali, *Los cruzados de la causa*, compare Bradomín con un ruolo non secondario, quasi a rappresentare un ponte tra il vecchio e il nuovo ciclo narrativo. La guerra è l'elemento essenziale per la costruzione del distanziamento ironico, presente anche in questa *Sonata*: come l'atteggiamento da *conquistador* adottato da Bradomín in *Sonata de estío* risulta romantico e anacronistico di fronte alla realtà messicana, così la conduzione della terza guerra carlista mette in evidenza quanto siano insensati e fuori dal tempo il fanatismo e gli eroismi dei difensori della Causa.

La prima guerra carlista (1833-1840) fu una cruenta guerra civile, in cui si confrontarono due eserciti - l'uno, quello isabellino, comandato dal generale Baldomero Espartero, reggente del regno durante la minore età di Isabel II; l'altro, dai generali Tomás de Zumalacárregui, morto per le conseguenze di una ferita nel 1835, e Ramón Cabrera, che avrebbe rifiutato di riconoscere il trattato di pace di Oñate, firmato da Espartero e Rafael Maroto (passato alla storia come *abrazo de Vergara*, o, per i carlisti, *traición de Vergara*) del 1839, continuando la guerra per un altro anno, fino alla resa carlista. Pur non mancando tradimenti e complotti, fu una guerra combattuta duramente sul campo di battaglia. La seconda guerra (1846-1849) fu profondamente diversa, tanto che alcuni storici negano che si possa parlare di una vera e propria guerra. Si trattò prevalentemente di ribellioni popolari e azioni di guerriglia, concentrate soprattutto in Catalogna. Il re carlista Carlos Luis de Borbón incaricò Ramón Cabrera di trasformare le bande (*partidas*) carliste in un esercito regolare, nonostante il parere contrario del generale, ma l'operazione non riuscì, e a Carlos fu impedito di rientrare in Spagna dalla Francia. Alcuni nuclei di resistenza carlista diedero vita a forme di «banditismo» che durarono per più di un decennio. La terza guerra carlista (1872-1876) fu proclamata da Carlos VII, mentre Ramón Cabrera rifiutò di seguire il re nel progetto e riconobbe il sovrano regnante, Alfonso XII. L'esito della prima insurrezione fu disastroso, e vi fu una seconda ondata di insurrezioni tra la fine del 1872 e l'inizio del 1873. Conquistata Estella (in basco: Lizarra), Carlos vi stabilisce la sua corte, istituendo un vero e proprio stato, con un suo governo e la sua legislazione, fino alla caduta della città, nel 1876.

Questo conflitto sul campo era strettamente legato a manovre politiche e i vari attori in gioco lo utilizzavano spesso per i propri scopi personali: da qui i complotti e i tradimenti, veri o presunti, con l'aggravante, in campo carlista, che le insurrezioni popolari spontanee, le *partidas* organizzate dal clero popolare, o i *cabecillas* (capi guerriglieri) operanti senza controllo, erano difficili da gestire. Valle-Inclán ha ben presente questo quadro, e ne ricostruisce i tratti principali, a partire dalla menzione, già nelle prime pagine, del *Cura de Santa Cruz*, feroce capo guerrigliero discusso e accusato di tradimento, che poi svolge un ruolo importante nel terzo romanzo della *Guerra carlista*.

<sup>xviii</sup> Cfr. Dru Dougherty, *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Fundamentos, Madrid 1983, 91.

Manuel Ignacio Santa Cruz y Loydi era nato nel 1842. Ordinato sacerdote nel 1866, svolge nella sua parrocchia un'intensa attività di propaganda carlista, che lo porta a essere arrestato nel 1870, riuscendo però a fuggire. Allo scoppio della guerra si aggrega a una *partida* carlista; è arrestato nuovamente, ma di nuovo riesce a fuggire. Organizza poi un gruppo di cinquanta volontari, che ben presto arriva a cinquecento, inizialmente compiendo gli ordini che gli venivano dati dal comando militare carlista. Nel gennaio 1873, la fucilazione, da parte di Santa Cruz, del sindaco di Olamendi provoca, per rappresaglia, la fucilazione del parroco del paese ad opera dei liberali, e dà inizio a una serie di azioni e ritorsioni per le quali sulla testa di Santa Cruz viene messa una taglia. La svolta nella sua conduzione della guerra avviene a seguito di un contrasto col generale Lizárraga, che, venendo meno agli accordi presi, fa mancare al *Cura* l'aiuto promesso per l'attacco a Aya, nei pressi di San Sebastián, provocando la disfatta della sua *partida* ad opera del generale Primo de Rivera. Il *Cura* riesce comunque a salvarsi e inizia un'attività guerrigliera completamente autonoma e un controllo del territorio anche attraverso prassi proibite dal governo carlista, come il sequestro della corrispondenza che non avesse francobolli emessi da Carlo VII. Con le sue azioni indipendenti, in genere coronate da successo, Santa Cruz vede crescere la sua fama, ma è anche vero che i suoi atti crudeli sono utilizzati dalla propaganda liberale per screditare i carlisti, per i quali, peraltro, il *Cura* è diventato ingestibile. Viene dunque bloccato da un contingente di mille soldati carlisti al comando del marchese di Valdespina e, nel luglio del 1873, costretto a firmare una sorta di resa e di sottomissione a don Carlos. Di fatto la consegna delle sue armi e dei suoi uomini al comando militare carlista non avviene, perché Santa Cruz fugge in Francia, mentre il grosso dei suoi uomini continua ad agire in modo autonomo. Non è l'ultimo capitolo della sua attività guerrigliera, che riprende pochi mesi dopo, con un'audace azione mirante a incontrare Lizárraga e trattare un accordo: il rifiuto del generale convince Santa Cruz ad andare in esilio definitivamente, per evitare una guerra civile tra i carlisti stessi.

Valle-Inclán sottolinea in varie occasioni il clima di sospetti e tradimenti che caratterizza la terza guerra. All'inizio della *Sonata* Bradomín arriva alla corte di Estella travestito da frate: si tratta appunto di un espediente grazie al quale si è sottratto alla cattura da parte del *Cura de Santa Cruz*, per il quale viene sollecitato l'ordine di fucilazione. *Fray Ambrosio*, che come molti religiosi sostiene il *Cura*, commenta: «*In guerra sono necessari questi banditi [=Santa Cruz]. Ma è chiaro: questa non è una guerra, ma una farsa di massoni!*» (SI, 134. L'accusa di massoneria è rivolta a esponenti di entrambe le parti in causa: cita esplicitamente il generale carlista Antonio Dorregaray y Dominguera). Poi, riferendosi a Lizárraga, dice:

*Don Antonio se cree que la guerra se hace derramando agua bendita, en vez de sangre. Todo lo arregla con comuniones, y en la guerra, si se comulga, ha de ser con balas de plomo. Don Antonio es un frailuco como yo, qué digo, mucho más frailuco que yo, aun cuando no haya hecho los votos. ¡Los viejos que anduvimos en la otra guerra, y vemos esta, sentimos vergüenza, verdadera vergüenza!... (SI, 136)*

Lo stesso don Carlos, riferendosi al generale Ramón Cabrera, ammette la sua contrarietà alla guerra: «- [...]Cabrera imagina que hubieran dado mejor fruto los trabajos silenciosos de las Juntas. Creo que se equivoca... Por lo demás, yo tampoco soy amigo de los curas facciosos. A ti ya te dije eso mismo en otra ocasión, cuando me hablaste de que era preciso fusilar a Santa Cruz» (SI, 139). Ancora più esplicita la regina, che dice a Bra-

domín: «*Siamo circondati da traditori, Bradomín*» (SI, 142). E ancora: «*Bradomín, è necessario che voi leali salvi-ate il Re*» (SI, 143). Non diversi sono i commenti dei soldati:

*Toda la noche hubo sobresalto y lejano tiroteo de fusilería. Al amanecer comenzaron a llegar heridos, y supimos que la facción alfonsina ocupaba el Santuario de San Cernín. Los soldados cubiertos de lodo exhalaban un vaho húmedo, de los ponchos: Bajaban sin formación por los caminos del monte: Desanimados y recelosos murmuraban que habían sido vendidos.*

*Todos murmuraban que habían sido vendidos. Presentí entonces el fin de la guerra, y contemplando aquellas cumbres adustas de donde bajaban las águilas y las traiciones, recordé las palabras de la Señora: ¡Bradomín, que no se diga de los caballeros españoles, que habéis ido a lejanas tierras en busca de una princesa, para vestirla de luto!*

E infine il quadro più realistico è tracciato da Fray Ambrosio, che è stato ferito proprio dal suo seguace prediletto, dopo aver abbandonato la corte per fondare una sua *partida*:

*- ¡Cómo he recibido esta herida?... ¡Sin gloria, como usted la suya!... ¡Hazañas? Ya no hay hazañas, ni guerra, ni otra cosa más que una farsa. Los generales alfonsistas huyen delante de nosotros, y nosotros delante de los generales alfonsistas. Es una guerra para conquistar grados y vergüenzas. Acuérdesse de lo que le digo: Terminará con una venta, como la otra. Hay en el campo alfonsista muchos generales capaces para esas tercerías. ¡Hoy se conquistan así los tres entorchados!*

Né si nasconde che gli stessi soldati carlisti combattono a volte una guerra sporca: come dice suor Simona: «*Los soldados que vinieron con usted han hecho verdaderos horrores. El pueblo está indignado con ellos y con los muchachos de una partida que llegó ayer*». Di fronte a questo quadro desolante, l'atteggiamento di Bradomín ha il carattere di un'esaltazione romantica e fuori dal tempo; il Marchese cerca la sue giustificazioni in un passato idealizzato, che appare doppiamente falso, nell'idealizzazione e nell'anacronismo. Si veda appunto la risposta a suor Simona:

*Yo sentí alzarse dentro de mí el ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico, que haciéndome un hombre de otros tiempos, hizo en éstos mi desgracia. ¡Soberbio Duque de Alba! ¡Glorioso Duque de Sesa, de Terranova y Santángelo! ¡Magnífico Hernán Cortés! Yo hubiera sido alférez de vuestras banderas en vuestro siglo. Yo siento, también, que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar. Alzándome en las almohadas se lo dije a la monja:*

*-Señora, mis soldados guardan la tradición de las lanzas castellanas, y la tradición es bella como un romance y sagrada como un rito. Si a mí vienen con sus quejas, así se lo diré a esos honrados vecinos de Villarreal de Navarra.*

Come gli è abituale, Bradomín si esalta di fronte a ciò che nel presente è suscettibile di essere idealmente assimilato al passato nobiliare, è suscettibile, cioè, di essere sottoposto a un processo di trasfigurazione che lo trasforma in un evento di un'altra epoca, suppostamente pura, come una miracolosa incarnazione del mito. Ecco allora il re:

*Entre aquellos bultos oscuros, sin contorno ni faz, mis ojos sólo pudieron distinguir la figura prócer del Señor, que se destacaba en medio de su séquito, admirable de gallardía y de nobleza, como un rey de los antiguos tiempos. La arrogancia y brío de su persona, parecían reclamar una rica armadura cincelada por milanés orfebre, y un palafrén guerrero paramentado de malla. Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. Don Carlos de Borbón y de Este*

*es el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería, con que se representa a los reyes en los viejos códices. (SI, 123)*

E la regina, anch'essa evocazione di altri secoli, come se fosse appena uscita da un romanzo cavalleresco:

*Al entrar en la saleta, donde la Señora y sus damas bordaban escapularios para los soldados, sentí en el alma una emoción a la vez religiosa y galante. Comprendí entonces todo el ingenuo sentimiento que hay en los libros de caballerías, y aquel culto por la belleza y las lágrimas femeniles que hacía palpar bajo la cota, el corazón de Tirante el Blanco. Me sentí más que nunca, caballero de la Causa: Como una gracia deseé morir por aquella dama que tenía las manos como lirios, y el aroma de una leyenda en su nombre de princesa pálida, santa, lejana. Era una lealtad de otros siglos la que inspiraba Doña Margarita. (SI, 142)*

Ed ecco l'emozione di fronte alle parole del predicatore durante la messa:

*Terminada la misa, un fraile subió al púlpito, y predicó la guerra santa en su lengua vascongada, ante los Tercios vizcaínos que acabados de llegar, daban por primera vez escolta al Rey. Yo sentíame conmovido: Aquellas palabras ásperas, firmes, llenas de aristas como las armas de la edad de piedra, me causaban impresión indefinible: Tenían una sonoridad antigua: Eran primitivas y augustas, como los surcos del arado en la tierra cuando cae en ellos la simiente del trigo y del maíz. Sin comprenderlas, yo las sentía leales, veraces, adustas, severas. Don Carlos las escuchaba en pie, rodeado de su séquito, vuelto el rostro hacia el fraile predicador. (SI, 123-124)*

E infine l'ammirazione per i vecchi soldati:

*Aquel viejo soldado era también un hombre de otros tiempos. Yo confieso que admiro a esas almas ingenuas, que aún esperan de las rancias y severas virtudes la ventura de los pueblos: Las admiro y las compadezco, porque ciegas a toda luz no sabrán nunca que los pueblos, como los mortales, sólo son felices cuando olvidan eso que llaman conciencia histórica, por el instinto ciego del futuro que está cimero del bien y del mal, triunfante de la muerte. Un día llegará, sin embargo, donde surja en la conciencia de los vivos, la ardua sentencia que condena a los no nacidos. ¡Qué pueblo de pecadores trascendentales el que acierte a poner el gorro de cascabeles en la amarilla calavera que llenaba de meditaciones sombrías el alma de los viejos ermitaños! ¡Qué pueblo de cínicos elegantes el que rompiendo la ley de todas las cosas, la ley suprema que une a las hormigas con los astros, renuncie a dar la vida, y en un alegre balneario se disponga a la muerte! ¿Acaso no sería ese el más divertido fin del mundo, con la coronación de Safo y Ganimedes?...*

L'elemento comune alle quattro citazioni è il riferimento a un passato remoto: un re dei tempi antichi, una regina che ispira la lealtà di altri secoli, un'omelia di parole aspre e aguzze come le armi dell'età della pietra e un vecchio soldato di altri tempi. Per Bradomín ciò che è passato appartiene all'ideale, e ciò che è ideale è estraneo al presente. E se nella seconda idea potrebbe avere anche molte ragioni, nella prima - l'idealizzazione del passato - s'inganna, forse consapevolmente. Bradomín dà una dimensione estetica al suo mondo e ai suoi valori, e questo non può farlo accettando il presente così come è, dato che questo presente è privo di valori: può solo nobilitarlo attraverso una trasfigurazione che lo assimili al passato idealizzato. E dico che forse ne è consapevole, perché, quando Fray Ambrosio vuol conoscere la verità del travestimento da monaco con cui è arrivato a Estella (non ha infatti creduto a una storia che Bradomín ha raccontato per burla), il Marchese commenta:

*Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustado que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh, alada y riente*

mentira, cuándo será que los hombres se convezan de la necesidad de tu triunfo! ¡Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza! ¡Y vosotras resacas Tebaidas, históricas ciudades llenas de soledad y de silencio que parecéis muertas bajo la voz de las campanas, no la dejéis huir, como tantas cosas, por la rota muralla! Ella es el galanteo en las rejas, y el lustre en los carcomidos escudones, y los espejos en el río que pasa turbio bajo la arcada romana de los puentes: Ella, como la confesión, consuela a las almas doloridas, las hace florecer, las vuelve la Gracia. ¡Cuidad que es también un don del Cielo!... ¡Viejo pueblo del sol y de los toros, así conserves por los siglos de los siglos, tu genio mentiroso, hiperbólico, jacaresco, y por los siglos te aduermas al son de la guitarra, consolado de tus grandes dolores, perdidas para siempre la sopa de los conventos y las Indias! ¡Amén! (SI, 130).

Alla storia Bradomín preferisce la leggenda, perché è l'unico modo di trasfigurare nella bellezza il presente. Così, quando si ritrova con Fray Ambrosio, entrambi feriti in guerra, ma non in un atto eroico, fa una sorta di confessione:

-Fray Ambrosio, estoy por decir que me alegro de que no triunfe la Causa.

Me miró lleno de asombro:

-¿Habla sin ironía?

-Sin ironía.

Y era verdad. Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aun en los tiempos de la guerra, me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional.<sup>xix</sup>

Nel distanziamento ironico stavolta Bradomín non subisce alcuna deformazione grottesca, anzi sembra che Valle-Inclán lo tratti con rispetto nella vicenda che, in buona sostanza, descrive il suo fallimento completo su ogni piano (seguirà poi una sorta di palingenesi in *Los cruzados de la causa*). Il grottesco, però, si trova nella descrizione dei personaggi che lo circondano e, in particolare, nel caso del re serve a mostrare la distanza tra l'idealizzazione bradominiana e la realtà quotidiana.

Un primo tema grottesco è nella descrizione di fray Ambrosio,

aquel famoso fraile, que toda su vida aplicó la misa por el alma de Zumalacárregui. Era un gigante de huesos y de pergamino, encorvado, con los ojos hondos y la cabeza siempre temblona, por efecto de un tajo que había recibido en el cuello siendo soldado en la primera guerra. (SI, 125)

Il frate è un vecchio combattente della prima guerra carlista, allo scoppio della quale lascia il monastero per combattere sette anni nell'esercito legittimista (S, 128). Conosce da lungo tempo Bradomín, del quale è stato insegnante di latino (SI, 129) una cinquantina d'anni prima. Vive a Estella con una vecchia che Bradomín definisce *barragana*, cioè concubina (SI, 133), ed è visibilmente sotto l'influenza

<sup>xix</sup> Cfr. Francesca Crippa, «Realidad histórica y ficción literaria: notas sobre la Sonata de invierno de Ramón del Valle-Inclán», in S. Boadas, F. E. Chávez, D. García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, PPU, 2012, 287-296, 289: «Dentro de la novela, Bradomín capta claramente que el carlismo está anquilosado en ideales anacrónicos insostenibles y, a pesar de que el marqués tome parte en estas luchas, no cree realmente en la posibilidad de la victoria y tampoco la desea. A lo largo de la Sonata de invierno se reitera una crítica severa de Valle-Inclán a la sociedad española de su tiempo que se manifiesta sobre todo a través de las palabras irónicas y amargas de Bradomín, al cual le toca el papel de marcar la distinción que existe entre la ficción literaria y la mentira histórica con la que, según él, sigue adormeciéndose el pueblo español desde hace siglos» (anche in <  
www.academia.edu/1505110/Realidad\_historica\_y\_ficcion\_literaria\_notas\_sobre\_la\_Sonata\_de\_invierno\_de\_Ramon\_del\_Valle-Inclan>)

del giovane seminarista Miguelcho, che Valle-Inclán descrive con una sottile ambiguità: quando il frate decide di tornare a combattere formando una *partida* carlista, dirà al Marchese:

*-Éste tiene toda la culpa... Le llevo como segundo de la partida.  
Miguelcho me clavó los ojos audaces, al mismo tiempo que enrojecía como una doncella.*

Per ottenere il denaro necessario a finanziare l'impresa escogita un piano grottesco e ridicolo. Sapendo dell'antico amore tra Bradomín e María Antonieta, si trasforma in mezzano, dicendo all'uno che l'altra vuole incontrarlo e viceversa; poi, una volta condotto il Marchese a casa della vecchia amante, pretende di estorcergli del denaro con un ricatto:

*- Ahora ha llegado el momento de obtener el fruto, Señor Marqués. Es preciso que me entregue cien onzas: Si no las lleva encima puede pedírselas a la Señora Condesa. ¡Al fin y al cabo, ella me las había ofrecido!  
No me dejé dominar, aun cuando fue grande la sorpresa, y haciéndome atrás puse mano a la espada:  
- Ha elegido usted el peor camino. A mí no se me pide con amenazas ni se me asusta con gestos fieros, Fray Ambrosio.  
El exclaustro rió, con su risa de mofa grotesca:  
- No alce la voz, que pasa la ronda y podrían oírnos.  
- ¿Tiene usted miedo?  
- Nunca lo he tenido... Pero acaso, si ahora, fuese el cortejo de una casada...  
Yo comprendiendo la intención aviesa del fraile, le dije refrenada y ronca la voz:  
- ¡Es una vil tramoya!  
- Es un ardid de guerra, Señor Marqués. ¡El león está en la trampa!  
- Fraile ruin, tentaciones me vienen de pasarte con mi espada.  
El exclaustro abrió sus largos brazos de esqueleto descubriéndose el pecho, y alzó la temerosa voz:  
- ¡Hágalo! Mi cadáver hablará por mí.  
- Basta.  
- ¿Me entrega esos dineros?  
- Sí.  
- ¿Cuándo?  
- Mañana.  
Calló un momento, y luego insistió en un tono que a la vez era tímido y adusto:  
- Es menester que sea ahora.  
- ¿No basta mi palabra?  
Casi humilde murmuró:  
- No dudo de su palabra, pero es menester que sea ahora. Mañana acaso no tuviese valor para arrostrar su presencia. Además quiero esta misma noche salir de Estella. Ese dinero no es para mí; yo no soy un ladrón. Lo necesito para echarme al campo. Le dejaré firmado un documento. Tengo desde hace tiempo comprometida a la gente, y era preciso decidirse. Fray Ambrosio no falta a su palabra. (SI, 149-150)*

Come si è detto, Fray Ambrosio conosce Bradomín da oltre cinquant'anni e sa benissimo che potrebbe contare sul suo aiuto: da qui lo stupore nostro, e di Bradomín, che ovviamente domanda come mai il denaro non gli sia stato semplicemente chiesto in amicizia, e la ridicola giustificazione del frate:

*Yo le dije con tristeza:  
- ¿Por qué ese dinero no me fue pedido con amistad?  
El fraile suspiró:  
- No me atreví. Yo no sé pedir: Me da vergüenza. Primero que de pedir, sería capaz de matar... No es por malos sentimientos, sino por vergüenza...*

Si vergogna di chiedere a un vecchio e facoltoso amico l'aiuto per una causa comune, ma non ha vergogna di organizzare una tresca da ruffiano, peraltro favorendo un adulterio, visto che María Antonia è sposata. Per la cronaca, la partida del frate sarà organizzata, ma Miguelcho gli strapperà il comando, ferendolo e cacciandolo via. E non è certo poco per uno che, nel combattimento per la Causa, appartiene all'ala dei duri e puri!

Un'altra, e più complessa, scena grottesca viene costruita attorno al re. Dopo averne dato la descrizione idealizzata che abbiamo visto, si scopre che Carlo VII a corte si annoia:

*Don Carlos me habló en secreto:*

*- ¡Bradomín, qué haríamos para no aburrirnos!*

*Yo me permití responder:*

*- Señor, aquí todas las mujeres son viejas. ¿Queréis que recemos el rosario?*

*El Rey me miró al fondo de los ojos con expresión de burla.*

*- Oye, dínos el soneto que has compuesto a mi primo Alfonso: Súbete a esa silla.*

*Los cortesanos rieron: Yo quedé un momento mirándolos a todos, y luego hablé, inclinándome ante el Rey:*

*- Señor, para juglar nací muy alto.*

*Don Carlos al pronto dudó: Luego decidiéndose, vino a mí sonriente, y me abrazó:*

*- Bradomín, no he querido ofenderte: Debes comprenderlo.*

*- Señor, lo comprendo, pero temí que otros no lo comprendiesen.*

*El Rey miró a su séquito, y murmuró con severa majestad:*

*- Tienes razón.*

Così il re decide di passare la serata con un'allegria compagnia femminile, e organizza la festa. Ora, è indubbio che l'avventura galante rientra nella normalità, e forse anche nei doveri, del nobile, secondo la visione di Bradomín, ma è anche vero che confligge un po' con l'immagine idealizzata questa scoperta che il cristianissimo re è adultero e la regina, parlando con rispetto, è cornuta. Come ben sapeva don Chisciotte, nel raccontare una storia si possono tacere certi fatti troppo umani,

*- También pudieran callarlos por equidad - dijo don Quijote-, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero. (DQ, II, 3)*

Accettiamo comunque che la carne abbia le sue debolezze; fatto sta che uno dei tre gentiluomini andati per avventure, il conte Volfani, è colpito da una specie di ictus - e qui il grottesco di Vall-Inclán viene ad occupare il primo piano della scena:

*Don Carlos entró. Estaba un poco pálido. Nosotros le interrogamos con los ojos. Él dijo:*

*- A Volfani acaba de darle un accidente. Ya se habían ido esas damas y estaba hablándome, cuando de pronto veo que cae poco a poco, doblándose sobre un brazo del sillón. Yo tuve que sostenerle...*

*Dicho esto salió, y nosotros, obedeciendo el mandato que no llegó a formular, salimos tras él. Volfani estaba en un sillón, deshecho, encogido, doblado y con la cabeza colgante. Don Carlos se acercó, y levantándole en sus brazos robustos, le asentó mejor:*

*- ¡Cómo estás, Volfani?*

*Volfani hizo visibles esfuerzos para contestar, pero no pudo. De su boca inerte, caída, hilábanse las babas. La Duquesa acudió a limpiarlas, caritativa y excelsa como la Verónica. Volfani posó sobre nosotros sus tristes ojos mortales. La Duquesa, con el ánimo que las mujeres tienen para tales trances, le habló:*

*- Esto no es nada, Señor Conde. A mi marido, como estaba un poco grueso...*

*Volfani agitó un brazo que le colgaba, y los labios exhalaban un ronquido donde se adivinaba el esbozo de algunas palabras. Nosotros nos miramos creyendo verle morir. El ronquido, manchado por una espuma de sali-*

*va, volvió a pasar entre los labios de Volfani: De los ojos nublados se desprendieron dos lágrimas que corrieron escuetas por las mejillas de cera.*

Il re, Bradomín, e la duchessa padrona di casa si consultano, e mi pare di notare che la descrizione, mirabilmente sintetica, del consulto sia un perfetto esempio di umorismo nero valleinclanesco:

*El Rey nos llamó aparte, y hablamos los tres en secreto. Lo primero, como cumplía a corazones cristianos y magnánimos, fue lamentar el disgusto de la pobre María Antonieta: Después fue augurarle la muerte del pobre Volfani: Lo último fue acordar de qué suerte había que trasladársele para evitar todo comentario. La Duquesa advirtió que no podían llevarle criados de su casa, convínose en ello y al cabo de algunas dudas se acordó confiar el caso a Rafael el Rondeño.*

Questo Rafael è di suo un capolavoro. La festa si è svolta nella casa della Duquesa de Uclés, antica amante di Bradomín e madre di sua figlia Maximina, di cui si tratterà più avanti. Tale duchessa, vedova, dama di compagnia della regina, e carlista di provata onestà, che si sta rovinando per finanziare i combattenti legittimisti, nasce in realtà come Carmen, ballerina andalusa, al cui servizio è questo Rafael:

*El gran farol de hierro estaba encendido, y un hombre marchó delante de nosotros franqueando otras puertas, que francas se quedaban mucho después de pasar. Más de una vez aquel hombre me miró curioso. Yo también le miraba queriendo reconocerle: Tenía una pierna de palo, era alto, seco, avellanado, con ojos de cañí, y la calva y el perfil de César. De pronto sentí esclarecerse mi memoria ante el solemne ademán con que de tiempo en tiempo se acariciaba los tufos. El César de la pata de palo era un famoso picador de toros, hombre de mucha majeza, amigo de las juergas clásicas con cantadores y aristócratas: En otro tiempo se murmuró que me había sustituido en el corazón de la gentil bailarina: Yo nunca quise averiguarlo porque siempre tuve como un deber de andante caballería, respetar esos pequeños secretos de los corazones femeninos. ¡Con profunda melancolía recordé aquel buen tiempo pasado! Parecía despertarse al golpe seco de la pierna de palo, mientras cruzábamos el vasto corredor, sobre cuyos muros se desenvolvía en viejas estampas la historia amorosa de Doña Marina y Hernán Cortés.<sup>xx</sup>*

È dunque sul Cesare dalla gamba di legno, paradossale contrappeso dell'altro Cesare dalla figura prócer, e «único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería, con que se representa a los reyes en los viejos códices» (SI, 123), s'incarica di risolvere il caso:

*El César de la pata de palo, luego de enterarse, se acarició los tufos y dijo ceceando:*

*- ¡Pero estamos seguros de que no es vino lo que tiene?*

*La Duquesa, poseída de justa indignación, le impuso silencio. El César, impasible, continuó acariciándose los tufos hasta que al fin se encaró con nosotros dando por resuelto el caso. Cargarían con el cuerpo del Conde Volfani dos sargentos que estaban alojados en los desvanes. Eran hombres de confianza, veteranos del Quinto de Navarra, y le llevarían a su casa como si viniesen de camino. Y terminó su discurso con una palabra que, como una caña de manzanilla, daba todo el aroma de su antigua vida de torero y jácara: ¡Hace?*

---

<sup>xx</sup> Cfr. anche:

*- ¡Qué temes?*

*Y ella frunciendo el arco de su lindo ceño, respondió:*

*- ¡Nada! ¡También tú crees esa calumnia?*

*Y besando la cruz de sus dedos, con tanta devoción como gitanería, murmuró:*

*- ¡Te lo juro!... Jamás he tenido nada con ése... [=Rafael] Somos paisanos y le guardo ley, y por eso cuando un toro le dejó sin poderse ganar el pan, le recogí de caridad. ¡Tú harías lo mismo!*

*- ¡Lo mismo!*

E veniamo ora alle galanterie di Bradomín e all'inglorioso epilogo della sua carriera di dongiovanni. Ci sono tre donne in *Sonata de invierno*, e, per molti versi, richiamano i principali amori narrati nei tre romanzi precedenti, quasi a voler riannodare e concludere l'intera carriera galante del Marchese: María Antonieta Volfani (consorte del conte Volfani, colpito da ictus), la marchesa di Uclés e Maximina. Ci sono forti analogie tra María Antonieta e Concha di *Sonata de otoño*, tra la marchesa e la Niña Chole di *Sonata de estío*, e tra Maximina e María Rosario di *Sonata de primavera*. Inoltre, i primi tre romanzi sono costantemente richiamati nel testo grazie alla presenza di personaggi o a riferimenti diretti. Dopo la festa appena descritta, il re dice a Bradomín che una dama ha parlato male di lui:

- Bradomín, sabes que esta noche me han hablado con horror de ti... Dicen que tu amistad trae la desgracia... Me han suplicado que te aleje de mi persona.

Yo murmuré sonriendo:

- ¡Ha sido una dama, Señor?

- Una dama que no te conoce... Pero cuenta que su abuela siempre te maldijo como al peor de los hombres.

Sentí una vaga aprensión:

- ¿Quién era su abuela, Señor?

- Una princesa romana.

Callé sobrecogido. Acababa de levantarse en mi alma, penetrándola con un frío mortal, el recuerdo más triste de mi vida. Salí de la estancia con el alma cubierta de luto. Aquel odio que una anciana transmitía a sus nietas, me recordaba el primero, el más grande amor de mi vida perdido para siempre en la fatalidad de mi destino. ¡Con cuánta tristeza recordé mis años juveniles en la tierra italiana, el tiempo que servía en la Guardia Noble de Su Santidad! Fue entonces cuando en un amanecer de primavera donde temblaba la voz de las campanas y se sentía el perfume de las rosas recién abiertas, llegué a la vieja ciudad pontificia, y al palacio de una noble princesa que me recibió rodeada de sus hijas, como en Corte de Amor. Aquel recuerdo llenaba mi alma. Todo el pasado, tumultuoso y estéril, echaba sobre mí ahogándome, sus aguas amargas.

La abuela in questione è la principessa Gaetani, madre di María Rosario nella *Sonata de primavera* (tra l'altro, questa citazione conferma il gran lasso di tempo che intercorre tra le due *Sonatas*).

Anche il riferimento a *Sonata de estío* è molto marcato: Bradomín, infatti, viene ferito durante una missione consistente nel convincere un *cabecilla* carlista a lasciar liberi due prigionieri russi, e uno di costoro è il giovane omosessuale che accompagnava la Niña Chole:

A pesar de los años reconocí al gigante: Era aquel príncipe ruso que provocara un día mi despecho, cuando allá en los países del sol quiso seducirle la Niña Chole. Viendo juntos a los dos prisioneros, lamenté más que nunca no poder gustar del bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas. En aquella ocasión hubiera sido mi botín de guerra y una hermosa venganza, porque era el compañero del gigante el más admirable de los efebos.

Meno evidenti, e tuttavia leggibili, i riferimenti a *Sonata de otoño*: la vecchia concubina di Fray Ambrosio si dichiara sorella di Micaela la Galana, che compare in *Jardín umbrío*, dove viene detta donzella della nonna dell'autore dei racconti: in questa *Sonata* è indicata come nonna di Bradomín e in *Sonata de otoño* compare come donzella della madre di Concha. Si tratta dello stesso personaggio, e le due informazioni sono compatibili. Nella stessa *Sonata* compaiono don Juan Manuel de Montenegro (SI, 124) e il marchese di Tor, probabile marito della marchesa di Tor in *Sonata de invierno* (SO, 91) (tra l'altro è lei a definire Bradomín «el más admirable de los Don Juanes: Feo, católico y sentimental», riprendendo i tre agget-

tivi che compaiono fin dalle stesure preliminari della *Sonata de otoño*. Infine, non va dimenticato che nella stessa sonata compare il riferimento alla regina carlista (SO, 107).

Venendo alle donne, María Antonieta ricorda Concha per le sue precarie condizioni di salute:

*María Antonieta era una enferma de aquel mal que los antiguos llamaban mal sagrado, y como tenía alma de santa y sangre de cortesana, algunas veces en invierno, renegaba del amor: La pobre pertenecía a esa raza de mujeres admirables, que cuando llegan a viejas edifican con el recogimiento de su vida y con la vaga leyenda de los antiguos pecados. Entenebrecida y suspirante guardó silencio, con los ojos obstinados, perdidos en el vacío. (SI, 151-152)*

Un'altra sua caratteristica è il matrimonio infelice; di lei dice la regina:

*Me tiene preocupada María Antonieta. Desde hace algún tiempo la encuentro triste y temo que tenga la enfermedad de sus hermanas: Las dos murieron tísicas... ¡Luego la pobre es tan poco feliz con su marido! (SI, 143)*

Né manca, come nella relazione con Concha, un riferimento all'Aretino, fatto a proposito del suo letto:

*Un lecho antiguo de lustroso nogal, tálamo clásico donde los hidalgos matrimonios navarros dormían hasta llegar a viejos, castos, sencillos, cristianos, ignorantes de aquella ciencia voluptuosa que divertía el ingenio maligno y un poco teológico, de mi maestro el Aretino. (SI, 153-154)*

Riguardo alla Duquesa de Uclés, tra gli elementi di connessione con la Niña Chole spicca il richiamo al tempo in cui Bradomín si dedicava alla poesia: si ricorderà che in *Sonata de estío* Bradomín dice di sé: «Era yo joven y algo poeta» (SE, 99), nonché l'evocazione di elementi esotici e orientaleggianti, come le palme:

*Yo, sin querer, recordaba tiempos mejores, aquellos tiempos cuando fui galán y poeta. Los días lejanos florecían en mi memoria con el encanto de un cuento casi olvidado que trae aroma de rosas marchitas y una vieja armonía de versos: ¡Ay, eran las rosas y los versos de aquel buen tiempo, cuando mi bella aún era bailarina! Jaculatorias orientales donde la celebraba, y le decía que era su cuerpo airoso como las palmeras del desierto, y que todas las gracias se agrupaban en torno de su falda cantando y riendo al son de cascabeles de oro. La verdad es que no había ponderación para su belleza: Carmen se llamaba y era gentil como ese nombre lleno de gracia andaluza, que en latín dice poesía y en arábigo vergel. Al recordarla, recordé también los años que llevaba sin verla, y pensé que en otro tiempo mi hábito monástico hubiera despertado sus risas de cristal. (SE, 131-132)*

È proprio la duchessa a dare la prima, pesante stoccata a Bradomín, che nell'occasione non ha ancora subito la ferità che porta all'amputazione del braccio sinistro:

- Ten formalidad. Mira que somos dos viejos.  
 - ¡Tú eres eternamente joven, Carmen!  
 Me miró un momento, y replicó maliciosa y cruel:  
 - Pues a ti no te sucede lo mismo. (SI, 163)

L'incontro con Carmen è il preludio del tema dell'incesto: in occasione del loro colloquio si scopre infatti che Bradomín ha una figlia:

- ¡Ni siquiera me has preguntado por nuestra hija!
- Quedé un momento turbado, porque apenas hacía memoria. Luego mi corazón puso la disculpa en mis labios.*
- No me atreví.
- ¿Por qué?
- No quería nombrarla viniendo en aventura con el Rey.
- Una nube de tristeza pasó por los ojos de la madre:*
- No la tengo aquí... Está en un convento.
- Yo sentí de pronto el amor de aquella hija lejana y casi quimérica:*
- ¿Se parece a ti?
- No... Es feúcha. (SI, 164)

Si ricorderà che il tema dell'incesto era apparso in *Sonata de estío*, e in quell'occasione Bradomín aveva dato l'impressione di subire il fascino della tentazione di un possesso totale della donna, nella duplice veste di padre e di amante: «*La Niña Chole, por hija y por esposa, pertenecía al fiero mexicano, y mi corazón se humillaba resignado acatando aquellas dos sagradas potestades*» (SE, 166). Questa tentazione torna prepotente nel momento in cui Bradomín, ferito e ricoverato, conosce Maximina, educanda in un convento di suore, e intuisce che si tratta di sua figlia:

- Yo sentí el alma llena de ternura por aquella niña de los ojos aterciopelados, compasivos y tristes. La memoria acalenturada, comenzó a repetir unas palabras con terca insistencia:*
- ¡Es feúcha! ¡Es feúcha! ¡Es feúcha!... (SI, 175)

E ancora: «*Yo sentía que una profunda ternura me llenaba el alma con voluptuosidad nunca gustada*» (SI, 190). La voluttà mai provata prima non fa certo riferimento a una normale avventura galante, né alla seduzione di una quindicenne ad opera di un anziano gaudente. Da qui il corteggiamento insistente:

- ¿Serías capaz de quererme?
- Ella se estremeció sin responderme. Yo volví a repetir:*
- ¿Serías capaz de quererme, con tu alma de niña?
- Sí... ¡Le quiero! ¡Le quiero! (SI, 191)

È l'antecedente della tragedia: le suore intuiscono cosa sta accadendo e allontanano Maximina dal Marchese; la giovane, in un momento di disperazione, si suicida. A parte il finale, che comunque ha un carattere tragico, sono evidenti i legami tra Maximina e María Rosario: entrambe giovani, entrambe votate a una vita di purezza e legate a un convento. Per Bradomín è al tempo stesso un fallimento lacerante e la fine del suo personaggio, della sua recita principale; il Marchese appare disarmato di fronte al duro, e fondato, atto di accusa di suor Simona:

- *Ha cometido usted la mayor de sus infamias enamorando a esa niña.*
- Confieso que aquella acusación sólo despertó en mi alma un remordimiento dulce y sentimental:*
- *¡Sor Simona, imagina usted que con los cabellos blancos y un brazo de menos aún se puede enamorar!*
- La monja me clavó los ojos, que bajo los párpados llenos de arrugas fulguraban apasionados y violentos:*
- *A una niña que es un ángel, sí. ¡Comprendiendo que por su buen talle ya no puede hacer conquistas, finge usted una melancolía varonil que mueve a lástima el corazón! ¡Pobre hija, me lo ha confesado todo!*
- Yo repetí, inclinando la cabeza:*
- *¡Pobre hija!*
- Sor Simona retrocedió dando un grito:*
- *¡Lo sabía usted!*

Sentí estupor y zozobra. Una nube pesada y negra envolvió mi alma, y una voz sin eco y sin acento, la voz desconocida del presagio, habló dentro sonámbula. Sentí terror de mis pecados como si estuviese próximo a morir. Los años pasados me parecieron llenos de sombras, como cisternas de aguas muertas. La voz de la co-razonada repetía implacable dentro de mí aquellas palabras ya otra vez recordadas con terca insistencia. La monja juntando las manos clamó con horror:

- ¡Lo sabía usted!

Y su voz embargada por el espanto de mi culpa me estremeció. Parecíame estar muerto y escucharla dentro del sepulcro, como una acusación del mundo. El misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes era el misterio de mis melancolías en aquellos tiempos, cuando fui galán y poeta. ¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud, las ansias sentimentales que al malograrse me dieron el escepticismo de todas las cosas, la perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas. Las palabras de la monja, / repetidas incesantemente, parecían caer sobre mí como gotas de un metal ardiente:

- ¡Lo sabía usted!

Yo guardaba un silencio sombrío. Hacía mentalmente examen de conciencia, queriendo castigar mi alma con el cilicio del remordimiento, y este consuelo de los pecadores arrepentidos también huyó de mí. Pensé que no podía compararse mi culpa con la culpa de nuestro origen, y aun lamenté con Jacobo Casanova, que los padres no pudiesen hacer en todos los tiempos la felicidad de sus hijos. La monja, con las manos juntas y el acento de horror y de duda, repetía sin cesar:

- ¡Lo sabía usted! ¡Lo sabía usted!

Y de pronto clavándome los ojos ardientes y fanáticos, hizo la señal de la cruz y estalló en maldiciones. Yo, como si fuere el diablo, salí de la estancia. (SI, 196-197)

Infine, la conclusionone, partendo dall'ospedale, con un pianto che, forse per la prima volta, manifesta in Bradomín un sentimento di rimorso:

*Al remontar un cerro me volví enviando el último suspiro al viejo caserón donde había encontrado el más bello amor de mi vida. En los cristales de una ventana vi temblar el reflejo de muchas luces, y el presentimiento de aquella desgracia que las monjas habían querido ocultar, cruzó por mi alma con un vuelo sombrío de murciélago. Abandoné las riendas sobre el borren, y me cubrí los ojos con la mano, para que mis soldados no me viesan llorar. En aquel sombrío estado de dolor, de abatimiento y de incertidumbre, a la memoria acalorada volvían con terca insistencia unas palabras pueriles: ¡Es feúcha! ¡Es feúcha! ¡Es feúcha! (SI, 197)*

Trattato da vecchio, impossibilitato a commettere il più grande dei peccati, il fallimento del seduttore Bradomín si completa nell'ultimo colloquio con María Antonieta Volfani, che ha deciso di accudire il marito, dedicarsi a una vita religiosa e dargli l'ultimo addio. Il Marchese si rende conto delle sue reali condizioni:

*Cuando se tiene un brazo de menos y la cabeza llena de canas, es preciso renunciar al donjuanismo. ¡Ay, yo sabía que los ojos aterciopelados y tristes que se habían abierto para mí como dos florecillas franciscanas en una luz de amanecer, serían los últimos que me mirasen con amor! Ya sólo me estaba bien enfrente de las mujeres la actitud de un ídolo roto, indiferente y frío. (SI, 209)*

María Antonieta è l'ultimo amore che gli resta: ne è consapevole; anche se lei vuole una separazione definitiva, Bradomín - spiega alla Marchesa di Tor - pretende di sentirsi congedare di persona, per poter tenere in vita la speranza che, un domani, María Antonieta possa cambiare idea e lo richiami:

- María Antonieta es la única mujer que todavía me quiere: Solamente su amor me queda en el mundo: Resignado a no verla y lleno de desengaños, estaba pensando en hacerme fraile, cuando supe que deseaba decirme adiós por última vez...

- ¿Y si yo te suplicase ahora que te fueses?

- ¿Tú?

- *En nombre de María Antonieta.*
- *¡Creía merecer que ella me lo dijese!*
- *¿Y ella, pobre mujer, no merece que le evites ese nuevo dolor?*
- *Si hoy atendiese su ruego, acaso mañana me llamase. / ¡Crees que esa piedad cristiana que ahora la arrastra hacia su marido, durará siempre?*
- Antes que la anciana señora pudiese responder, una voz que las lágrimas enronquecían y velaban, gimió a mi espalda:*
- *¡Siempre, Xavier!*
- Me volví y hálleme enfrente de María Antonieta: Inmóvil y encendidos los ojos me miraba.*

In realtà il distacco non sarà indolore: María Antonieta, confermando la sua decisione, confesserà a Bradomín di aver avuto altri amanti e dunque, in un certo senso, di averlo tradito. Il marchese reagisce con una freddezza ostentata, una posa a suo modo ironica, che rende chiaramente leggibile una delusione profonda:

- *Xavier, voy a causarte una gran pena. Yo ambicioné que tú me quisieras como a esas novias de los quince años. ¡Pobre loca! Y te oculté mi vida.*
- *Sigue ocultándomela.*
- *¡He tenido amantes!*
- *¡La vida es así!*
- *¡No me desprecias!*
- *No puedo. /*
- *¡Pero te sonríes!...*
- Yo le respondo cuerdamente:*
- *¡Mi pobre María Antonieta, me sonrío porque no hallo motivo para ser severo! Hay quien prefiere ser el primer amor: Yo he preferido siempre ser el último. ¡Pero acaso lo seré?*
- *¡Qué crueles son tus palabras!*
- *¡Qué cruel es la vida cuando no caminamos por ella como niños ciegos!*
- *¡Cuánto me desprecias!... Es mi penitencia.*
- *Despreciarte, no. Tú fuiste como todas las mujeres, ni mejor ni peor. Ahora acabas en santa. ¡Adiós, mi pobre María Antonieta! (SI, 212-213)*

Sei stata come tutte le altre: conclusione consolatoria, non all'altezza del Bradomín dei tempi migliori, che in realtà equivale a dire: tu mi hai trattato come uno qualunque, hai ritenuto che *io* fossi sostituibile, hai negato la mia unicità. Don Giovanni deve possedere la donna - non può essere posseduto da costei, per capriccio, e insieme ad altri. Don Giovanni può essere odiato, ma non può essere assimilato a un amante occasionale qualunque, senza distruggergli l'aura mitica che circonda la sua persona; e non si può vivere un'avventura con don Giovanni per poi rinnegarla come un banale peccato di lussuria e *acabar en santa*: tutto questo rappresenta la distruzione dell'archetipo, la riduzione dell'eroe trasgressivo in lotta col mondo e con Dio a un borghese di provincia con cui trastullarsi. È la fine di una carriera, il fallimento di uno stile di vita costruito con cura, la vittoria dello spirito borghese sull'esteta romantico che voleva conservare nel «secolo stupido» uno spazio per la nobiltà, la bellezza, la perversione:

- *Xavier, si todas las mujeres son como tú me juzgas, yo tal vez no haya sido como ellas. ¡Compadéceme, no me guardes rencor!*
- *No es rencor lo que siento, es la melancolía del desengaño: Una melancolía como si la nieve del invierno cayese sobre mi alma, y mi alma, semejante a un campo yermo, se amortajase con ella.*
- *Tú tendrás el amor de otras mujeres.*
- *Temo que reparen demasiado en mis cabellos blancos y en mi brazo cercenado.*

- ¡Qué importa tu brazo de menos! ¡Qué importan tus cabellos blancos!... Yo los buscaría para quererlos más. ¡Xavier, adiós por toda la vida!...

- ¿Quién sabe lo que guarda la vida? ¡Adiós, mi pobre María Antonieta!

*Estas palabras fueron las últimas. Después ella me alargó su mano en silencio, yo se la beso y nos separamos.*

*Al trasponer la puerta sentí la tentación de volver la cabeza y la vencí. Si la guerra no me había dado ocasión para mostrarme heroico, me la daba el amor al despedirse de mí, acaso para siempre. (SI, 213)*

La carriera di Bradomín come «*don Juan feo, sentimental y católico*» appartiene al passato: può rivivere solo nel ricordo e, come tutte le imprese concluse, può essere descritta in un libro - poco sincero - di memorie: è questo il momento in cui, nella finzione letteraria, il marchese di Bradomín inizia a scrivere le sue frammentarie memorie: *Sonata de otoño... de estío... de primavera...* come un terapeutico viaggio a ritroso nel tempo, in cui rintracciare un senso e una spiegazione dell'atto conclusivo: *Sonata de invierno*.

*Las damas suspiraron: Sólo permaneció muda y serena Doña Margarita: Su corazón de princesa le decía que para mi altivez era lo mismo compadecerme que humillarme. El prelado continuó:*

*- Ahora que forzosamente ha de tener algún descanso, debía escribir un libro de su vida.*

*La Reina me dijo sonriendo:*

*- Bradomín, serían muy interesantes tus memorias.*

*Y gruñó la Marquesa de Tor:*

*- Lo más interesante no lo diría.*

*Yo repuse inclinándome:*

*- Diría sólo mis pecados.*

*La Marquesa de Tor, mi tía y señora, volvió a gruñir, pero no entendí sus palabras. Y continuó el prelado en tono de sermón:*

*- ¡Se cuentan cosas verdaderamente extraordinarias de nuestro ilustre Marqués! Las confesiones cuando son sinceras, / encierran siempre una gran enseñanza: Recordemos las de San Agustín. Ciertamente que muchas veces nos ciega el orgullo y hacemos en esos libros ostentación de nuestros pecados y de nuestros vicios: Recordemos las del impío filósofo de Ginebra. En tales casos la clara enseñanza que suele gustarse en las confesiones, el limpio manantial de su doctrina, se enturbia.*

*Las damas, distraídas del sermón, se hablaban en voz baja. María Antonieta, un poco alejada, mostrábase absorta en su labor y guardaba silencio. La plática del prelado sólo a mí parecía edificar, y como no soy egoísta, supe sacrificarme por las damas, y humildemente interrumpirla:*

*- Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí haber aprendido a sonreír, es la mayor conquista de la Humanidad. (SI, 206-207)<sup>xxi</sup>*

#### BRADOMÍN DOPO LE SONATAS

Dopo le quattro *Sonatas*, Valle-Inclán dedica alla guerra carlista un ciclo di tre romanzi:

- *Los cruzados de la causa*, del 1908

- *El resplandor de la hoguera*, del 1909

- *Gerifaltes de antaño*, dello stesso anno.

<sup>xxi</sup> Sulla frase: *¡Viva la bagatela!*, cfr. Pablo Cabañas, «*¡Viva la bagatela! Examen de una expresión noventayochista*», in *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, a cura di Carlos H. Magis, El Colegio de México 1970, 153-162, <[cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih.03\\_1\\_019.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih.03_1_019.pdf)>, che così conclude: «*El ¡Viva la bagatela! es una melancólica renuncia, una escéptica reacción natural ante el fracaso de una literatura de regeneración y de protesta. A la ilusión, al ímpetu, a la crítica constructiva, sucede en breve tiempo la desilusión, el cansancio, el escepticismo. A los hombres del 98, cada uno por su lado, no les queda más camino que apartarse de sus sueños juveniles, amar al olvido, es decir a la bagatela y refugiarse en su personal obra creadora*» (162).

L'azione è ambientata durante la terza guerra carlista. Nel primo romanzo, che è collocato in un tempo molto vicino a *Sonata de invierno*, ritroviamo Bradomín che torna nel suo paese per organizzare una raccolta di fondi a sostegno della guerra in corso e per vendere i suoi possedimenti. È un Bradomín molto diverso da quello delle *Sonatas*: pur avendo a che fare con suore e novizie, non corteggia nessuno e non ha alcuna avventura galante: si occupa solo della guerra. Dopo questo romanzo lo spazio che Valle-Inclán gli riserva nella sua opera diventa marginale: apparizioni fugaci, fino a quella, molto importante, in *Luces de bohemia* (1920, poi riveduta nel 1924). *Los cruzados de la causa* presenta un Bradomín convalescente per la ferita riportata in guerra, e quasi irriconoscibile: «Ninguno le conocía, porque eran veinte años los que llevaba ausente el famoso Marqués». <sup>xxii</sup> (cap. 2) La sua presenza nel testo ha anche una funzione strutturale: funge da anello di congiunzione tra i cicli delle *Sonatas*, della guerra carlista e delle successive *Comedias bárbaras*: nel romanzo, man mano che diminuisce la presenza del Marchese, cresce il ruolo di Isabel (la badessa sorella di Concha, già incontrata in *Sonata de otoño*) e acquistano spazio Juan Manuel de Montenegro e suo figlio Cara de Plata, protagonisti delle *comedias bárbaras*.

Il Bradomín di questo primo romanzo della trilogia ha perso ogni tratto di cortigiano galante: è molto accentuata la sua anzianità, e lo caratterizzano una nota di nostalgia e la totale devozione alla causa carlista, pur nella consapevolezza che si tratta di una battaglia perduta. L'incontro con María Isabel gli suscita commozione:

*El Marqués de Bradomín madrugó para oír misa en el convento de donde era abadesa una de sus primas, aquella pálida y visionaria Isabel Montenegro y Bendaña. El viejo caballero, al recordarla, sentía una tristeza de crepúsculo en su alma. ¡Cuántas veces había pasado la muerte su hoz! De aquellas tres niñas con quienes había jugado en el jardín señorial, sólo una vivía. Como en el fondo de un espejo desvanecido, veía los rostros infantiles, las bocas risueñas, los ojos luminosos. Evocaba los nombres: ¡María Isabel! ¡María Fernandina! ¡Concha! Y aspiraba en ellos el aroma del jardín en otoño con sus flores marchitas, y una emoción musical y sentimental: ¡María Isabel! ¡María Fernandina! ¡Concha! Los claros nombres resonaban en su alma con un encanto juvenil y lejano. El amable Marqués de Bradomín tenía lágrimas en los ojos al entrar en el locutorio del convento donde le esperaba su prima la vieja abadesa, aquella pálida y visionaria María Isabel.*

(4)

Nelle parole con cui le annuncia la vendita di tutti i suoi possedimenti per comprare armi per i soldati della Causa, traspare con chiarezza l'idea che si tratta di una guerra romantica, combattuta cioè fuori dal tempo, in un mondo ormai cambiato, corrotto, dove conta solo il denaro, comunque accumulato:

- [...] Dime, ¿y tú qué traes a esta tierra?  
 - Vender mi palacio y todas mis rentas...  
 - No lo hagas... Sobre todo, el palacio... Esas piedras, aun cuando sean vejeces, deben conservarse siempre.  
 - Lo vendo para comprar fusiles.  
 - De todos modos es triste. ¡A qué manos irá!

*El Marqués de Bradomín tuvo una sonrisa dolorosa y cruel:*

- A las manos de algún usurero enriquecido. No hablemos de ello. Vendo el palacio como vendería los huesos de mis abuelos. Sólo debe preocuparnos el triunfo de la Causa. La facción republicana, que ahora manda, es una vergüenza para España. (4)

<sup>xxii</sup> Qui forse Valle-Inclán ha una svista: Bradomín era a Viana del Prior poco tempo prima, all'epoca della morte di Concha. È vero anche che potrebbe essere rimasto nel suo palazzo senza vedere nessuno: poco dopo il testo ci informa che in Galizia possiede tre *mayorazgos*: «Es preciso que los leales nos sacrifiquemos, y para dar ejemplo, yo comenzaré vendiendo este palacio y las rentas de mis tres mayorazgos. Todo lo que tengo en esta tierra». (2)

Anche l'anzianità del Marchese, con gli acciacchi che trae con sé, potrebbe essere un elemento che sottolinea l'anacronismo dei carlisti e della loro Causa.<sup>xxiii</sup> La stessa cosa può dirsi per l'incontro con i vecchi amici legittimisti, che ricordano ancora le imprese della prima guerra dei tempi di Zumalacárregui:

*El Marqués de Bradomín entró acompañado de su capellán.*

*Canónigos y beneficiados le recibieron con esa cortesía franca y un poco jovial que parece timbrar las graves voces eclesiásticas:*

*- ¡Señor Marqués de Bradomín!*

*- ¡Ilustre amigo!*

*- ¡Viejo compañero!*

*- ¡Ya volvemos a tenerle entre nosotros!*

*- ¡Se le abraza como a un náufrago!*

*- ¡Cincuenta años que somos amigos!*

*Estas palabras las pronunció un viejecillo que sólo era capellán. Llevaba anteojos, tenía una calva luciente y dos rizos de plata sobre las orejas. Parecía próximo a llorar:*

*- ¡Señor Marqués!... ¡Xavierito!... ¡Cincuenta años!... ¡Medio siglo!... Estudiamos juntos gramática latina en el convento, con aquel bendito fray Ambrosio. A mí me costaba los estudios el padre del Señor Marqués. ¡Dios le tenga en su gloria! ¡Cuánto tiempo! ¡Medio siglo!... Y no me olvido de aquellos dos bandos, Roma y Cartago. Xavierito capitaneaba en el aula el bando de Roma; era Publio Emiliano Escipión, el Africano... Yo capitaneaba el otro bando; era Aníbal, el hijo de Amílcar, pobrecito de mí, siempre vencido. Y sin envidia, y sin rencor... Comprendía que el lauro debía ser para esa frente... ¡Señor Marqués de Bradomín, Xavierito de mi vida!*

*Y el viejo abría los brazos delante del caballero legitimista, llorando como un niño:*

*- ¡Ya no se acuerda! ¡Ya no se acuerda!*

*El Marqués repuso con una sonrisa:*

*- ¡De todo me acuerdo, Minguíños! Después de haber vivido, como yo he vivido, se está siempre con los ojos vueltos hacia el pasado. Al bendito fray Ambrosio, como tú dices, lo encontré en la guerra, y te aseguro que está más joven que nosotros. (5)*

*Los cruzados de la causa* è un'epopea popolare, dove gli episodi bellici, in senso stretto, sono rari; la narrazione avviene in terza persona e non vi è un intreccio paragonabile a quello dei romanzi realisti dell'Ottocento: piuttosto, l'autore procede descrivendo quadri, scene che a volte sono cronologicamente contemporanee. Si avvicina così a una narrazione policentrica in cui gli eventi sono concentrati in uno spazio ridotto e in un lasso di tempo molto breve. La stessa tecnica è usata negli altri due romanzi del ciclo.

Nel secondo romanzo della trilogia, *El resplandor de la hoguera*, la narrazione continua, descrivendo il viaggio di madre Isabel e Cara de Plata per raggiungere le linee carliste. Attraverso una trama ridotta al minimo, Valle descrive le caratteristiche singolari della guerra, che vede contrapposte truppe regolari, ma apparentemente poco interessate a combatterla, e bande partigiane di contadini, che suppliscono alla penuria di mezzi con la conoscenza del territorio e azioni rapide di guerriglia, con le quali è piuttosto difficile prevedere una vittoria finale. È una guerra fatta di disorganizzazione, improvvisazione ed

<sup>xxiii</sup> «Un poco sorprendido detuvo sobre él los ojos, que comenzaban a sentir la falta de vista». (8)

eroi casuali, o veri antieroi, come il sacrestano Roquito che sembra rappresentare al meglio l'aspetto grottesco della guerra. Ricercato a seguito di una sua azione personale (dà fuoco a una casa in cui sono acuartierati dei militari) deve nascondersi dentro un camino, mentre i soldati, ignari della sua presenza, accendono il fuoco:

*A poco, los otros soldados se metían dentro, corriendo para seguir el juego de las chapas bajo la parra que go-teaba. La Josepa habló, metiendo la voz por la campana de la chimenea:*

*- ¡Bien te curas al humo, Roquito! Gimio el sacristán en lo alto:*

*- ¡Ya más no puedo!*

*- ¡Querías el martirio como los santos? ¡Pues ya lo tienes, borrachón!*

*- ¡Me abraso de sed!... ¡No podrías alcanzarme una gota de agua?*

*La mendiga llenó una herrada, y con ella en las manos, se de trepar al hogar, asomó a la ventana.*

*- ¡Están en la codicia del juego!... ¡Bebe y afogate, Roquito!*

*Sostenía la herrada con los brazos en alto, sin apartar los ojos de la puerta. Bajaron las manos negras del sacristán. Se le sintió beber en la sombra. La Josepa recogió la herrada vacía. Aparecióse el ama:*

*- ¡Tendrán algún recelo, tú?... Todo es mirar el humo que vuela sobre el tejado y hablar en su lenguaje.*

*Respondió la de Arguiña:*

*- Antes pasó mismamente. Es ello por conocer el tiempo.*

*Gimio Roquito:*

*- ¡Sacame de aquí! ¡No tenéis otro lugar en donde me esconda? ¡El humo me ahoga!*

*Saltó el ama con los ojos en alarma:*

*- ¡Roquito, Roque, qué ventura nos trujiste! Pues otro sitio no tenemos, si no es el ruedo del halda, como dice la güela del caserío de Briz.*

*Lloró Roquito:*

*- ¡Aquí muero!... ¡Vaites! ¡Vaites!... ¡Aquí muero abrasado!*

Nel terzo romanzo, *Gerifaltes de antaño*, risulta in modo inequivocabile l'anomalia della guerra, le cui operazioni sembrano dettate più dalla ragione politica che da quella militare: emerge la figura del Cura de Santa Cruz, sanguinario guerrigliero carlista, presentato in tutta la sua ambiguità. Da un lato il Cura, che è un personaggio storico, sembra ambire a una unificazione delle bande carliste che operano isolatamente e senza coordinamento; dall'altro, però, la sua azione è funzionale agli interessi politici dei militari, che intendono utilizzare la sua ferocia per ottenere una legittimazione internazionale alle operazioni di guerra. L'elemento principale è dunque l'intrigo, non l'impresa militare, e quando infine il Cura si trova accerchiato sia dai carlisti, che vogliono eliminarlo, sia dall'esercito regolare, sarà proprio quest'ultimo, sulla scorta di un ordine venuto dall'alto, ad aprirgli una via di fuga.

Presi insieme, i tre romanzi sono tutt'altro che un'esaltazione ideologica del carlismo, corrente politica con cui Valle si identificava. Lasciando da parte le sue personali idee, peraltro mai nascoste, Valle prende in considerazione la terza guerra carlista - in fondo la più disperata - e da un lato ne mostra le caratteristiche singolari, e dall'altro costruisce alcuni personaggi che si muovono nella situazione di guerra, anche mescolandovi le proprie questioni private e dando luogo a situazioni per le quali, ancora una volta, si deve usare l'aggettivo *grottesche*. Ne risulta, con buona approssimazione alla realtà storica, la frattura tra la Spagna benestante e ufficiale e la Spagna popolare, estranea al laicismo repubblicano e alla cultura dei ceti dominanti. Questa Spagna legittimista viene sconfitta anche per le sue colpe - o meglio, per le colpe dei suoi rappresentanti politici - e non è più in grado di competere con la monarchia usurpatrice come ai tempi del generale Zumalacárregui, eroe della prima guerra.

La terza guerra carlista rappresenta la fine di un'epoca. Da questo punto di vista mi par di capire che la trilogia carlista giunge a una conclusione coerente con quella del ciclo di Bradomín. La *Sonata de in-*

*vierno* significava ugualmente la fine di un ciclo: la fine dell'estetismo decadente del marchese, che non a caso compare in *Los cruzados de la causa* completamente trasformato, senza dedicare neanche un minuto del suo tempo alle arti del corteggiamento: estetismo decadente e romanticismo politico (che forse sono due facce di una stessa medaglia) hanno fatto il loro tempo. Ma c'è dell'altro: Valle intreccia strettamente il ciclo carlista con quello successivo, che possiamo chiamare il ciclo di Juan Manuel de Montenegro, ovvero le commedie barbare, a sua volta strettamente legato al mondo della cultura popolare della Galizia. Anche don Juan Manuel, che in *Sonata de otoño* simboleggiava una nobiltà forte e rude, in contrapposizione a quella elegante e cortigiana di Bradomín, rappresenta il personaggio terminale di un mondo: l'*hidalguía*, della nobiltà provinciale, con tutti i suoi pregi e i suoi difetti.

#### IL CICLO DI MONTENEGRO

La novità più evidente del ciclo di Montenegro è il passaggio dal romanzo al teatro. Valle-Inclán aveva già scritto dei testi teatrali, in particolare *Cenizas*, un dramma del 1899 poi rielaborato nel 1908 con il titolo *El yermo de las almas*, e *El marqués de Bradomín*, del 1906, dove fonde alcuni episodi delle *Sonatas* con elementi del folclore della Galizia, che aveva già trattato nei racconti di *Jardín umbrío* e in *Flor de santidad*.

Il ciclo di Montenegro è costituito da tre testi chiamati per le loro caratteristiche *comedias bárbaras*:

- *Cara de plata* (1923)
- *Águila de blasón* (1908)
- *Romance de lobos* (1908)

Come si vede dalle date di pubblicazione, il primo testo in base all'ordine logico dell'argomento è scritto da Valle-Inclán in un secondo momento e risente delle trasformazioni avvenute nel frattempo nel suo stile, tuttavia è lo stesso autore a parlare esplicitamente di una trilogia e, ripubblicando i testi nell'edizione delle opere complete, segue l'ordine argomentale anziché quello della pubblicazione.<sup>xxiv</sup> Questo tipo di scrittura teatrale si pone esplicitamente in polemica con il teatro borghese del tempo, utilizzando a piene mani il mistero e il fantastico. Tre sono i modelli teatrali cui si ispira l'autore fondendoli: Maeterlinck, Shakespeare e il teatro popolare del *grand guignol*.

Maeterlinck aveva elaborato un teatro ricco di suggestioni mistiche e misteriose che aveva avuto grande apprezzamento negli ambienti modernisti. Valle-Inclán aveva tradotto nel 1899 la sua opera *Interior* e ne era stato influenzato in testi come *Tragedia de ensueño* e *Comedia de ensueño*, raccolti in *Jardín umbrío*. Lo stesso Maeterlinck si era richiamato esplicitamente a Shakespeare, da cui aveva tratto elementi quali la presenza di forze misteriose che fanno pressione sugli uomini, il dinamismo, la rappresentazione simbolica dello spazio. Aveva inoltre ignorato la precettiva aristotelica cercando un'assoluta libertà nell'azione, la varietà, il ritmo drammatico, accompagnati da una scenografia minimalista. Esi-

<sup>xxiv</sup> Molti interpreti aggiungono alle commedie barbare un quarto testo, *Divinas palabras*, del 1920, sia perché vi compaiono alcuni personaggi minori presenti nella trilogia, sia per la presenza delle stesse caratteristiche che giustificano l'aggettivo *barbaro* assegnato a questo teatro. Con questo aggettivo si fa riferimento alla costruzione di drammi caratterizzati dalla violenza, da episodi inquietanti, dal mistero e da tutti gli elementi che lo rendono un teatro «sinistro». Tali elementi si ritrovano anche in altri testi come *El embrujado* o *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

stono inoltre evidenti affinità tra le commedie barbare e opere di Shakespeare quali *Re Lear* o *Macbeth*. Tanto *Re Lear* quanto Montenegro vivono un pesante conflitto interiore, si oppongono ai figli, si muovono nell'ambito della pazzia. Va però sottolineato che il contesto in cui si muovono i personaggi di Valle-Inclán è molto diverso da quello shakespeariano.

Montenegro è il rappresentante di un sistema feudale provinciale, un tipo umano analizzato nella prospettiva storico-sociale del suo tramonto. Ne viene descritta la grandezza in *Cara de plata*, la decadenza in *Águila de blasón* e il finale tragico in *Romance de lobos*. Abbiamo in sostanza un teatro molto libero, che si disinteressa delle condizioni di rappresentabilità e che, come avviene spesso nel teatro simbolista, è adatto anche alla lettura individuale.

Quanto al *grand guignol*, rappresenta una forma di teatro popolare basato sul terrore: piccole opere suscitate da fatti sensazionali, terrificanti, non di rado morbosi. Era nato a Parigi nel 1899 con il *Théâtre du grand guignol* e poi si diffonde anche in Spagna con compagnie che nascono pochi anni dopo le prime commedie barbare. È caratterizzato dall'exasperazione di effetti drammatici come il terrore, il sangue, il sadismo o una sessualità passionale e senza freni.

Il carattere "sinistro" ha le sue radici nel romanticismo: magia, stregoneria, malefici, presenza di forze che operano in un contesto in cui i confini tra realtà e fantasia sono aboliti. In Valle-Inclán si concretizza con il ricorso al folclore della Galizia, che era già presente nella sua opera, anche nelle *Sonatas*: superstizioni, demoniaco, stregoneria, convivenza tra vivi e morti, forze incontrollabili, ma anche la morte come spettacolo - e ancora una volta, una notevole dose di grottesco. A proposito delle commedie barbare afferma Valle-Inclán in una intervista:

*Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades del medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta Comedia Bárbara (dividida en tres tomos: Cara de plata, Águila de blasón y Romance de lobos) estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio.<sup>xxv</sup>*

Nella rappresentazione "sinistra" gli elementi fantastici sono una minaccia per ciò che abitualmente consideriamo mondo reale: le passioni più elementari vengono esasperate e si realizza la fusione (già presente nel romanticismo) tra il carattere sublime della tragedia e la distorsione tipica del grottesco. Al riguardo afferma ancora Valle-Inclán:

*Lo más sorprendente del arte moderno es que ha dejado de reconocer las categorías de lo trágico y lo cómico y las clasificaciones dramáticas "tragedia" y "comedia". Ve la vida como una tragicomedia, con el resultado que lo grotesco es su estilo más apropiado - hasta el punto de que hoy es el único modo de conseguir lo sublime. El estilo grotesco es el estilo antiburgués.*

Nei confronti della borghesia Valle-Inclán ha dunque una duplice avversione: ideologica (carlismo) ed estetica. In effetti, all'inizio del secolo, il suo teatro risulta estremamente innovativo e senza paragoni, prima ancora della rivoluzione che imporrà alla scena negli Anni Venti, a partire da *Luces de bohemia*, e va ben oltre i precedenti romantici, che pure esistono e sono riconosciuti dallo stesso autore.

<sup>xxv</sup> Cfr. Dru Dougherty, *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Fundamentos, Madrid 1983, 91.

Il ciclo delle commedie barbare racconta la parte finale della vita di Juan Manuel de Montenegro, dal conflitto con il figlio Cara de Plata, invaghito di una sua concubina, e con gli altri figli per motivi di interesse, allo scontro finale, che conduce alla sua morte, in *Romance de lobos*. In quest'opera si assiste al riscatto di Montenegro, dopo una vita dissoluta: il vecchio hidalgo assurge a personaggio tragico, ed è forse l'unico personaggio di fronte al quale Valle-Inclán, come autore, si inchina.

*Romance de lobos* mostra con chiarezza tutti i tratti del teatro barbaro e i suoi elementi sinistri. In particolare, la scena iniziale, fantastica e visionaria, realizzata introducendo elementi del folclore galego (la *santa compañía*) ed elementi eterogenei (il volo delle streghe). Montenegro, che vive separato dalla moglie, incontra la *santa compañía*, un corteo di anime che annuncia nel folclore una morte imminente, e inizia da qui un difficile cammino di riscatto (benché non di pentimento: l'*hidalgo*, sostanzialmente, non si pente di nulla).

Avvertito poi che la moglie è in punto di morte, decide di partire per darle un ultimo saluto ma, dopo un viaggio particolarmente avventuroso e drammatico, non giungerà in tempo. Intanto nel suo palazzo i figli hanno fatto un vero e proprio saccheggio di tutti i beni. Particolarmente truce e grottesca la scena in cui due figli, uno dei quali sacerdote, vanno nella cappella di famiglia, dove la moglie di Montenegro è stata sepolta, a rubare gli oggetti sacri d'argento.

Il vecchio nobile, circondato da una turba di mendicanti che nel suo palazzo avevano sempre trovato aiuto, decide di cedere ai figli tutti i suoi averi, con la sola condizione di assistere i poveri, e abbandona la casa. La condizione non viene rispettata, e in una paradossale scena epica, Montenegro, seguito da mendicanti, ciechi e lebbrosi, dà l'assalto al suo palazzo, riscattandosi di tutto il suo passato con una morte sublime.

#### LUCES DE BOHEMIA

*Luces de bohemia* è un dramma diviso in 15 scene (nella versione definitiva del 1924); racconta l'ultima notte di Max Estrella, poeta cieco che vive miseramente con una compagna e la figlia, e che non ha più mezzi di sussistenza dopo che la sua ultima collaborazione con i giornali viene rifiutata, verosimilmente per il contenuto polemico dei suoi articoli. Evidentemente malato e depresso, Max lascia la sua casa in compagnia dello squallido don Latino per recarsi nella libreria di Zaratustra a cui ha venduto dei libri in cambio di un prezzo irrisorio, sul quale don Latino si è preso furtivamente la sua parte. Nella libreria di Zaratustra Max viene ancora imbrogliato dal libraio, che lamenta di aver appena venduto i libri e perciò non può ridiscutere il prezzo, ma sembra non preoccuparsene molto, e in breve è impelagato in un'improbabile discussione meramente intellettuale e inconcludente sui massimi sistemi del mondo; come dice Valle-Inclán: *Eran intelectuales sin dos pesetas*:

*Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios. Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fante que los explota. Eran intelectuales sin dos pesetas.*

La tappa successiva è la malfamata taverna di Pica Lagartos: Max si impegna il mantello per avere del denaro da spendere in bevute, mentre dall'esterno giungono le voci e i rumori dei violenti scontri

tra poliziotti, squadracce private e operai in sciopero. I presentimenti di morte accompagnano il protagonista insieme agli auspici di un destino migliore, legato alla sorte di un biglietto della lotteria “fortunato”: Max non può pagarlo e deve restituirlo a Enriqueta; poi, impegnato il mantello, esce in cerca della donna per ricomprarlo.

DON LATINO: *No has tenido el talento de saber vivir.*

MAX: *Mañana me muero, y mi mujer y mi hija se quedan haciendo cruces en la boca.*

*Tosió cavernoso, con las barbas estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre.*

Accompagnato da don Latino, Max si reca alla friggitoria modernista, dove incontra un gruppo di poeti, o sedicenti tali, epigoni del modernismo, descritti in forma ridicola. Ai loro schiamazzi intervengono le forze dell'ordine e, nella discussione che segue, Max viene arrestato. Trasportato nel palazzo del Governo, Max continua a mancare di rispetto all'autorità e finisce in prigione. Qui si ritrova in cella con un prigioniero catalano, un operaio anarchico, che gli anticipa il suo destino: sarà assassinato dalla polizia che archiverà la sua morte come uccisione durante un tentativo di fuga (*ley de fuga*): dopo gli sproloqui teorici e astratti, che sembrano essere la sua caratteristica, qui Max ha un momento di vera commozione e di solidarietà umana col prigioniero.

La pressione degli amici poeti sulla stampa consente di ottenere la scarcerazione di Max, che decide di andare a trovare il ministro degli interni, un tempo suo amico negli anni eroici della boemia giovanile, per protestare contro i maltrattamenti subiti: il ministro gli offrirà un assegno mensile e gli mette in tasca del denaro contante, che Max non rifiuta:

MÁXIMO ESTRELLA, *con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma. Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés. Se abrazan los dos. Su Excelencia, al separarse, tiene una lágrima detenida en los párpados. Estrecha la mano del bohemio, y deja en ella algunos billetes.*

EL MINISTRO: *¡Adiós! ¡Adiós! Créeme que no olvidaré este momento.*

MAX: *¡Adiós, Paco! ¡Gracias en nombre de dos pobres mujeres!*

In realtà, Max si disinteressa delle due povere donne, che non hanno la cena, e si reca in un elegante caffè dove spera di incontrare Rubén Darío e, ancora tra presagi di morte, gli offre una raffinata cena.

Dopo la cena e il toccante incontro con una prostituta bambina, Max e don Latino si ritrovano ancora a contatto con operai assaliti dalla polizia: stavolta si tratta di una carica a freddo contro amici e parenti che riportano in città il corpo del prigioniero catalano, ritrovato morto in una strada di periferia. Nella carica rimane ucciso un bambino che era in braccio a sua madre: la commozione di Max di fronte a questo episodio è fortissima:

*Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos.*

LA MADRE DEL NIÑO: *¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!*

MAX: *Esa voz me traspasa.*

LA MADRE DEL NIÑO: *¡Que tan fría, boca de nardo!*

MAX: *¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!*

DON LATINO: *Hay mucho de teatro.*

MAX: ¡Imbécil!

(...)

MAX: Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.

DON LATINO: ¡Max, no te pongas estupendo!

In questa atmosfera si giunge alla scena dodicesima, in cui la vicenda raggiunge il suo culmine con la morte di Max che, in un'ultima visione o allucinazione, intuisce la vera natura della Spagna e l'estetica adatta a ritrarla:

MAX: *¡Debe estar amaneciendo?*

DON LATINO: *Así es.*

MAX: *¡Y qué frío!*

DON LATINO: *Vamos a dar unos pasos.*

MAX: *Ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!*

DON LATINO: *¡Mira que haber empeñado la capa!*

MAX: *Préstame tu carrik, Latino.*

DON LATINO: *¡Max, eres fantástico!*

MAX: *Ayúdame a ponerme en pie.*

DON LATINO: *¡Arriba, carcunda!*

MAX: *¡No me tengo!*

DON LATINO: *¡Qué tuno eres!*

MAX: *¡Idiota!*

DON LATINO: *¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!*

MAX: *¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!*

DON LATINO: *Una tragedia, Max.*

MAX: *La tragedia nuestra no es tragedia.*

DON LATINO: *¡Pues algo será!*

MAX: *El Esperpento.*

DON LATINO: *No tuerzas la boca, Max.*

MAX: *¡Me estoy helando!*

DON LATINO: *Levántate. Vamos a caminar.*

MAX: *No puedo.*

DON LATINO: *Deja esa farsa. Vamos a caminar.*

MAX: *Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?*

DON LATINO: *Estoy a tu lado.*

MAX: *Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Lo torearemos,*

DON LATINO: *Me estás asustando. Debías dejar esa broma.*

MAX: *Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.*

DON LATINO: *¡Estás completamente curda!*

MAX: *Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.*

DON LATINO: *¡Miau! ¡Te estás contagiando!*

MAX: *España es una deformación grotesca de la civilización europea.*

DON LATINO: *¡Pudiera! Yo me inhibo.*

MAX: *Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.*

DON LATINO: *Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.*

MAX: *Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta, Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.*

DON LATINO: *¿Y dónde está el espejo?*

MAX: *En el fondo del vaso.*

DON LATINO: *¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!*

MAX: *Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.*

DON LATINO: *Nos mudaremos al callejón del Gato.*

MAX: *Vamos a ver qué palacio está desalquilado. Arrímame a la pared. ¡Sacúdeme!*

DON LATINO: *No tuerzas la boca.*

MAX: *Es nervioso. ¡Ni me entero!*

DON LATINO: *¡Te traes una guasa!*

MAX: *Préstame tu carrik.*

DON LATINO: *¡Mira cómo me he quedado de un aire!*

MAX: *No me siento las manos y me duelen las uñas. ¡Estoy muy malo!*

DON LATINO: *Quieres conmovirme, para luego tomarme la coleta.*

MAX: *Idiota, llévame a la puerta de mi casa y déjame morir en paz.*

DON LATINO: *La verdad sea dicha, no madrugan en nuestro barrio.*

MAX: *Llama.*

Le tre scene successive si svolgono di giorno e raccontano il grottesco funerale di Max, la ricchezza di don Latino, che ha sottratto a Max il portafoglio con il biglietto vincente della lotteria, la morte per suicidio della vedova e della figlia di Max, e il colloquio tra Rubén Darío e il Marchese di Bradomín, che si sono recati al funerale per rendere omaggio all'amico poeta.

Per capire a fondo *Luces de bohemia* bisogna partire dal presupposto che si tratta di un *esperpento*, e dunque che il testo descrive personaggi deformati secondo l'estetica che lo stesso Max Estrella descrive nella scena XII. Deve essere sottolineato in primo luogo che le parole pronunciate da Max nella XII scena sono frasi di un personaggio del testo e non possono automaticamente essere attribuite all'autore del testo, prendendole come una definizione esaustiva dell'*esperpento*. In effetti, da una famosa intervista emerge che Valle-Inclán ha una visione più complessa dell'*esperpento* e che fa comunicare a Max Estrella solo una parte delle sue caratteristiche:

*Creo que hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire.*

*Cuando se mira de rodillas - y esta es la posición más antigua en literatura - se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la Naturaleza humana: dioses, semidioses, y héroes.*

*Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera más próspera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Oteló son los celos que podría haber sufrido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad.<sup>xxvi</sup>*

*Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho de el mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.<sup>xxvii</sup>*

<sup>xxvi</sup> Sostanzialmente questo modo di rappresentazione dei personaggi - alla pari - è anche la delimitazione dell'ambito del realismo, che non ha senso negli altri due modi di rapportarsi al personaggio, i quali implicano idealizzazione o deformazione grottesca.

<sup>xxvii</sup> *Estética del esperpento*, ABC, 7.12.1928, 170-179

In riferimento a questa maniera cita Goya e la definizione dell'*esperpento* data da Max in *Luces de Bohemia*, «*como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia*». Aggiunge poi, in riferimento all'impegno sociale che si evidenzia nella sua opera recente:

*Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes.*

Se ci atteniamo a quanto dice Valle, abbiamo in *Luces de bohemia* un contesto tragico e protagonisti che non sono all'altezza della tragedia, cominciando dallo stesso Max. Il poeta non è l'eroe di un avverso destino, ma una figura grottesca e irresponsabile (di fatto trascina al suicidio moglie e figlia), caratterizzato dall'enorme distanza tra i suoi vaniloqui anarchici spropositati e la totale incapacità o impossibilità di migliorare in un modo qualunque la situazione: estremismo verbale aggiunto a impotenza sociale, politica e letteraria sono la struttura grottesca del personaggio di Max Estrella. Ma, a differenza di tutti gli altri personaggi, Max evolve nel corso della nottata, perviene a una coscienza sociale, a una nuova concezione del ruolo dell'intellettuale e a un'idea di letteratura adeguata alla gravità dei problemi e della situazione sociale: peccato che questo riscatto avvenga in punto di morte.

Per capirlo, torniamo alla pagina in cui, poco prima dell'attacco di cuore che lo uccide, Max ha l'intuizione dell'*esperpento*. La collocazione di questa scena è rivelatrice: subito dopo l'incontro con gli operai aggrediti mentre portavano in città il cadavere del prigioniero catalano. Max lo ricorda perfettamente: l'incontro con quel giovane, che aveva rotto la sua boria di intellettuale, aveva avviato la trasformazione del poeta fatuo e narcisista. Max, per dialogare con lui e mettersi al suo livello, si era tolto la cravatta, simbolo di appartenenza a un'altra classe sociale (si era insomma spogliato di uno stato) e di impotenza: e poi, ascoltando la prospettiva della sua morte, aveva pianto di rabbia e di impotenza:

EL PRESO: *¿Está usted llorando?*

MAX: *De impotencia y de rabia. Abracémonos, hermano.*

Ora quella morte viene confermata: ciò che il catalano prevedeva è avvenuto, ed è come una travolgente irruzione della realtà in un cervello piano di parole:

MAX: *Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España.*

È questo l'episodio che permette a Max di mettere a fuoco tutto il suo pensiero. Lo dice lui stesso in maniera chiara e diretta:

Primo passo: «*¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!*». È la prima volta che Max usa il termine *grottesco* (è presente solo in un'altra occasione nell'opera nelle didascalie dell'autore, per indicare il saluto con cui il modernista Dorio de Gadex omaggia Max). La grottesca na-

tura di don Latino sarà immortalata da Max in un romanzo. Che romanzo? In nessun punto del testo risulta che Max abbia mai scritto romanzi.

Secondo passo: don Latino precisa: non un romanzo, bensì una tragedia. Max risponde: la nostra tragedia non è una tragedia. Il possessivo “nostra” si riferisce a loro due - Max e Latino - che sono un *esperpento*, una bizzarra grottesca, una buffonata.

Terzo passo: deformazione grottesca: ecco ciò che deve fare l'arte, ecco la strada da seguire in alternativa alle farse dell'avanguardia ultraista: «*Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato*».

Quarto passo: solo questa deformazione grottesca può rendere in modo fedele la realtà della vita spagnola, può comunicarla e - forse - condurre al cambiamento. La deformazione grottesca è un ampliamento del realismo, è una raffigurazione realista che, distruggendo la maschera, svela il vero volto che essa occultava: «*Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada*». «*España es una deformación grotesca de la civilización europea*». «*Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas*». «*La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta*». «*Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas*».

Quinto passo: per produrre una rappresentazione grottesca (= distruggere la maschera), bisogna aver colto il vero volto della Spagna, che la maschera appunto copre. Per fare questo bisogna uscire dal modo abituale di rappresentarci la realtà, bisogna uscire dall'accettazione acritica dell'immagine che chiunque propone di sé: lo specchio concavo è il fondo del bicchiere. Dice Max: noi, i nostri volti, le nostre vite, sono deformati da uno specchio concavo, come se noi fossimo un riflesso di qualcosa di positivo che possiamo ritrovare solo facendo un cammino a ritroso, uscendo dallo specchio deformante e riprendendoci la realtà. Cessare di essere un riflesso e tornare a essere sostanza: «*Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España*».

Sesto passo: questa è per Max la sua estetica attuale. Ciò implica che prima aveva un'altra estetica. Quando avviene la sostituzione? Con ogni evidenza, in questo stesso momento: l'estetica della deformazione grottesca è l'atto di morte dell'estetica precedente: Max ha un'allucinazione e vede il funerale di Victor Hugo - di Max stesso don Latino aveva detto, parlando alla figlia Claudinita: «*¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo!*»; lo stesso aveva poi ribadito al funzionario della Gobernación: «*Señor Inspector, itenga usted alguna consideración! ¡Se trata de una gloria nacional! ¡El Víctor Hugo de España!*». Ora, allucinato, Max assiste al funerale di Hugo: l'estetica romantica muore e cede il passo all'estetica contemporanea dell'espressionismo, della deformazione, dell'immagine disumanizzata.

È singolare che al termine della storia restino in piedi due personaggi - i soli che hanno un carattere positivo nel testo: il marchese di Bradomín e Rubén Darío, del quale Max aveva detto: morto io, lo scettro della poesia passa a lui. (Non aveva ancora avuto l'illuminazione dell'*esperpento*).

In linea generale, dopo le *Sonatas*, Bradomín compare nei testi di Valle-Inclán come una sorta di marchio di fabbrica, per segnalare che un testo appartiene al lungo ciclo narrativo avviato con le *Sonatas*, se non addirittura con *Femeninas*. Se questo è vero, siamo al termine della saga.

Al di là dei noti, eleganti, e spesso paradossali discorsi, sembra che Bradomín stia qui per fornire dati cronologici e per creare un collegamento tra la storia di Max Estrella e la saga iniziata con *Femeninas*. In questa ottica, Max è un'ulteriore figura di perdente che si aggiunge a quelle di Bradomín, dei combattenti carlisti e di Montenegro. Un tratto che accompagna tutte queste figure è la loro radicale ostili-

tà alla borghesia, sia pure per ragioni diverse. In sostanza, sembra che con *Luces de bohemia* Valle-Inclán porti a conclusione il suo lungo racconto, per poi fare un passo indietro e mettere al centro della narrazione quei palazzi del potere contro cui, in modo diverso, tutti i personaggi ora citati hanno combattuto: sarà il tema di un grande ciclo di nove romanzi (tre trilogie), che lo scrittore progetta, ma che non riesce a completare: *El ruedo ibérico*.

Attraverso il *Ruedo ibérico* Valle-Inclán progetta di raccontare le vicende spagnole dal 1868 alla fine del secolo attraverso tre trilogie, di cui solo la prima è stata realizzata, peraltro in modo incompleto. La prima trilogia (o serie) ha per titolo generale *Los amenes de un reinado*, ed è ambientata nella corte di Isabel II poco prima della rivoluzione liberale del 1868. Il primo volume, *La corte de los milagros* (1927), narra eventi compresi tra il febbraio e l'aprile 1868, fino alla morte del generale Narváez; il secondo volume, *Viva mi dueño* (1928), prosegue il racconto fino al mese di luglio dello stesso anno, e il terzo volume, incompleto, arriva al mese di settembre, poco prima della rivoluzione. La seconda trilogia avrebbe descritto la rivoluzione liberale, detta "La Gloriosa", includendo la fase della prima Repubblica e la terza guerra carlista; la terza trilogia avrebbe narrato la restaurazione della monarchia borbonica, giungendo fino alla guerra di Cuba e alla fine del secolo.

Come si vede da questo schema, anticipato dall'autore stesso, Valle-Inclán riprende la storia dell'ultimo terzo del XIX secolo, che in parte ha già narrato attraverso Bradomín, le guerre carliste e le commedie barbare, fornendo continuità e completezza al racconto e concentrando la sua osservazione sul palazzo, sul centro del potere, sulle lotte interne e sulle contraddizioni dei vari attori politici: si può dire che, dopo aver passato in rassegna la serie delle figure antiborghesi (tutti i suoi personaggi perdenti), ora Valle-Inclán, servendosi della deformazione burlesca e dell'estetica dell'*esperpento* ereditata da Max Estrella, passa in rassegna i vertici politici della Spagna, la chiesa, l'esercito, l'aristocrazia, i borghesi.

*La corte de los milagros* ha una prima edizione in nove parti, o libri, cui ne viene aggiunta una introduttiva nell'edizione del 1931. Prescindendo da questa aggiunta introduttiva, i nove libri iniziali hanno una struttura complessa e concatenata: il 2 rinvia al 10, il 3 al 9, il 4 all'8, il 5 al 7 e il sesto libro fa in qualche modo da asse centrale nella narrazione. È singolare che proprio in questo libro Valle-Inclán inserisca alcuni elementi che agganciano o intrecciano l'opera alla saga complessiva: in particolare lascia una scena al marchese di Bradomín, che per tutto il resto dell'opera è solo una comparsa, e inserisce alcune scene grottesche legate alla cultura popolare e a un incredibile funerale; è un modo per sottolineare che, al di là dei cambiamenti di stile, Valle-Inclán non rinnega nulla, ed anzi mantiene uniti tutti i suoi mondi, da quello aristocratico a quello grottesco, da quello elegante a quello volgare o addirittura banditesco.

Come si diceva, *El ruedo ibérico* completa una lunga saga la cui narrazione si può fare iniziare con *Femeninas*. È molto probabile che Valle-Inclán non avesse progettato dall'inizio tutto il racconto, ma sembra evidente il suo sforzo di collegare il suo primo libro alle *Sonatas* (ne recupera un intero racconto nella *Sonata de estío*, o cita personaggi come la contessa de Cela in *Sonata de otoño*) e poi, negli Anni Venti, di collegare strettamente *El ruedo ibérico* al ciclo di Bradomín e delle guerre carliste. Se prendiamo la figura di Bradomín come anello di collegamento, risulta possibile precisarne meglio la cronologia. Sembra chiaro che *Luces de bohemia* è l'atto conclusivo della storia: orbene, è pressoché impossibile individuare in quale anno è ambientata l'ultima notte di Max Estrella, perché l'autore ricorre sistematicamente all'anacronismo. È come se Valle-Inclán si ponesse fuori dal tempo e, guardando a distanza,

concentrasse in una sola notte avvenimenti accaduti in un periodo di alcuni anni. Gli anacronismi di *Luces de bohemia* sono noti alla critica e basterà ricordarne uno solo: nell'opera si dice che Pérez Galdós è morto, mentre Rubén Darío compare come vivente; nella realtà accade invece il contrario. Questo rende impossibile prendere un riferimento storico per chiarire in quale anno è ambientato il testo; tuttavia, per il clima generale, la critica è propensa a collocare la vicenda tra la metà e la fine degli Anni Dieci del Novecento.

Diversa è la percezione se, accettando l'anacronismo come metodo compositivo, cerchiamo di collocare la vicenda in base a riferimenti non storici, bensì simbolici. Da questo punto di vista risultano molto interessanti le affermazioni di Bradomín:

RUBÉN: *Marqués, ¿cómo ha llegado usted a ser amigo de Máximo Estrella?*

EL MARQUÉS: *Max era hijo de un capitán carlista que murió a mi lado en la guerra. ¿Él contaba otra cosa?*

RUBÉN: *Contaba que ustedes se habían batido juntos en una revolución, allá en Méjico.*

EL MARQUÉS: *¡Qué fantasía! Max nació treinta años después de mi viaje a Méjico. ¿Sabe usted la edad que yo tengo? Me falta muy poco para llevar un siglo auestas. Pronto acaba-ré, querido poeta.*

(...)

EL MARQUÉS: *Los años no me permiten caminar más de prisa.*

UN SEPULTURERO: *No se excuse usted, caballero.*

EL MARQUÉS: *Pocos me faltan para el siglo.*

(...)

EL MARQUÉS: *Ante mis años y a la Puerta de un cementerio, no se debe pronunciar la pa-labra mañana. En fin, montemos en el coche, que aún hemos de visitar a un bandolero. Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pa-zo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!*

RUBÉN: *¡Admirable!*

EL MARQUÉS: *Mis Memorias se publicarán después de mi muerte. Voy a venderlas como si vendiese el esqueleto. Ayudémonos.*

Bradomín è, dunque, quasi centenario. Se *Luces de bohemia* fosse ambientata intorno al 1920, Bradomín sarebbe nato intorno al 1820; avrebbe viaggiato in Messico da giovane (*Sonata de estío*), avrebbe partecipato alla guerra tra Messico e Stati Uniti tra il 1846 e il 1848; nel 1868 avrebbe intorno ai 48 anni (pochi per essere considerato vecchio: *Corte de los milagros*) e corteggerebbe una donna che ha la metà dei suoi anni (*Bazas de espadas*), pochi in realtà per essere ormai nell'avanzata condizione di zitella (*Corte de los milagros*); avrebbe inoltre circa 17 anni quando Mariano José de Larra si suicida (1837) con una pistola datagli proprio da Bradomín, come risulta da un frammento del *Ruedo ibérico* intitolato *Bradomín Expone un Juicio Pesimista y Paradojico de España*: troppo pochi per il rapporto di amicizia e confidenza che traspare dal testo. In questa ipotesi, Max Estrella, nato trent'anni dopo il suo viaggio in Messico, avrebbe intorno ai 45 anni. Durante la terza guerra carlista, tra il 1873 e il 1874, Bradomín avrebbe poco più di cinquant'anni, pochi per uno che esordisce dicendo: "Como soy muy viejo, he visto morir a todas las mujeres por quienes en otro tiempo suspiré de amor" (*Sonata de invierno*).

Si può tentare una cronologia diversa, anticipando il tutto di una ventina d'anni. Infatti in *Luces de bohemia* Bradomín dice che cerca un editore per le sue memorie, che saranno pubblicate dopo la sua morte. Ora, le memorie di Bradomín sono le *Sonatas*, che si pubblicano a partire dal 1902: supponendo che il marchese è morto, e che ha avuto tempo di trovare un editore, il testo va collocato, simbolicamente, nel 1900/1901. Dunque Bradomín sarebbe nato agli inizi dell'Ottocento; avrebbe partecipato in

Messico alla *Guerra de los Cristeros* o *Cristiada* (1826-1829),<sup>xxviii</sup> essendo di età abbastanza giovanile, e coerente con *Sonata de estío*. Nel 1868 sarebbe abbastanza anziano da essere considerato “vecchio dandy” o “viejo verde” (*Corte de los milagros*) e starebbe corteggiando una donna che avrebbe superato i trent’anni, essendo dunque in procinto di uscire definitivamente dall’età da marito, come appunto viene descritta Feliche. Sarebbe inoltre pressoché coetaneo di Larra e intorno ai settant’anni nella terza guerra carlista, con maggiore aderenza ai dati testuali. Anche in questo caso Max Estrella dovrebbe avere meno di cinquant’anni, il che coincide sia col fatto che ha una figlia piuttosto giovane, sia con il suo ripetuto accostamento a Victor Hugo e al romanticismo, che sembra più affine del modernismo alla poetica di Max.

Collocando dunque simbolicamente *Luces de bohemia* nell’anno 1900 abbiamo in primo luogo una grande compattezza della saga: *El ruedo ibérico* doveva arrivare fino alla narrazione degli eventi che conducono al *desastre* del 1898 (guerra di Cuba).<sup>xxix</sup> Inoltre si apre forse un’inedita chiave di lettura dell’opera. La lunga notte di Max Estrella segna la fine del secolo romantico, personificato da Bradomín, e l’inizio di una nuova epoca, da intendersi in una prospettiva oggettivamente novecentista (Ortega y Gasset aveva pubblicato nel 1916 il suo famoso articolo *Nada moderno y muy ‘siglo XX’*, e di novecentismo si parlava già da qualche anno a Barcellona). Max Estrella aveva previsto di lasciare in eredità lo scettro della poesia a Rubén Darío, ma, con il massimo rispetto per il poeta nicaraguense, la nuova epoca va oltre, con l’ingresso delle masse nell’azione politica e l’estetica dell’immagine avanguardista, che esplose nella mente come un proiettile e, deformando, rivela il vero volto della realtà. *Luces de bohemia* mette in scena la morte di un’epoca, più auspicata che reale, destinata a sopravvivere solo come ricordo e memorie.

---

<sup>xxviii</sup> Si tratta di un conflitto tra il governo e milizie cristiane che difendevano l’autonomia della Chiesa dalle leggi ispirate alla Costituzione messicana del 1817, che negava personalità giuridica alle chiese, le sottoponeva a controllo statale e proibiva la partecipazione del clero alla politica. La partecipazione a questa guerra è molto più coerente con il carlista Bradomín rispetto alla partecipazione ai combattimenti degli Anni Quaranta, a cui doveva sentirsi ideologicamente estraneo. D’altro canto, il riferimento alla sua partecipazione alla guerra messicana (“*El que hizo la guerra en México*”, *Sonata de otoño*) è collocato nella corte carlista di Estrella, dove è più facile pensare che l’aiuto ai *cristeros* fosse per Bradomín, peraltro personaggio molto discusso, un titolo di merito.

<sup>xxix</sup> Peraltro, è in questi anni a cavallo del secolo che Maura abbandona le posizioni liberali e si orienta su posizioni conservatrici, da qui l’epiteto di “gran fariseo” o di “ciarlatano” in *Luces de bohemia*. Maura fu ministro degli Interni tra il dicembre 1902 e luglio 1903.