

# MEDITERRÁNEA

VII, 2013, N. 19 - ISSN: 2036-8313





RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

BAGLIORI DI BOHÈME

EDIZIONE ITALIANA DI  
ADRIANA LOMBARDI

MEDITERRÁNEA

RASSEGNA DI STUDI INTERCULTURALI  
ANNO VII, 2013, VOL. 19 - ISSN: 2036-8313

## MEDITERRÁNEA

*Rassegna di Studi Interculturali diretta da Gianni Ferracuti  
anno vii, 2013, numero 19, ISSN: 2036-8313*

*«Mediterránea» - Centro di Studi Interculturali  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Università di Trieste  
Androna Campo Marzio, 10  
34124 Trieste*

*Prima edizione digitale: Il Bolero di Ravel, [www.ilbolerodiravel.org](http://www.ilbolerodiravel.org) - gennaio 2005*

## LA BORGHESIA TRIONFANTE, GLI SCONFITTI E LA NUOVA ESTETICA DI LUCES DE BOHEMIA

Nel 1902, con *Sonata de otoño*, Valle-Inclán pubblica il suo primo romanzo.<sup>1</sup> Il passaggio a questa più complessa forma di narrazione si accompagna a un'altra novità: lo scrittore comincia a pensare in termini di *cicli narrativi* (le quattro *Sonatas*, i tre romanzi sulla guerra carlista, le commedie barbare...). Le *Sonatas* sono pubblicate tra il 1902 e il 1905 nel seguente ordine: *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904), *Sonata de invierno* (1905). Si tratta di un ciclo unitario attraverso il quale un personaggio di fantasia, il marchese di Bradomin, ormai anziano, racconta la sue memorie.

Quando si pubblica il primo romanzo del ciclo, il marchese di Bradomin è per il pubblico un perfetto sconosciuto: è solo attraverso il romanzo che possiamo cominciare a rappresentarlo. Questa rappresentazione avviene attraverso ciò che il marchese stesso dice di sé, trattandosi di un testo scritto in prima persona e in forma autobiografica. Dunque, come prima cosa, bisogna sgombrare la mente dall'errore banale di identificare il personaggio con l'autore: Bradomin non è Valle-Inclán, ma è solo un personaggio da lui creato. In secondo luogo, occorre precisare che, nello scrivere questi romanzi, Valle-Inclán adotta una estetica di avanguardia e dunque sottopone la sua materia a un trattamento molto diverso da quello del romanticismo o del realismo classico, ottocentesco. Alcune indicazioni estetiche le fornisce lo stesso Valle-Inclán in varie interviste; per esempio, nel 1913 afferma:

- (...) *Se dice que trabaja usted su prosa pacientísimamente.*

- *Inexacto. Tan inexacto que cuando una obra me lleva más de un mes, la dejo. No le ocultaré que, en un principio, pensaba, limaba, corregía la construcción. Como cuantos se empeñan en hacerse un estilo muy distinto del de todos los otros, clásicos y coetáneos.*

- *¿Y los asuntos, le llevan mucho tiempo?*

- *Ni me preocupo de ellos. La fábula no me interesa. No me importa. Busco el tipo. Luego le conduzco a través de los capítulos, eligiendo siete u ocho posibilidades que a la postre resuelvo en una. Estas posibilidades me surgen sin el más leve esfuerzo mental. El esfuerzo me veo obligado a efectuarlo para elegir. Lo que sí necesito es empaparme del ambiente. De lo contrario no adelanta la labor.*

- *¿Y el final de la obra?*

- *Es axiomático para mí que el asunto de una novela o drama debe resolverse fatalmente, reduciendo lo más posible el espacio y el tiempo. ¿Cómo hacer que algo pasado en un año ocurra en una semana? ¿Cómo hacer que lo acaecido en Madrid, Estokolmo y Buenos Aires pase en un solo día?*<sup>2</sup>

Le dichiarazioni di Valle-Inclán nelle interviste non vanno prese alla lettera, perché a volte

---

<sup>1</sup> In precedenza aveva pubblicato i racconti di *Femeninas* (1895), *Epitalamio* (1897), vari racconti poi raccolti in *Jardín umbrío* (1903), *Cenizas* (dramma del 1899) e una notevole quantità di articoli.

<sup>2</sup> Intervista 1913, Vicente A. Salaverri, *Los hombres de España*, in Dru Dugherty, *Un Valle Inclán ol-vidado: entrevistas y conferencias*, Fundamentos, Madrid 1983, 45-50, 49.

le risposte mirano ad accreditare una certa immagine dello scrittore; ad esempio, non è vero affatto che non si preoccupi molto della forma del testo; è però interessante l'affermazione riguardo la trama delle opere: «*La fábula no me interesa. No me importa. Busco el tipo*». Qui è testimoniata un'adesione molto netta alle nuove forme di narrazione, le stesse che verranno teorizzate anni dopo da Ortega y Gasset nel famoso saggio sulla *deshumanización del arte*.

*Sonata de otoño* si apre con un espediente che ricorda l'incipit de *La condesa de Cela*, di *Femeninas*, con una frase tratta dalla lettera che Bradomín ha ricevuto: «*¡Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!*». È una lettera che richiama alla memoria un antico amore e ne collega il ricordo al destino inevitabile di una morte imminente:

*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.*

L'autunno, richiamato nel titolo del romanzo, è al momento l'indicazione del tempo in cui si svolge la storia narrata. È d'altronde la stagione più adatta alla nota di tristezza che attraversa tutto il testo, insieme alla nostalgia, il rimpianto, la caducità umana; tuttavia, accanto alla poesia del rimpianto e delle occasioni perdute, il momento culminante della morte dell'amata, la cugina Concha, si trasforma in una scena grottesca. Con Concha morta nel suo letto, Bradomín teme lo scandalo e il suo primo pensiero è fuggire! La morte dell'amante gli provoca una crisi di panico. Incerto sul da farsi, cerca aiuto e decide di svegliare Isabel, la sorella di Concha: costei, svegliata nella notte, crede che Bradomín sia entrato nella sua stanza per un incontro galante, una seduzione tipica del personaggio, che non le dispiace affatto; così, mescolando dramma e farsa, timore e galanteria, paura e cinismo, Bradomín non trova niente di meglio che fingersi se stesso e amare Isabel. Quindi torna nella sua stanza, dove l'espressione mortale di Concha lo riempie nuovamente di terrore. Decide allora di caricarsi in braccio il cadavere e riportarlo nella sua stanza, per far credere che Concha sia morta nel proprio letto, salvando così le apparenze:

*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 ulular 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.*

*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.*

Il grottesco raggiunge il culmine quando i capelli della morta si impigliano nella maniglia di una porta e la scena, nella sua tragicità, si tinge di umorismo nero:

*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...*

Da questo primo ritratto abbiamo dunque un Bradomín personaggio complesso, che si atteggia a seduttore con tratti di cinismo diabolico, ma che, fuori dalle situazioni facilmente gestibili della cortigianeria, risulta vacillante e indeciso: uscito, per circostanze imprevedute, dal ruolo che si è designato, deve recitare a soggetto e supplire con fatica alla mancanza di carattere. Abbiamo anche il violento contrasto tra lirismo, dramma e dissacrazione grottesca, che caratterizza l'intera opera di Valle-Inclán, già a partire dalla narrativa breve. In molti casi, come in questo di *Sonata de otoño*, il grottesco serve a rivelare l'inconsistenza caratteriale dei personaggi, lacerando l'immagine elaborata che essi offrono di sé. Nobile decadente, Bradomín appare lontano dalla virile *hidalguía* di Montenegro: è un dato che non confessa esplicitamente (noi conosciamo Bradomín attraverso le sue memorie, cioè attraverso la parzialità della sua indulgenza verso se stesso, senza una voce narrante esterna che lo giudica), ma che traspare inequivocabile dal suo comportamento.

Nella pubblicazione delle sue memorie Bradomín procede a ritroso, così passiamo dall'autunno alla stagione precedente: *Sonata de estío*, sonata della giovinezza, ma anche allusione alla *tierra caliente*, in cui si svolge la vicenda, recupera da *Femeninas* il racconto della *Niña Chole* e trasforma Bradomín nel suo protagonista maschile. Diversamente dal racconto di *Femeninas*, Bradomín riesce a sedurre Chole, peraltro con una nota sacrilega: la cosa avviene mentre sono ospitati in un monastero, dove la *niña* è stata presentata come marchesa di Bradomín. Nel romanzo la creola va a riunirsi con suo marito, il generale Diego Bermúdez, che è anche suo padre: Chole porta dunque il peso di questa relazione incestuosa che sente come una prigione da cui non riesce a fuggire, e Bradomín si offre di aiutarla. In realtà, quando il generale ritrova la *niña*, il comportamento di Bradomín non cessa di essere sorprendente: se la lascia portar via,

senza dire una sola parola, né accennare a una reazione, comportandosi ancora una volta in modo grottesco.

Con un ulteriore passo a ritroso, *Sonata de primavera* ci presenta Bradomín incaricato di portare un'ambasciata a monsignor Stefano Gaetani, nella città di Ligura (Gaeta), dove arriva in tempo per assistere alla morte del prelado. Durante la sua permanenza nel palazzo corteggia con insistenza la giovane María Rosario Gaetani, che è in procinto di entrare in convento e oppone una forte resistenza. La scena culminante del romanzo va sotto il segno della tragedia, con la morte della piccola María Nieves e una nuova, precipitosa, fuga del marchese. Anche in questo caso, la fuga non va certo a suo onore, e quanto al grottesco, lo si ritrova quasi dovunque nel palazzo Gaetani, con la sua piccola corte di personaggi che sembrano marionette.

Se ripercorriamo le tre storie galanti nel loro ordine logico, notiamo anzitutto che le stagioni richiamate nel titolo dei romanzi non fanno riferimento a epoche della vita umana (adolescenza, giovinezza, maturità, vecchiaia): in *Primavera* ed *Estío* Bradomín è giovane, mentre in *Otoño* e *Invierno* è anziano; dunque il ciclo è formato da due coppie di romanzi, che trattano ciascuna fatti ravvicinati nel tempo. Bradomín, che in *Estío* afferma di non essere un *donjuanista*, in *Primavera* risulta essere un *Don Juan*: dunque non si pone come imitatore di don Giovanni, ma come un modello, un prototipo di don Giovanni.

Lo caratterizza in primo luogo la bruttezza, il che significa che non può appoggiarsi a un fascino naturale, a una bellezza che innamora al primo sguardo, e dunque deve supplire a questa sua condizione attraverso una tecnica di seduzione (corteggiamento, costruzione di un'immagine, accumulazione di elementi che producano la fascinazione 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.

Per Bradomín il possesso della donna è il risultato finale della costruzione di una seduzione che affascina quasi come un incantesimo (e che giustifica che gli vengano attribuiti tratti demoniaci o da *brujo*). Nella prima avventura, la seduzione di María Rosario non riesce; nella seconda, invece, riesce a conquistare la *niña* Chole, con tutta la valenza simbolica che si porta dietro, ma in modo singolare: cedendola, quando dovrebbe combattere per tenercela, e ritrovandola poi in modo fortuito, grazie a una casuale connessione di eventi che gliela riconsegna libera e senza più legami. È dubbio che si tratti di un vero e proprio possesso, e sembrerebbe piuttosto di essere di fronte a una sbruffonata di Bradomín, che si aggiusta in senso favorevole l'esito della vicenda.<sup>3</sup> Solo in *Sonata de otoño* il possesso della donna diventa totale: Concha si

---

<sup>3</sup> In *Sonata de invierno* è lo stesso Bradomín a elogiare la bugia: «¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la

concede totalmente, corpo e anima, morendo per il suo amore in peccato mortale. Ma Bradomín non è all'altezza di questo risultato, del quale ricava anzi un immenso terrore.

È questo il Bradomín che scrive l'ultima parte delle sue memorie, la *Sonata de invierno*: è un Bradomín «*cansado de mi larga peregrinación por el mundo*»: lo troviamo, vestito con l'abito monacale, alla corte del pretendente re carlista Carlos VII, in un preciso anno, nel 1871. Si tratta in realtà di un travestimento per sottrarsi al Cura de Santa Cruz, un partigiano apparentemente carlista, in realtà traditore (tornerà nel terzo romanzo della guerra carlista, *Gerifaltes de antaño*). Ferito durante una missione, subisce l'amputazione del braccio. Durante il ricovero l'impenitente marchese corteggia una giovinetta, Maximina, pur sapendo (o almeno avendo più di un sospetto) che è sua figlia: riesce a farla innamorare, ma le monache gliela sottraggono, impedendogli di commettere l'incesto, ma questa separazione spinge la ragazza al suicidio. Nel finale del romanzo si consuma anche la separazione da María Antonieta, sua antica amante con cui, analogamente a quanto era avvenuto in *Sonata de otoño*, aveva riallacciato la relazione. Con questi due fallimenti, la carriera di Bradomín come don Giovanni volge al termine e, a quanto si lascia capire, inizia la stagione delle memorie:

*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.*

#### I ROMANZI DELLA GUERRA CARLISTA

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.

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,

---

*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!*».

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* 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 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 parrá que goteaba. La Josepa habló, metiendo la voz por la campana de la chimenea:*

- ¡Bien te curas al humo, Roquito! Gimió 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, s 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.

*Gimió Roquito:*

- ¡Sacaime 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 invierno* 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 rielabo-

rato 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>4</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. Esistono 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 tea-

---

<sup>4</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*.

tro 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>5</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>5</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 folklore 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 folklore 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 fantoche 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 immortalizaré 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, illustre 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 Otelo 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>6</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 d 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>7</sup>*

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*

<sup>6</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>7</sup> *Estética del esperpento*, ABC, 7.12.1928, 170-179

*trasporte 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 *grotesco* (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 natura 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 bizzarria 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, ¡tenga 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 ostilità 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 a cuestras. Pronto acabará, 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 palabra 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 Pazo 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>8</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

---

<sup>8</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.

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>9</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>9</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.

## VITA E OPERE DI RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN ADRIANA LOMBARDI

Ramón del Valle-Inclán nacque a Villanueva de Alorosa, Pontevedra, il 28 ottobre del 1866; morì nel 1936 a Santiago de Compostela. Compì i suoi primi studi a Pontevedra e a Santiago, dove si laureò in giurisprudenza tra il 1886-1889. Dopo la morte del padre, nel 1890, si trasferì a Madrid. Appena arrivato da una Compostela arcaizzante, nella quale predominava la forma di vita isabellina, fatta di riunioni di stampo romantico, caratterizzate da formalità e inibizioni, si scontra con una Madrid disinvolta, che riesce a trasformare tutto in burla. Valle-Inclán comincia la sua carriera letteraria pubblicando brevi racconti e alcuni articoli di critica. Collabora con alcuni giornali messicani ed è proprio in Messico che si trasferisce nel 1892 per poi ritornare in Spagna l'anno successivo. L'esperienza messicana gli serve per assimilare il fenomeno letterario del Modernismo nella sua totalità.

Nel 1896-97, Valle-Inclán parte alla conquista di una Madrid stordita dalle illusioni, dalla bohemia e dal buon senso. Sono anni in cui sta comparando un nuovo secolo che presenta segni molto diversi; tante fantasie si sono spente, si sono perse nelle interminabili riunioni nei Caffè, frequentati da giovani che lottano per la gloria letteraria e che si ribellano alla generazione precedente. Proprio durante una di queste riunioni ha luogo lo sfortunato scontro con Manuel Bueno, a causa del quale, Valle-Inclán rimane ferito. Una bastonata sul braccio alzato in difesa, gli provoca una lacerazione che, curata male, porta all'amputazione dell'arto sinistro. Ma la sua vita letteraria continua, infatti, dal 1902, data della *Sonata de otoño*, pubblica racconti, articoli e traduzioni. La sua opera cresce ancora con *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904), *Sonata de invierno* (1905). Dopo il suo matrimonio con l'attrice Josefina Blanco, la sua produzione continua con la serie delle *Comedias bárbaras*: *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) e *Cara de Plata*, che apparirà anni dopo (1922). Comincia a prendere forma il problema di un teatro sociale, che troverà la sua formulazione matura nell'*esperpento*. Nella sua opera teatrale perdura il gusto modernista, come nelle commedie: *La cabeza del dragón* (1910), *Cuento de abril y voces de gesta*, *Tragedia pastoril* (1911). Però nella commedia *La marquesa Rosalinda*, emergono alcune forme burlesche che fanno presagire un cambiamento. Con gli anni l'arte di Valle-Inclán accentua i suoi contorni grotteschi, sottolineando lo scherzo o le situazioni ridicole. Del 1920 sono *La enamorada del rey*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Divinas palabras* e, finalmente *Luces de bohemia*, il primo *esperpento*. Un filo conduttore annodava queste produzioni: un'abbondanza di dichiarata derisione, la preoccupazione per la situazione politico-sociale e una lacerazione nella relazione tra il personaggio e la lingua.

LA SITUAZIONE POLITICA E SOCIALE: «¡ESTÁ BUENA ESPAÑA!»

Il regime politico che in Spagna si chiamò Restaurazione, cominciò con un colpo di Stato militare e terminò con un altro. Il suo inizio avvenne col «*pronunciamento*» (così era denominato il

golpe nel XIX secolo) del generale Martínez Campos il 29 dicembre del 1874 e, la sua fine con il colpo di Stato del generale Primo de Rivera il 13 settembre del 1923. La Restaurazione risulta essere il regime più duraturo nella storia recente di Spagna, durò infatti quasi cinquant'anni. *Lucas de bohemia* si situa in quel periodo, verso il 1920, nonostante nell'opera ci siano alcuni riferimenti ad altri momenti politici della storia di Spagna.

Parliamo di Restaurazione, ma che cosa si restaurava? Semplicemente la dinastia Borbonica. L'ultima dei Borboni a regnare era stata la regina Isabel II, nel 1868, detronizzata a causa della rivoluzione liberale chiamata «la Gloriosa» (nella Scena VII c'è un riferimento, quando don Latino dice «*Yo fui a París con la Reina Doña Isabel*»). La monarchia si restaurò non con la regina, ma con suo figlio Alfonso XII. Il grande artefice di questa nuova politica fu Antonio Cánovas del Castillo: la sua idea basilare era che la monarchia era connaturale alla Spagna, mentre la democrazia era «dottrinale», cioè teorica ma non pratica. Non deve stranire, infatti, che la costituzione del 1876, su cui si fondava il regime, si preoccupava soprattutto dell'istituzione monarchica e della figura del re. Quest'ultimo poteva nominare o licenziare ministri, poteva anche sciogliere «*las Cortes*» (il parlamento). Alfonso XIII (definito da Dorio de Gadex «*nuestro primer humorista*», Scena VII) fece un uso sfrenato di questo potere, intervenendo spessissimo in politica. La Costituzione stabiliva un sistema bicamerale: Cortes, elette a suffragio censitario, e un Senato di notabili designati al potere, mentre il governo era responsabile davanti al re e davanti alle Cortes. Il corpo elettorale nel 1886 era formato soltanto dal 2,1% della popolazione, visto che potevano votare solo i proprietari terrieri.

Come mai questo regime durò e funzionò per cinquanta lunghissimi anni? Si potrebbe parlare inizialmente di passività o della coscienza politica del popolo spagnolo pressoché inesistente. Nessuno, infatti, s'interessava alla politica, tranne coloro che ne facevano parte. Naturalmente c'erano i repubblicani e il movimento operaio (la *Internacional*) che si opponevano al sistema, ma erano in netta minoranza. I carlisti (monarchici ultrareazionari sostenitori del pretendente al trono della dinastia antagonista di Alfonso XIII), nemici di Cánovas, non riuscirono a porre fine a questa situazione politica. Nella pratica il meccanismo reale del sistema canovista si basava soprattutto sulla complicità tra i leader conservatori e moderati, che si accordavano per spartirsi in via amichevole i seggi e per alternarsi al potere, così da sottrarsi il più possibile ai vincoli elettorali. Il partito conservatore era guidato dallo stesso Cánovas e quello liberale da Sagasta. Il bipartitismo alternato non doveva far altro che diventare l'oggetto di un riconoscimento esplicito e trasformarsi in regola permanente del gioco politico. La formalità si compì nel 1885 alla morte di Alfonso XII, in virtù di un accordo che fu conosciuto col nome di «Patto del Pardo», che sancì per circa trent'anni la formula del *turno*, che stava ad indicare il monopolio governativo diviso fra due partiti, ribattezzati ormai per maggior chiarezza, Partito Conservatore e Partito Liberale. Dal 1876 al 1907 i conservatori e i liberali si alternarono al potere con soporifera regolarità.

Per ottenere l'equilibrio alternato fra le due fazioni, il gioco politico presupponeva non solo la complicità dei politici ma anche la manipolazione illegale del processo elettorale. I brogli elettorali continuarono per garantire il potere dell'oligarchia attraverso una rete clientelare retta dai *caciques* locali. I *caciques* erano i notabili che controllavano l'attività politica ed elettorale in una

determinata regione, inoltre, il cacicchismo garantiva che gli equilibri del sistema non venissero mai messi in discussione. La massima dei *caciques* era: agli amici facciamo i favori, ai nemici applichiamo la legge. La classe politica, che beneficiava dei loro favori, si svolgeva a Madrid, nel Senato e nel Congresso. Alcuni personaggi politici del tempo appaiono in *Luces de bohemia*: Maura, il più citato, apparteneva alla classe media di Maiorca. Dopo aver studiato legge a Madrid, aveva lavorato presso lo studio legale di un *cacique*, sposandone poi la figlia. Da qui prese avvio la sua carriera politica. Altre figure menzionate sono quelle di García Prieto, poi il Conte di Romanones, uomo di governo e proprietario terriero: il denaro e il parentado avevano una grande importanza per accedere alla classe politica dell'epoca. Le Cortes sembravano un incrocio di cognati, suoceri, generi... («*Un yerno más*» esclama Dorio de Gadex, riferendosi a García Prieto, genero di Montero Ríos, nella scena VII).

Don Antonio Maura è menzionato diverse volte in *Luces de bohemia*, ed è ferocemente criticato: «*charlatán*» o «*rey del camelo*», sono alcuni degli epiteti a lui indirizzati. Si tratta di caratteristiche che hanno un riscontro reale e che non sono frutto di un'antipatia dell'autore nei suoi confronti. Maura, infatti, fu un personaggio molto impopolare, a partire dalla cosiddetta «*Semana tragica*» avvenuta nel luglio del 1909 ossia la dura repressione dell'insurrezione scoppiata a Barcellona per protestare contro l'imbarco delle truppe dirette in Marocco, dove incombeva una guerra. In quegli anni partiva per la guerra colui che non si poteva permettere di pagare la «*cuota*», con cui evitava il servizio militare: si versava il sangue dell'operaio e il borghese rimaneva a casa. («*No quise dejar el telar por ir a la guerra... Me denunció el patrón*», dice il Prigioniero catalano a Max nella scena VI). Con l'insurrezione di Barcellona si volle colpire la chiesa e la monarchia, di fatto si dichiarò la Repubblica nella cintura industriale della città, ma né gli anarchici né i socialisti furono in grado di dirigere il movimento. Tanto più tremenda era la repressione tanto più Maura diventava impopolare. Il grido: «*¡Muera Maura!*» si diffuse per tutta la Spagna. Maura si dimise il 21 ottobre del 1909, il periodo in cui cominciò la crisi della Restaurazione. Questo è lo sfondo in cui viene ambientata *Luces de Bohemia*.

Il regolare e soporifero gioco dell'alternanza dei partiti al potere smise di funzionare. Il partito conservatore si scisse in tre gruppi principali che non riuscirono ad accordarsi per governare il paese. Il re si vedeva costretto a prendere decisioni politiche costantemente. Nel 1917 ebbe luogo una crisi che eliminò definitivamente il sistema canovista.

Fino ad ora si è parlato della classe politica, ma che cosa accadeva a quella dei lavoratori? Il quadro è abbastanza negativo. Il sistema produttivo spagnolo era arretrato e obsoleto, come del resto lo era l'industria tessile catalana. Lo stato dell'agricoltura, di stampo chiaramente feudale, era anche peggiore.

Dal 1918, alla fine della Grande Guerra, ci fu in Spagna un vertiginoso aumento dei prezzi, che colpì soprattutto coloro che erano economicamente più deboli. Questa situazione spiega le profonde convulsioni che colpirono la Spagna negli anni 1919/20. I lavoratori cominciarono un profondo processo di organizzazione. Si divisero in due gruppi importanti: la CNT (*Confederación nacional del trabajo* - confederazione sindacale anarchica creata nel 1910), il PSOE (*Partido sociali-*

sta obrero español - fondato tra il 1881 e il 1888). Il profondo malcontento dovuto alla disparità salariale, all'aumento dell'inflazione, alla carestia, portò i lavoratori a lottare per le proprie rivendicazioni e in alcuni casi, ad usare la violenza.

La situazione era estremamente tesa, soprattutto in Catalogna, dove nel 1919, in occasione dello sciopero alla «Canadiense», impianto che forniva l'energia elettrica alla regione, venne dichiarato lo stato di guerra. I militari occuparono le strade e montarono le mitragliatrici... Lo stesso successe a Madrid nel febbraio del 1919. Le truppe scesero in strada per reprimere assalti a negozi alimentari e commerciali. Nello stesso anno arrivarono le grandi mobilitazioni dei lavoratori agricoli andalusi. Gli scioperi aumentarono di giorno in giorno. Bisogna tener presente la grande influenza, che la Rivoluzione Russa (1917), ebbe sui lavoratori, facendo emergere un grande impulso morale che spingeva a lottare per i propri diritti.

Gli imprenditori sostenevano l'azione dell'esercito, condividendo l'uso delle maniere forti contro gli scioperanti, e accusavano il governo di debolezza; decisero perciò di adottare soluzioni violente, come, per esempio, quella del «pistolero blanco»: operai e dirigenti sindacalisti vennero uccisi da assassini o meglio *pistoleros* padronali («*Barcelona alimenta una hoguera de odio*» dice il Prigioniero nella scena VI). Il movimento anarchista non tardò a rispondere e gli attentati divennero sempre più frequenti. La repressione assunse varie forme: associazioni pseudo-civiche che collaboravano con la polizia nella repressione dei manifestanti, sindacati liberi che usavano facilmente le armi contro gli operai. E infine fu applicata la sinistra «*ley de fugas*» (1921) con la quale centinaia di militanti operai furono uccisi dalle forze dell'ordine per il loro tentativo, non dimostrabile, di sfuggire all'estero («*Conozco la suerte que me espera: cuatro tiros por intento de fuga...*» dice il Prigioniero nella scena VI).

Analizzando sommariamente i fatti e i personaggi storici menzionati in *Luces de bohemia* s'incontra una seria difficoltà nel definire il preciso momento storico all'interno del quale l'opera si sviluppa. Il riferimento a don Jaime di Borbone (scena III) non può che riferirsi a una data anteriore al 1910: le visite in Spagna di don Jaime, pretendente carlista, furono tutte anteriori a questa data. Nel 1907 era a Madrid in incognito a visitare personalità carliste (molto probabilmente incontrò anche don Ramón). La menzione del re del Portogallo, Manuel II (scena III) potrebbe riferirsi ad una data anteriore al 1910, data in cui egli fu detronizzato. Ma nella scena IV si nomina la rivoluzione Russa che sappiamo essere scoppiata nel 1917. Poco più avanti si considera ancora vivo lo scrittore don Mariano de Cavia (scena IV), che invece sappiamo essere morto nel 1919. Nella scena VI c'è un altro salto temporale quando si menziona «*la ley de fugas*», che in realtà prende avvio nel 1921. Il riferimento a García Prieto, che viene nominato presidente del Consiglio, da Alfonso XIII (scena VII) ci riconduce al novembre 1917, quando formò il governo una seconda volta. Si citano personaggi della storia Spagnola: Carlos II, Felipe II, Isabel II, si allude al politico Castelar, inoltre si fa riferimento al «*Dos de Mayo*» («*¡Vivan los héroes del Dos de Mayo!*» dice l'Ubriaco nella scena III), all'Inquisizione («*¡Viva la Inquisición!*» grida una voce modernista nella scena V), alla «*leyenda negra*» («*¡Y esos son los que protestan de la leyenda negra!*» dice Max nella scena VI), alla guerra carlista («*Max era hijo de un capitán carlista que murió a mi lado en la*

guerra» dice il Marchese nella scena XIV)... E tutto questo nel lasso temporale dell'azione di *Luces de bohemia*, ossia, appena ventiquattr'ore.

L'opera si pone intorno al 1920, questo è innegabile, però la sua trama temporale si tesse con i personaggi e i fatti storici che non potrebbero coincidere nel tempo, sono fatti cronologicamente datati e citati ma la loro combinazione, il loro sapiente miscuglio, ha una precisa finalità estetica. Si può dire che l'autore «condensa el tiempo», egli non cerca di riferirsi a un fatto concreto, al contrario, attraverso questo compendio vuole spiegare i caratteri di tutto un periodo. I fatti storici, dunque, non sono scelti a caso, l'autore soppesò e modificò quelli che riteneva non andassero più in là dell'immediatezza del momento. Vediamone alcuni.

Nella prima versione di *Luces de bohemia*, apparsa nel 1920, si legge: «*Precisamente ahora está vacante el sillón de don Benito el Garbancero./ - Se lo darán a don Torcuato el Aceitero*». Nella versione del libro edito nel 1924, che è quella che stiamo analizzando in questo lavoro, il riferimento a Torcuato è cambiato con «*Nombrarán al Sargento Basallo*» (scena IV). Perché questo cambiamento? L'autore preferì, come elemento che andasse oltre la sua epoca, il Sargento Basallo, figura associata alla guerra marocchina, che godette di un'enorme popolarità al suo rientro in patria, con l'uscita del libro. Si profila così una critica implicita alla carenza di gusto estetico.

In *Luces de bohemia* la rappresentazione di un'epoca storica avviene attraverso momenti scelti dall'autore, che racchiudono la spiegazione di un processo più generale. Si presenta un momento storico terribile, ma allo stesso tempo si tenta di suggerire i motivi che lo hanno causato, con continui riferimenti alla storia spagnola, tanto passati quanto moderni.

Parafrasando *La Lámpara maravillosa*, il libro in cui don Ramón spiega la sua estetica, si tratta di creare un momento che contenga tutti i momenti, che riassume in breve quello che fu e quello che sarà. Un momento in cui, usando le sue parole:

*Todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser.*

LUCES DE BOHEMIA

UN MODO NUOVO DI VEDERE LA VITA NELLA LETTERATURA: L'ESPERPENTO

Valle-Inclán è lo scrittore più radicalmente scrittore di tutto il XX secolo. Benché sia morto nel '36 e la maggior parte delle sue opere teatrali non siano tutt'ora rappresentate, oggi come oggi, è l'unico artista al quale si dedica la maggior parte del programma di studi delle scuole superiori spagnole. La sua coscienza innovatrice e l'affanno di creare una nuova opera delimitata dalle cornici tradizionali, fanno di lui un vero asceta del testo letterario. Questo lo diceva lui stesso, agli inizi della sua carriera letteraria nel 1892:

*Ambicioné que mi verbo fuese como un claro cristal, misterio, luz y fortaleza...Concebía como un sueño que las palabras apareciesen sin edad, al modo de creaciones eternas, llenas de la secreta virtud de los*

*cristales. Y años enteros trabajé con la voluntad de un asceta, dolor y gozo, para darles emoción de estrellas, de fontanas y de yerbas frescas. (Obras, 823)*

Le prime due opere di Valle-Inclán non ebbero alcun successo di pubblico. Nel 1895 uscì *Femeninas* e nel 1897 *Epitalamio*. Come ricorda, anni dopo, l'autore:

*Un artista debe imponer las normas que tenga. Y si no tiene público, crearlo. De mi primer libro, sólo pude vender cinco ejemplares... Esto ocurría en 1902.*

Il 1902, infatti, fu l'anno di *Sonata de otoño*, seguita a breve distanza da *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904), *Sonata de invierno* (1905). Queste quattro opere narrano le memorie del Marchese Brandomín, in cui compare il primo tratto della caricatura esperpentica del don Giovanni spagnolo, che Valle-Inclán descrive come «*feo, católico y sentimental*». La comparsa delle *Sonatas* presuppone un trattamento nuovo e originale genere romanzesco nella letteratura spagnola. Non bisogna dimenticare che in quello stesso anno appaiono *La voluntad* di José Martínez Ruiz (Azorín), *Camino de perfección* di Pío Baroja e *Amor y pedagogia* di Unamuno. Queste quattro opere apportano una nuova sensibilità nella Spagna d'inizio secolo.

Nell'anno di pubblicazione di *Sonata de estío*, Ortega y Gasset, che era più giovane di ventun anni di Valle-Inclán, criticò la sua scrittura in questi termini:

*Si el señor Valle-Inclán agrandara sus cuadros, ganaría el estilo en sobriedad, perdería este enfermismo, imaginario y musical, ese preciosismo que a veces empalaga, pero casi siempre embelesa. Hoy es un escritor personalísimo e interesante; entonces, sería un gran escritor, un maestro de escritores».*<sup>1</sup>

Ascoltò Valle-Inclán il rimprovero di Ortega? Non si sa con certezza, comunque, sarà stato per la naturale evoluzione della sua opera o sarà stato per seguire il consiglio del giovane filosofo, sta di fatto che, in una delle già famose rielaborazioni testuali di Valle-Inclán, il racconto *El Rey de la máscara* (che più tardi avrebbe incluso in una seconda versione del *Jardín umbrío*), il cadavere dell'abate di Brandomín appare con un travestimento grottesco e una maschera di cartone. Seratti-Piñero fa allusione a una versione di questo racconto apparsa nel 1892. La maschera, con la quale spesso si paragonava il volto degli esseri esperpentici e che arriva ad essere la negazione del volto stesso, non è neppure nuova nella predilezione di Valle-Inclán. Infatti già l'aveva introdotta in *El rey de la máscara* verso il 1892, dove copriva il volto di un morto, e nel 1904 in *Sonata de Primavera*, dove l'ombra del sarcasmo, assente fino ad allora, lascia le sue prime impronte. È dal *Rey de la máscara* che si fa strada l'*esperpento*, intensificandosi a poco a poco fino ad arrivare al suo culmine con *Luces de bohemia*, nel 1920. In questo *esperpento*, hanno detto molti critici, prendono vita tutti i motori che vanno a muovere la macchina esperpentica, macchina nella quale tutto è

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset, *La Sonata de estío de Ramón del Valle-Inclán*, in *Obras completas*, Taurus, Madrid 2004, vol. I, 21-28, 28.

simbolo e realtà allo stesso tempo, nella quale la risata è satura d'assurdo e amarezza, di verità e di mito, di sublimazione e di deformazione. Molto di tutto ciò lo offre Valle-Inclán nella scena XII di *Luces de bohemia*, opera nella quale, per bocca del protagonista Max Estrella, «*hiperbólico andaluz, poeta de odes y madrigales*», si mescolano la cronaca con la biografia e l'invenzione. Queste le affermazioni chiave della scrittura di Valle-Inclán attraverso la voce del protagonista:

- *La tragedia nuestra non es tragedia*
- *El esperpentismo lo ha inventado Goya*
- *Los héroes clásico 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 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.*

In questa scena Max Estrella delinea il significato di *esperpento* al suo compagno don Latino de Hispalis: Max: «*La tragedia nuestra no es tragedia*»; don Latino: «*¡Pues algo será!*»; Max: «*El esperpento*». Da queste affermazioni capiamo che l'*esperpento* è inteso come un genere letterario: la tragedia perché è troppo nobile per riflettere la Spagna, che è vista come «*una deformación grotesca de Europa*» e dove «*¡es un delito el talento!*»; serve una formula nuova per esprimerla: «*El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada*».

Alla fine di questa stessa scena, quando appare la «smorfia» di Max Estrella, una smorfia che è presagio della morte, che sopraggiungerà di lì a poco, l'attenzione torna sulla particolarità tipica che Valle-Inclán ha di collocarsi sopra i suoi personaggi e sopra lo spettatore. Nella scena XIII, durante la veglia al deceduto Estrella, appare sulla porta «*un hombre alto, abotonado... grandes barbas rojas de judío anarquista y ojos envidiosos*», che si rivela come un «*fripón periodista alemán*» che adotta un linguaggio scientifico e catalettico. Gli argomenti di questo *bohémien*, battezzato nella scena col nome di Basilio Soulinake, riguardano la morte di Max Estrella (secondo lui non è che un semplice caso di catalessia), sconfinando nel comico e facendo ridere lo spettatore che viene allontanato dalla posa tragica e seria con la quale si affronta il momento della morte. È come lo spettacolo melodrammatico del piagnisteo, solo che qui si veste con l'abito della pseudoscienza medica. Entrambi risultano essere seri, comici, drammatici e ridicoli.

Tornando alla smorfia esperpentica di Max (già abbozzata nella prima *Sonata* quando il Marchese di Bradomín dice che «*al cruzar por delante de los espejos cerraba los ojos*» per non guardarsi), questa continuerà a risuonare in ogni opera successiva, soprattutto in una delle più significative del genere, ossia *Los cuernos de don Friolera*.

Il termine *esperpento* deriva dal parlato popolare, significa «brutto, ridicolo, appariscente usato per scappare dalla norma, dalla regola sociale e andare verso il grottesco o mostruoso»; utilizzato nel teatro, designa l'inversione delle norme classiche («*los héroes clásicos reflejados en los espejos*

*cóncavos dan el esperpento», «las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas», «mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásica»*), per lasciare spazio al deformato, secondo l'esempio di Goya, che a detta di Valle-Inclán, era stato il padre dell'esperpentismo in pittura. Le tre norme classiche dell'unità di tempo, azione e luogo sono riflesse nello specchio concavo della via del Gato e acquisiscono con Valle-Inclán delle caratteristiche peculiari. L'unità d'azione è la più coerente ai canoni classici poiché la storia è una e si sviluppa intorno al vagabondare del protagonista Max Estrella; tutto si svolge nel giro di una notte, tuttavia, a causa dei molti anacronismi, è difficile situarla in una determinata data, per i già citati anacronismi dell'opera. Lo scenario di *Luces de bohemia* è quello d'una Madrid d'inizio secolo, e osservando da questo punto di vista sembra che l'unità di luogo sia rispettata, tuttavia i due personaggi principali si muovono in scenari distinti: la strada, il carcere, la casa di Max, la taverna, il cimitero... slegati gli uni dagli altri e citati nelle annotazioni con descrizioni ermetiche, essenziali dove il tocco espressionista è evidente.

*Luces de bohemia* appare per la prima volta nella rivista «España» nel 1920, precisamente dal 31 luglio al 23 ottobre; poi in un libro, con significative variazioni, nel 1924.

La rottura delle norme teatrali accompagna un cambio nella visione della realtà e quindi del teatro stesso; per Valle-Inclán esistono tre modi d'osservare il mondo: stando in ginocchio; stando in piedi; dall'alto.

Se si osserva stando in ginocchio, si guarda la realtà dal basso verso l'alto, ed essa ci sembrerà colossale, i personaggi imponenti. Questo punto di vista è adottato nelle opere classiche e nelle tragedie, dove i protagonisti sono tutti eroi. Se si osserva la realtà stando in piedi, tutto si ridimensiona alla nostra altezza e anche i protagonisti teatrali sono presentati come «*compañeros*», paragonabili a noi. Questo è il caso delle opere shakespeariane. Se, invece, si osserva il mondo guardandolo dall'alto, tutto sembra piccolo e insignificante. Ed è proprio da questo punto di vista che si muove Valle-Inclán: i personaggi sottomessi a questo tipo di osservazione esperpentica, poiché sicuramente rappresenta una deformazione, sono come marionette o fantocci. Alcune affermazioni della commedia giustificano quest'asserzione:

*«Dorio de Gadex, Clarinito y Pérez, arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera». (Scena XIII)*

*«En la fila de fantoches pegados a la pared queda un hueco lleno de sugeriones» (Scena XIII)*

*«Don Latino guiña el ojo, tuerce la jeta y desmaya los brazos haciendo el pelele» (Scena XV)*

I personaggi dell'opera, più di cinquanta, sono fantocci che animano la tragedia. Il protagonista, Máximo Estrella, poeta cieco, è una rappresentazione della prima boemia che, in Spagna, aveva subito una degradazione volgare. Degradato appare anche il modernismo nell'opera: *«La Buñolería entreabre su puerta y del antro apestoso de aceite van saliendo deshilados, uno a uno, en fila india, los Epígonos del Parnaso Modernista»* (la *Buñolería* rappresenta il luogo delle riunioni dei modernisti).

La figura di Max, sembrerebbe ispirarsi ad Alejandro Sawa, il *bohémien* per eccellenza, che era già stato immortalato nel *Villasús*, un personaggio del *Árbol de la ciencia* di Pio Barroja. Max è una delle poche figure nobili dell'opera; nonostante sia cieco, è l'unico che vede la realtà com'è, e la sua critica è poderosa: «*¡Mateo, dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?*» (Scena VI).

Alla sua furia si avvicina una forte sensibilità e umanità come nel dialogo con il prigioniero: Prigioniero: «*Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa prensa canalla?*», Max: «*Lo que le manden.*», Prigioniero: «*¿Está usted llorando?*», Max: «*De impotencia y de rabia. Abracémonos hermano?*».

In contrapposizione a Max che, nonostante i suoi difetti, è cosciente della realtà che lo circonda e della sua realtà, incontriamo don Latino de Hispalis, deformazione della boemia senza scrupoli, falso e insensibile (si pensi alla destrezza usata nella scena XII quando ruba la borsa al moribondo Max: «*Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte la cartera encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana.*»). Egli accompagna il poeta cieco, per tutta la notte: una discesa negli inferi di un mondo che riprende parodicamente quella di Dante (Max) e Virgilio (don Latino). È chiaro che, se Virgilio rappresenta la sapienza, don Latino la pedanteria più degradante. Nella scena XI, Max, colpito dalla disperazione di una madre che ha il figlio morto in braccio, dice: «*¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!*» e dal profondo della sua sensibilità don Latino replica: «*Hay mucho de teatro.*» Intorno a queste due figure girano vorticosamente altre figure che formano un coro di caricature rappresentate da borghesi che cercano di mantenere l'ordine, come il pensionato, l'oste, il libraio Zaratustra, il Capitano Pitito, artisti come le brigate moderniste, personaggi popolari come Lunares o il Re del Portogallo. Queste figure danno a *Luces de bohemia* la conformazione tipica di un teatro di marionette.

Seguendo la matematica degli specchi concavi i personaggi acquisiscono lineamenti stravaganti, l'uomo si trasforma in cosa o animale, apportando, così, all'*esperpento* grande spazio per potersi sviluppare. L'esempio più chiaro di trasformazione in animale è quello di don Latino, il cane di Max Estrella. (scena VIII, Max: «*Seguramente que me espera en la puerta mi perro.*» El Ujer: «*Quien le espera a usted es un sujeto de edad, en la antesala.*» Max: «*Don Latino de Hispalis: mi perro.*»).

In *Luces de Bohemia* ha una funzione letteraria importantissima la descrizione dei personaggi, che è molto particolare, procede a rapide e sciolte pennellate:

«*La niña Pisa Bien, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña.*» (Scena IV)

«*Enriqueta La Pisa Bien, una mozueta golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, levantaba el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanos.*» (Scena III)

«*Dorio De Gadex, feo, burlesco y chepudo, abre los brazos, que son como alones sin plumas en el claro lunero.*» (Scena IV)

Qui appare evidente la trasformazione del personaggio in pupazzo o animale, inoltre appare un elemento fondamentale: la luce.

La luce è parte della matematica esperpentica, infatti è la principale fonte di deformazione che causa l'ombra. L'illuminazione nell'opera è poca, tuttavia presente dal principio: «*Hora crepuscular... guardillón con ventano angosto lleno de sol*»; «*la guardilla queda en una penumbra rayada de sol poniente*» (Scena I). È inoltre fonte di deformità: «*Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja*» (Scena II); «*Las sombras negras de los sepultureros - al hombro las azadas lucientes - se acercan por la calle de tumbas*» (Scena XIV). Se all'inizio la luce dava qualche sensazione di calore, di vita, alla fine si avvicina di più alla freddezza della morte: «*La luz de la tarde sobre los muros de lápidas tiene una aridez agresiva*» (Scena XIV). Questo particolare uso della luce lo possiamo notare in alcune opere di Goya, dove è presente, ma non illumina, bensì deforma.

Molto importante è l'uso degli aggettivi e sostantivi, che grazie alla sovrapposizione di immagini appartenenti a campi semantici opposti e dissonanti, creano combinazioni esperpentiche come la sinestesi (fenomeno psichico in cui una sensazione corrispondente a un dato senso viene associata a quella di un senso diverso): «*Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio*» (Scena V); «*Épico rugido del mar*»; «*gritos internacionales*»; «*en los ojos tristes un vidriado triste*»; «*mala sombra*». Sono espedienti per descrivere i personaggi solo nei loro tratti più particolari, ridicolizzandoli: «*Hongos, garrotes, cuellos de celuloide, grandes sortijas, lunares rizosos y flamencos*» (Scena V); «*Zaratustra...la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente*» (Scena II); «*Chalinas flotantes, pipas apagadas, románticas greñas*» (Scena V). Posto importante è occupato dai paragoni: «*Los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes*» (Scena II) - in questo esempio è evidente la trasformazione dei tre visitatori in animali, in uccelli per la precisione - come anche: «*Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente*» (Scena VI); o ancora «*Allá está como un cerdo triste*» (Scena IX).

Dovendo analizzare l'esperpento risulta che il campo semantico più interessante è quello del grottesco e del macabro. L'autore si serve di aggettivi quali: *grotesco, barroca, negro/a, infernal, ronco, alocada, feo, lóbrega*. Usa sostantivi come: *cueva, cementerio, muerte, suicidio, fantasma, espectro, mano de marfil*; infine i verbi *arrancar* e *arañar*. L'esclamazione, che conclude l'opera, «*¡Cráneo privilegiado!*», è composta da una sineddoche particolarmente cruda, pronunciata da un ubriaco e probabilmente indirizzata a Max Estrella. Sembra che soltanto lui, un ubriaco, avesse capito la sorte del poeta cieco, quella cioè di non fare parte del coro dell'opera; Max aveva visto meglio dei vedenti la deformazione della realtà.

UNA MATEMATICA PERFETTA  
STRUTTURA DI LUCES DE BOHEMIA

Abbiamo già detto che l'opera vide la luce per la prima volta su una rivista nel 1920. Per quanto riguarda la pubblicazione del libro, che avvenne nel 1924, l'autore decise che l'opera

avrebbe avuto bisogno, oltre che di un cambio stilistico, anche dell'aggiunta altri tre scene (II, VI e XI). Con quest'innovazioni oltre ad aumentare la profondità tematica dell'opera, si formava una struttura precisa e chiara divisa in quindici scene.

La prima cosa che salta agli occhi, è la struttura circolare dell'opera. Se in apertura ci troviamo nell'abbaino di Max Estrella, che fa un invito al suicidio collettivo rivolto alla sua famiglia («*Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno*» scena I), l'opera si chiude con un riferimento a quest'ambiente, la morte misteriosa per asfissia di due signore, sicuramente la moglie e la figlia del poeta, «*¿Crimen o suicidio?*».

#### SIMMETRIA E SIMBOLISMO STRUTTURALE

Se si prende come base di studio l'azione, si possono dividere le scene in due gruppi: le prime dodici, nelle quali ha luogo il percorso madrilenò del poeta e la sua morte; e le ultime tre, che riportano i fatti immediati al decesso del poeta. Se si presta attenzione alla funzione che compiono, notiamo la stessa divisione: le prime dodici impostano l'opera, le ultime tre sono un anticlimax. Entrambi i gruppi hanno lo stesso lasso temporale: dodici ore. Max esce da casa all'imbrunire e ritorna per morire all'alba nella scena XII. Le tre scene restanti occupano lo stesso tempo, la veglia finisce alle quattro di pomeriggio, subito segue la sepoltura e l'opera si conclude di notte nella taverna di Pica Lagartos.

Un altro elemento che contribuisce alla simmetria dell'opera, sono le apparizioni del «*Preso*» catalano: prima appare come prigioniero senza identità (scena II), poi nel carcere, insieme a Max Estrella (scena VI), infine nel riferimento ad un prigioniero che voleva fuggire (scena XI).

#### LA LINGUA DI LUCES DE BOHEMIA

Tutta la critica è d'accordo nel lodare l'enorme creazione linguistica, il profondo rinnovamento della lingua letteraria che s'impone in *Luces de bohemia*. Infatti, sono evidenti molti registri linguistici, voci e citazioni letterarie, strettamente legate alla lingua madrilenò, ai volgarismi, ai termini gitani, a quelli galiziani, ai neologismi e alle voci della letteratura classica spagnola.

#### NEOLOGISMI

In *Luces de bohemia* compaiono diversi neologismi. Alcuni sono stati creati con l'aggiunta del prefisso «A», come per esempio «*abichado*», (si riferisce a Zaratustra, scena II: «*Zaratustra abichado y gibboso*») che significa a forma di rettile, viscido. Altri neologismi, sono basati su alcune parole galiziane come, ad esempio, «*cañotas*» (compare nella scena XIII, «*Don Latino... y el perrillo sin rabo y sin orejas, entre las cañotas*») vuol dire «osso». «*Cepones*» (lo troviamo nella scena II, «*Zaratustra... con*

los pies entrapados y cepones»), che significa fastidioso, che da noia. Proviene dal galiziano «*cepo*» («*grueso, pesado*»), ma si può anche pensare ad un apocope del castigliano «*Ceporro*».

Altri neologismi hanno come base termini estrapolati dal linguaggio parlato, come ad esempio, «*chispones*» (appare nella scena XIII, «*los ojos chispones de Don Latino*») che nasce dalla parola «*chispo*», che nel linguaggio popolare significa «ubriaco».

Ci sono neologismi che nascono sulla base di parole francesi come ad esempio «*escombrar*» (presente nella scena II, «*rimeros de libros hacen escombros y cubren las paredes*»). Significa impicciare, impedire il passaggio e si considera francesismo di «*encombrer: estorbar, impedir, obstruir*». Per altre invenzioni come «*fripón*» e «*albando*», troviamo qualche difficoltà di classificazione. Per quanto riguarda la voce «*fripón*» (presente nella scena XIII, si riferisce al personaggio Basilio Soulinake: «*es un fripón periodista alemán*»), c'è da dire che non può essere considerato un neologismo in quanto esiste in francese «*bribón, pillo*», ma è possibile che l'autore avesse in mente le voci di «*flinflón*» o «*frinfrón*», già presenti nel teatro di Cervantes e Calderón: il *Diccionario de Autoridades* definisce «*fripón*»: «*hombre de presencia abultada, fresco de cara, y, rubio, como alemán u otra nación del Norte*». Per quanto riguarda la parola «*albeando*» (presente nella scena II, quando Max Estrella dice: «*El inferno, un calderón de aceite albando*») forse è la voce errata di «*alfando*», creazione dell'autore che ha per radice il termine galiziano «*alfa*» ossia «*llamarada*» (fiammata) anche se questo è poco convincente, perché la frase di Valle parla di olio bollente, non fiammeggiante o bruciante.

#### GALEGHISMI

I galeghismi «*cachiza*» e «*cuadrarse*» appaiono già nella prima opera dell'autore, *Femeninas* (1895). Anche se è evidente la poca importanza che è stata attribuita all'uso di questi due termini, durante i suoi primi anni di attività letteraria, non c'è dubbio che le due voci in questione, appaiono persistenti in tutta la sua opera il che corrisponde a una costante ricerca stilistica e estetica. «*Cachiza*» (compare nella scena IV, don Latino: «*No ha hecho mala cachiza el honrado pueblo*») significa «cocci, pezzi di una cosa rotta». In *Luces de bohemia* il senso della parola è «danno, distruzione». «*Cuadrarse*» (compare nella scena X, Lunares: «*Si cuadrarse que yo te pusiese al tanto de mi vida, sacabas una historia de las primeras*») significa «succedere». In castigliano si usa col significato di «corrispondere, coincidere».

#### AMERICANISMI

Per quanto riguarda gli americanismi, prendiamo in considerazione la voce «*briago*» (compare nella scena V, Una Guardia: «*¡Está algo briago!*») significa «ubriaco». Valle-Inclán era andato in Messico due volte, nel 1892 e nel 1921, oltre ad aver visitato l'Argentina, il Paraguay e il Cile nel 1910, con la compagnia teatrale di García Ortega. Inoltre stava familiarizzando col castigliano d'America che sfoggia da *Femeninas*, del 1895, fino al suo ultimo romanzo, *Baza de espadas* del 1932, senza dimenticare *Tirano Banderas* del 1927, suo grande romanzo di ambientazione latino-americana. È notizia certa che Valle-Inclán corresse la versione di *Luces de bohemia* verso il

1923/24, epoca nella quale stava lavorando al *Tirano Banderas*, e questo potrebbe spiegare la presenza degli americanismi.

## LINGUA POPOLARE

A fianco di neologismi, galeghismi e americanismi, troviamo tracce di lingua popolare tra le quali espressioni gitane, come, per esempio: «gachó» e «mulé».

«Gachó» (lo troviamo nella scena VI: Il Secondino: «Gachó, vas a salir en viaje de recreo»; nella scena X: Lunares: «Yo guardo el pan de higos para el gachó que me sepa camelar»; nella scena XIII: La Portiera: «¿Madama Collet, qué razón le doy al gachó de la carrozza?») significa «uomo, individuo».

«Mulé» (lo troviamo nella scena IV, La Pisa Bien: «A alguno le hemos dado mulé») significa «ucciso, ammazzato».

Appaiono, inoltre, diversi volgarismi come: «dilustrado», «sus», «cuála». «Dilustrado» (lo troviamo nella scena X, La Lunares: «¿Tienes el hablar muy dilustrado!») significa «colto». «Sus» (lo troviamo nella scena IV, Il Metronotte: «Sus lo entrego») è il volgarismo di «os» (vi, ve, a voi). «Cuála» (lo troviamo nella scena X, Lunares: «¿Cuála? Dejar que te comas») è il volgarismo di «cuál».

Nell'opera viene spesso usato l'idioma di Madrid, che compare attraverso l'apocope. È un processo molto diffuso nella lingua madrilena. Ci sono diversi esempi, come la parola «poli» al posto di «policia»; o «propi» al posto di «propina» (mancia); «pipi» per «pipiolo» (babbeo); «delega» per «delegación», infine «La Corres» al posto di «La Correspondencia de España» (1876-1924).

Ci sono altre novità linguistiche in *Lucas de bohemia*, come l'impiego di termini classici, più ricercati, all'interno del parlato popolare, come ad esempio «introducir» al posto di «meter» (scena III, La Pisa Bien: «No introduzcas tú la pata»), l'uso del suffisso «ito» per conferire maggiore enfasi, ad esempio «servidorcito» (scena III, El Borracho: «Tiene mucha educación servidorcito») la deformazione fonetica di una voce come «previlegiado» al posto di «privilegiado» (scena III, scena XV, El Borracho: «¿Cráneo previlegiado!»); che qui però serve a rendere lo stato di ubriachezza; la ridondanza con valore intensificativo come l'espressione «finado difunto» (scena III, Il Ragazzo della Taverna: «Desque heredó del finado difunto de su papá»; scena XIII, La Portiera: «¿Son ustedes suficientes para bajar el cuerpo del finado difunto?»); e soprattutto un vocabolario che raccoglie voci chiaramente madrilene, espressioni usate tanto in quel periodo quanto quelle ancora in voga, come: «beatas» (pesete), «bola» (testa), «pápiros» (biglietti/soldi), «chica» (bottiglia piccola), «cortinas» (residuo che rimane nel bicchiere); o ancora frasi come «llevarse a la calle de la Pasa» (Sposarsi), «ir al viaducto» (suicidarsi).

Non è un caso che l'autore impieghi diversi livelli di linguaggi. Nella *Lámpara maravillosa* (1916), che documenta, almeno in una certa fase, la sua visione estetica, don Ramón, spiega la necessità di creare un nuovo linguaggio che risponda alle esigenze del suo tempo. Gli artisti devono creare un proprio linguaggio con parole che rompano «tutte le catene che imprigionano la tradizione della lingua». Così l'autore cerca nuovi termini, diverse accezioni, recupera dal passato o inventa quello che non trova, creando una nuova forma linguistica e una nuova coscienza. Infatti l'autore asserisce che tutte le mutazioni sostanziali degli idiomi sono sostanzialmente mutazioni

di coscienza. Come si può notare, non è un esperimento casuale il linguaggio di *Luces de bohemia*, né una questione esclusivamente di stile, è, piuttosto, un concetto di lingua inteso come generatore della coscienza, dell'anima collettiva del popolo. Quando Valle-Inclán desiderò esprimere il suo dolore per la situazione spagnola, scelse di uscire dagli schemi usuali del linguaggio teatrale del suo tempo, «fabbricando», per così dire, un nuovo linguaggio che contenesse tutti i livelli della lingua, dal più basso al più alto, dal gergo elitario al galego moderno.

*Los idiomas nos hacen, y nosotros hemos de deshacerlos. Triste destino el de aquellas razas encerradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias, en la hueca sonoridad de las Pirámides.*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> R. del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, 97.



RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN  
BAGLIORI DI BOHÈME

SCENA PRIMA

*È l'ora del crepuscolo. Un abbaino angusto con una finestrella assolata. Ritratti, incisioni, autografi, distribuiti sulle pareti e tenuti da puntine da disegno. Conversazione languida tra un uomo cieco e una donna bionda, triste e stanca. L'uomo cieco è un iperbolico andaluso, poeta di odi e madrigali, MÁXIMO ESTRELLA.<sup>1</sup> La bionda, che è francese, i vicini la chiamano MADAME COLLET.*

MAX - Torna a leggermi la lettera del Bue Apis.<sup>2</sup>

MADAME COLLET - Abbi pazienza, Max.

MAX - Poteva aspettare che mi sotterrassero.

MADAME COLLET - Gli tocca arrivarci prima lui.

MAX - Collet, andremo a finire male senza queste quattro cronache. Dove li guadagno io venti duros,<sup>3</sup> Collet?

---

<sup>1</sup> *Máximo Estrella*: lo si ritiene ispirato alla figura di Alejandro Sawa, poeta e scrittore, che muore cieco e pazzo a Madrid nel 1909.

<sup>2</sup> *Buey Apis*: era un personaggio letterario di un romanzo di Luis Coloma Roldán - gesuita, scrittore, famoso autore di libri per ragazzi - *Pequeñeces*, pubblicato nel 1890-1891 sul periodico cattolico "El Mensajero del Corazón de Jesús". Qui allude al direttore del giornale che gli comunica il suo licenziamento come collaboratore.

<sup>3</sup> *Duro*: moneta da 5 pesete.

MADAME COLLET - Si aprirà un'altra porta.

MAX - Quella della morte. Possiamo suicidarci collettivamente.

MADAME COLLET - La morte non mi spaventa. Però abbiamo una figlia, Max!

MAX - E se Claudinita fosse d'accordo col mio progetto del suicidio collettivo?

MADAME COLLET - È molto giovane!

MAX - Anche i giovani si uccidono, Collet.

MADAME COLLET - Non per stanchezza della vita. I giovani si uccidono per romanticismo.

MAX - Allora si uccidono perché amano troppo la vita. È un peccato l'ostinazione di Claudinita. Con quattro soldi di carbone potremmo fare il viaggio eterno.

MADAME COLLET - Non disperare. Si aprirà un'altra porta.

MAX - In che redazione mi accettano cieco?

MADAME COLLET - Scrivi un romanzo.

MAX - Non trovo un editore.

MADAME COLLET - Oh, non ti sottovalutare,<sup>4</sup> Max. Tutti riconoscono il tuo talento.

MAX - Mi hanno dimenticato. Leggimi la lettera del Bue Apis.

MADAME COLLET - Non prendere questo caso ad esempio.

MAX - Leggi!

MADAME COLLET - È un inferno di lettera.

MAX - Leggi piano.

*Madama Collet, con fare abbattuto e rassegnato, sillaba con voce bassa la lettera. Si sente fuori una scopa che ruzza. Suona il campanello della scala.*

MADAME COLLET - Claudinita, lascia la scopa e guarda chi ha suonato.

LA VOCE DI CLAUDINITA - Come al solito sarà don Latino.

MADAME COLLET - Oh mio Dio!

LA VOCE DI CLAUDINITA - Gli sbatto la porta in faccia?

MADAME COLLET - Tuo padre ci si distrae.

LA VOCE DI CLAUDINITA - Già si sente l'odore di grappa.

*Máximo Estrella si rianima con un aspetto deciso, sparsa sul petto la bella barba con ciuffi bianchi. La sua testa riccia e cieca di grande carattere classico arcaico, ricorda quella di Ermes.*

---

<sup>4</sup> Nel testo originale «no te pongas a gatas» (letteralmente, non metterti come i gatti, a terra, quindi «no te menoprecies») dimostra il cattivo casigliano di Madama Collet, che comprende anche altre forme di confusione tra «ser» e «estar» o tra «acordar» e «acordarte».

MAX - Aspetta Collet! Ho recuperato la vista! Vedo! Oh come vedo? Magnificamente! È bella la Moncloa! È l'unico angolo francese in questo deserto madrilenò. Bisogna tornare a Parigi, Collet. Bisogna rinnovare quei tempi!

MADAME COLLET - Sei allucinato, Max?

MAX - Vedo, e vedo magnificamente!

MADAME COLLET - Ma che vedi?

MAX - Il mondo.

MADAME COLLET - Vedi anche me?

MAX - Le cose che tocco, perché ho bisogno di vederle?

MADAME COLLET - Siediti. Vado a chiudere la finestra. Cerca di dormire.

MAX - Non posso!

MADAME COLLET - Povera testa!

MAX - Sono morto! Di nuovo morto.

*Si appoggia alla spalliera della poltrona. La moglie chiude la finestra e l'abbaino rimane in una penombra rigata dal sole che tramonta. Il cieco s'addormenta e la moglie, adombrata e triste, si siede su una seggiola, piegando la lettera del Bue Apis. Una mano prudente impugna la porta, che si apre con un lungo stridio. Entra un vecchietto asmatico, képi, occhiali, barbetta e borsa con riviste illustrate. È DON LATINO DE HISPALIS. Dietro, spettinata, in ciabatte, la gonna cenciosa,<sup>5</sup> appare una giovinetta: CLAUDINITA.*

DON LATINO - Come stanno gli animi del genio?

CLAUDINITA - Aspettando i soldi di alcuni libri che si è preso un furbo per venderli.

DON LATINO - Bimba, non conosci vocaboli più appropriati per riferirti al compagno fraterno di tuo padre, di questo grande uomo che mi chiama fratello? Che linguaggio, Claudinita!

MADAME COLLET - Porta i soldi, don Latino?

DON LATINO - Madama Collet, non la riconosco, perché è stata sempre un'intelligenza ragionativa. Max aveva disposto nobilmente di quel denaro.

MADAME COLLET - È vero, Max? È possibile?

DON LATINO - Non lo tolga dalle braccia di Morfeo.

CLAUDINITA - Papà, tu che dici?

MAX - Andate tutti al diavolo!

MADAME COLLET - Oh caro, con la tua generosità ci hai lasciato senza cena.

MAX - Latino, sei un cinico.

CLAUDINITA - Don Latino, se lei non sgancia, la graffio.

DON LATINO - Tagliati le unghie, Claudinita.

---

<sup>5</sup> Traduzione di «pingona», variazione di «pingo»: cencio o strappo che penzola.

CLAUDINITA - Le strappo gli occhi.

DON LATINO - Claudinita!

CLAUDINITA - Truffatore!

DON LATINO - Max, interponi la tua autorità.

MAX - Quanto hai ricavato dai libri, Latino?

DON LATINO - Tre *pesetas* Max, tre sporche *pesetas*. Una indegnità! Un furto!

CLAUDINITA - Non li avete lasciati.

DON LATINO - Claudinita, rispetto a questo ti do tutta la ragione. Mi hanno preso per un babbeo. Però si può ancora rompere l'accordo.

MADAME COLLET - Oh, sarebbe buono!<sup>6</sup>

DON LATINO - Max, se ti presenti, con me adesso, nel negozio di quel mascalzone e armi uno scandalo, gli tiri fuori fino a due *duros*. Tu hai un'altra tempra.

MAX - Dovrei restituire il denaro ricevuto.

DON LATINO - Basta fare la mossa. Non si gioca in contanti.

MAX - Tu credi?

DON LATINO - Naturalmente.

MADAME COLLET - Max, non devi uscire.

MAX - L'aria mi rinfrescherà. Qui fa un caldo da forno.

DON LATINO - In strada c'è fresco.

MADAME COLLET - Va a prenderti un dispiacere senza ottenere nulla, Max.

CLAUDINITA - Papà, non uscire.

MADAME COLLET - Max, io cercherò qualcosa da dare in pegno.

MAX - Non voglio tollerare questo furto. A chi hai portato i libri, Latino?

DON LATINO - A Zaratustra.

MAX - Claudinita, il mio bastone e il mio cappello.

CLAUDINITA - Glieli do, mamma?

MADAME COLLET - Daglieli.

DON LATINO - Madama Collet, vedrà che lavoro.

CLAUDINITA - Mascalzone!

DON LATINO - Tutto quello che esce dalla tua bocca è una canzone, Claudinita.

*Máximo Estrella esce appoggiandosi sulla spalla di don Latino. Madama Collet sospira silenziosa, e la figlia, tutta nervosa, comincia a togliersi le forcine dai capelli.*

CLAUDINITA - Sai come finisce tutto questo? Nella taverna di Pica Largatos.

---

<sup>6</sup> Nel testo originale «*sería bien*», che denota l'uso non corretto del castigliano «*estaría bien*», da parte di Madama Collet.

## SCENA SECONDA

*La grotta di Zaratustra, nel Pretil de los Consejos. Pile di libri impicciano<sup>7</sup> e coprono le pareti. Tappezzano i quattro vetri di una porta, quattro figurine truculente di un romanzaccio a dispense. Nella grotta fanno salotto il gatto, il pappagallo, il cane e il libraio. Zaratustra, viscido e gobbo, la faccia di lardo rancido e la sciarpa verde serpente, provoca con le sue caratteristiche di fantoccio, un'acuta e dolorosa dissonanza molto emotiva e molto moderna. Raccolto nell'imbottitura rotta di una sedia nana con i piedi avvolti da stracci<sup>8</sup> e pesanti<sup>9</sup> sulla tavola del braciere, sorveglia il negozio. Un topo tira fuori, da un buco, il muso intrigante.*

ZARATUSTRA - Non pensare che non ti veda, ladro.

IL GATTO - Fu! Fu! Fu!

IL CANE - Bau!

IL PAPPAGALLO - Viva la Spagna!

*Sulla porta stanno Max Estrella e don Latino De Hispalis. Il poeta tira fuori il suo braccio dalle pieghe del mantello e lo alza maestoso a ritmo con la testa cieca.*

MAX - Mal Polonia riceve<sup>10</sup> uno straniero!

ZARATUSTRA - Di che ha bisogno?

MAX - Salutarti e dirti che il tuo accordo non mi conviene.

ZARATUSTRA - Io non ho nessun accordo con lei.

MAX - Certo. Però ti sei accordato con il mio intendente, don Latino De Hispalis.

ZARATUSTRA - E questo soggetto di che si lamenta? Non era buona la moneta?

*Don Latino interviene con quel tono di cane codardo, che abbaia tra le gambe del suo padrone.*

DON LATINO - Il maestro non è d'accordo con il prezzo e rompe l'accordo.

---

<sup>7</sup> Nel testo originale «*hacen escombros*» (disturbano, impediscono il passaggio). In altre occasioni Valle-Inclán ha usato il neologismo «*escombrar*».

<sup>8</sup> Nel testo originale «*con los pies entrapados*» (coperti con stracci). L'autore usa questa voce con il significato dal galiziano «*envolver, cubrir con trapos*» (avvolgere, coprire con stracci).

<sup>9</sup> Nel testo originale «*cepones*» (pesanti), dal galiziano «*cepo*» (grosso, pesante). Si può pensare a un'apocope del castigliano «*ceporro*» (lento, stupido), che l'autore usa nel testo, con significato differente.

<sup>10</sup> ¡Mal Polonia recibe! È una citazione dell'opera di Calderón *La vida es sueño* (I,1).

ZARATUSTRÀ - L'accordo non può essere rotto. Se foste arrivati un momento prima... Però adesso è impossibile: tutto il pacchetto, così com'era, l'ho appena venduto guadagnando due soldi. È uscito il compratore e siete entrati voi.

*Il libraio, nel momento in cui parla, prende il pacchetto che sta ancora sul banco, ed entra nel cupo retrobottega, scambiando un segnale con don Latino. Riappare.*

DON LATINO - Abbiamo perso tempo. Questa volpe sa più di noi, maestro.

MAX - Zaratustra sei un bandito.

ZARATUSTRÀ - Questi, don Max, non sono apprezzamenti convenienti.

MAX - Ti rompo la testa.

ZARATUSTRÀ - Don Max, rispetti il suo decoro.

MAX - Stupido!

*È entrato nella grotta un uomo, alto, magro, abbronzato. Indossa un abito d'antico volontario cubano, calza dei sandali<sup>11</sup> aperti da viaggiatore e si copre con un berretto inglese. È il curioso don Peregrino Gay, che ha scritto la cronaca della sua vita vagabonda in uno stantio e coraggioso castigliano, trasformando il nome in don Gay Peregrino. Senza passare dalla porta, saluta gioviale e circospetto.*

DON GAY - *Salutem plurimam.*<sup>12</sup>

ZARATUSTRÀ - Come le è andata per il mondo?

DON GAY - Stupendamente.

DON LATINO - Dove è andato?

DON GAY - Vengo da Londra.

MAX - E lei viene da così lontano per farsi spellare da Zaratustra?

DON GAY - Zaratustra è un buon amico.

ZARATUSTRÀ - Ha potuto fare il lavoro che desiderava?

DON GAY - Completamente. Illustri amici, in due mesi ho copiato, nella Biblioteca Reale,<sup>13</sup> l'unico esemplare esistente del *Palmerín de Costantinopoli*.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Nel testo originale «*alpargates*» invece di «*alpargatas*». È una voce classica che compare anche nell'opera di Cervantes.

<sup>12</sup> *Salutem Plurimam*: (indica «*mucha salud, buena salud*») frase di saluto latina con la quale si apriva una lettera.

<sup>13</sup> Si riferisce alla biblioteca del British Museum a Londra, dove si conserva l'unico esemplare del *Palmerín de Inglaterra* (1547).

<sup>14</sup> *Palmerín de Costantinopla*: si riferisce all'opera *Palmerín de Inglaterra*, il cui protagonista era il nipote di un imperatore di Costantinopoli.

MAX - Ma è sicuro che viene da Londra.

DON GAY - Sono stato lì due mesi.

DON LATINO - Come sta la famiglia reale?

DON GAY - Non l'ho vista sul molo. Maestro lei conosce la Babilonia Londinese?

MAX - Sì, don Gay.

*Zaratustra entra ed esce dal retrobottega con una candela accesa. La bugia appiccicosa trema nella mano del fantoccio. Cammina senza far rumore, silenzioso.<sup>15</sup> La mano, con un guanto nero, fa passeggiare la luce sugli scaffali dei libri. Mezza faccia illuminata e mezza in ombra. Sembra che il naso si pieghi su un orecchio. Il pappagallo ha messo il becco sotto l'ala. Una ronda di poliziotti passa con un uomo ammanettato. Esce, agitando il quartiere, un ragazzo pelato, con una bandiera, a cavalcioni su un bastone.*

IL PELATO - Vi-va-la-Spa-gna!

IL CANE - Bau! Bau!

ZARATUSTRAS - Sta bene la Spagna!

*Davanti al banco, i tre visitatori, riuniti come tre uccelli su un ramo, illusi e tristi, allontanano le loro pene parlando di temi letterari. Divagano estranei alla ressa dei poliziotti, alle grida del pelato, al guaito del cane e al commentare triste del fantoccio che li sfrutta. Erano intellettuali senza due soldi.*

DON GAY - Bisogna riconoscerlo. Non c'è paese paragonabile all'Inghilterra. Lì il sentimento religioso ha un tale decoro, una tale dignità, che indubbiamente le famiglie più onorate sono le più religiose. Se la Spagna raggiungesse un più alto concetto religioso, si salverebbe.

MAX - Recitiamo un Requiem! Qui i puritani veri sono i demagoghi dell'estrema sinistra. Forse sono cristiani nuovi, ma ancora non lo sanno.

DON GAY - Signori miei, in Inghilterra mi sono convertito al dogma iconoclasta, al cristianesimo di orazioni e cantici, ripulito da immagini miracolose. Vedete, invece, l'idolatria di questo popolo.

MAX - La Spagna, nella sua concezione religiosa, è una tribù del centro dell'Africa.

DON GAY - Maestro, dobbiamo rinnovare il concetto religioso nell'archetipo dell'Uomo-Dio. Fare la rivoluzione cristiana, con tutte le esagerazioni del Vangelo.

DON LATINO - Sono più di quelle del compagno Lenin.

ZARATUSTRAS - Senza religione non può esistere giusta fiducia nel commercio.

DON GAY - Maestro, bisogna fondare la Chiesa Spagnola Indipendente.

---

<sup>15</sup> Nel testo originale «con andar entrapado». In questo caso «entrapar» assume il significato di «silenzioso» poiché camminando con i piedi avvolti da stracci non si fa rumore.

MAX - E la Sede, l'Escorial.

DON GAY - Magnifica sede!

MAX - Granitica!

DON LATINO - Voi finirete per convertirvi alla Grande Setta Teosofica. Diventerete adepti della sublime dottrina.

MAX - C'è da resuscitare Cristo.

DON GAY - Ho camminato per tutte le strade del mondo ed ho imparato che i più grandi popoli non si sono costituiti senza una Chiesa Nazionale. La creazione politica è inefficace se manca una coscienza religiosa con una etica superiore alle leggi scritte dagli uomini.

MAX - Illustre don Gay, è vero. La miseria del popolo spagnolo, la grande miseria morale, risiede nella sua grossolana sensibilità riguardo gli enigmi della vita e della morte. La Vita è un magro bollito: la Morte, una affettuosa sorpresa che mostra i denti: l'Inferno, un pentolone di olio bollente<sup>16</sup> nel quale i peccatori friggono come acciughe: il Cielo, una kermesse senza oscenità, alla quale, col permesso del parroco, possono assistere le Figlie di Maria. Questo miserabile popolo trasforma tutti grandi concetti in un racconto da sartine bigotte. La sua religione è un rimbambimento di vecchie che usano imbalsamare il gatto quando muore.

ZARATUSTRA - Don Gay, che ci racconta di queste donne mascholine che si fanno chiamare suffragette.

DON GAY - Che non tutte sono mascholine. Illustri amici, sapete quanto mi costava la vita a Londra? Tre penny, l'equivalente di quattro soldi. E stavo molto bene, più che qui in una casa da tre *pesetas*.

DON LATINO - Max, andiamo a morire in Inghilterra. Mi segni l'indirizzo di questo Grand Hotel, don Gay.

DON GAY - Snt James Square. Lo conoscete? La residenza della Regina Elisabetta.<sup>17</sup> Molto decente. Vi dico, meglio che una casa da tre peseta qui. La mattina tè con latte, pane imburrito. Lo zucchero un po' scarso. Poi, per il pranzo, una minestra di carne. Qualche volta aringhe. Formaggio, tè... Di solito chiedevo una brocca di birra e mi costava dieci centesimi. Tutto molto pulito. Sapone e acqua calda nel bagno, senza sovrapprezzo.

ZARATUSTRA - È vero che si lavano molto gli Inglesi.<sup>18</sup> Me ne sono accorto. Di qua ne passano alcuni, e gli si vede molto ripuliti. Gente di altri paesi, che non sente il freddo come noi che siamo nati in Spagna.

DON LATINO - L'ho detto. Mi trasferisco in Inghilterra. Don Gay, perché non è rimasto in quel Paradiso?

---

<sup>16</sup> Nel testo originale «*albando*» (*llameando*). Forse è una voce errata derivante da «*alfando*», creazione dell'autore sulla base della voce galiziana «*alfa*» (fiammata, sbuffo di aria molto calda che esce dalla bocca del forno).

<sup>17</sup> Non c'è traccia di nessuno stabile in St. James's Square con quel nome.

<sup>18</sup> L'igiene degli inglesi ha sempre sorpreso gli autori spagnoli.

DON GAY - Perché sono reumatico e mi manca il sole di Spagna.

ZARATUSTRA - Il nostro sole è l'invidia degli stranieri.

MAX - Che sarebbe di questo cortile nuvoloso? Che saremmo noi spagnoli? Forse più tristi e meno collerici... Forse un po' più sciocchi... Sebbene non lo creda.

*Spunta la ragazza di una portiera, treccia a toupet, calze cadute, faccia da fame.*

LA RAGAZZA - È uscita questa settimana la puntata del *Figlio della morta*?<sup>19</sup>

ZARATUSTRA - Lo stanno distribuendo.

LA RAGAZZA - Sa se alla fine Alfredo si sposa?

DON GAY - Tu che desideri, bella ragazzina?

LA RAGAZZA - Io, boh! È donna Loreta, quella del colonnello, che lo vuole sapere.

ZARATUSTRA - Piccola, di' a questa signora che è un segreto quello che fanno i personaggi dei romanzi. Soprattutto quando sono in punto di morte o stanno per sposarsi.

MAX - Zaratustra, ci vada cauto, che ve lo chiederanno per regio decreto.

ZARATUSTRA - Starei fresco se si divulgasse il segreto. Non ci sarebbe romanzo.

*La ragazza scappa evitando le pozzanghere con le sue zampette magre. Il Pellegrino Illuso, conferisce, in un angolo, con Zaratustra. Máximo Estrella e don Latino si avviano verso la Taverna di Pica Lagartos, che si trova nella strada della Montera.*

### SCENA TERZA

*La Taverna di Pica Lagartos: luce di acetilene, banco di zinco. Ingresso oscuro con tavoli e panchine. Giocatori di carte. Dialoghi confusi. Máximo Estrella e don Latino De Hispalis, ombre all'ombra di un angolo, si beano ciascuno col suo bicchiere<sup>20</sup> di rosso.*

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Don Max è venuta a cercarvi la Marchesa del Tango.

UN UBRIACO - Miau!<sup>21</sup>

MAX - Non conosco questa signora.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Enrichetta La Pisa Bien.

DON LATINO - Da quando ha il titolo quella furfante?

---

<sup>19</sup> «El hijo de la difunta» potrebbe essere un'invenzione dell'autore o il titolo reale di uno dei tanti romanzi a dispense che si pubblicavano all'epoca.

<sup>20</sup> Nel testo spagnolo è usato «quince», bicchiere di vino che vale 15 centesimi.

<sup>21</sup> Significa «no». A volte è usato per esprimere burla o diffidenza.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Da che lo ha ereditato dal padre defunto,<sup>22</sup> che vive ancora.<sup>23</sup>

DON LATINO - Iettatrice!

MAX - Ha detto se tornava?

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - È entrata, ha guardato, ha chiesto, torcendo il collo,<sup>24</sup> se ne è andata arrabbiata. Ah, eccola sulla porta.

*Enrichetta La Pisa Bien, una giovane imbrogliona, con un occhio cisposo, venditrice di giornali e fiori, sollevava una tendina, di stoffa verde, sulla sua testa scura, adornata da pettini gitani.*

LA PISA BIEN - Lo stelo di nardi! Lo stelo di nardi! Don Max vi porto un messaggio di mia madre. È malata ed ha bisogno del denaro<sup>25</sup> del biglietto che le ha dato a credito.

MAX - Restituiscile il biglietto e dille che vada all'inferno.

LA PISA BIEN - Da parte vostra, signore. Comandate altro?

*Il cieco prende una vecchia borsa e toccando le carte con aria vaga, estrae il biglietto della lotteria e lo getta sul tavolo. Resta aperto, tra le brocche di vino, mostrando il numero sotto l'illuminazione azzurra dell'acetilene. La Pisa Bien si prepara a gettargli gli artigli.*

DON LATINO - Questo numero vince!

LA PISA BIEN - Don Max non apprezza il denaro.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Non la fate andar via, don Max.

MAX - Ragazzo, io faccio quello che voglio. Chiedi per me al padrone un portasigari.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Don Max, è un numero bifronte di sette e cinque.

LA PISA BIEN - Che è vincente non sbaglia! Però è necessario sganciare tre *pesetas*,<sup>26</sup> ma questo signore rimane muto.<sup>27</sup> Signore, mi ritiro salutandovi. Se vuole un nardo, glielo regalo.

MAX - Sta lì!

LA PISA BIEN - Mi aspetta un vedovo in calore.

MAX - Si trattenga! Ragazzo, va ad impegnarmi<sup>28</sup> il mantello.

---

<sup>22</sup> Nel testo compare l'espressione popolare «*finado defunto*» la cui ridondanza assume un valore enfatico.

<sup>23</sup> «*Entodavía*» nel testo spagnolo, volgarizzazione di «*todavía*», molto frequente nell'opera di don Ramón.

<sup>24</sup> «*Gaita*» nel testo spagnolo.

<sup>25</sup> Nel testo spagnolo viene usato il sinonimo «*luz*».

<sup>26</sup> «*Melopea*» nel testo originale.

<sup>27</sup> Nel testo originale «*este caballero está afónico*» (non dice una parola).

<sup>28</sup> «*ve a colgarne la*»: «*Colgar*» col significato di «*empeñar*».

LA PISA BIEN - Per quel panno non vi danno nemmeno il buon giorno. Chiedete le tre *beatas*<sup>29</sup> a Pica Lagartos.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Se lo adulate, lo terrete in pugno. Dice che voi siete il secondo Castelar.<sup>30</sup>

MAX - Piega il mantello e vai.<sup>31</sup>

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Che chiedo?

MAX - Prendi quello che ti danno.

LA PISA BIEN - Non la prendono!

DON LATINO - Zitta, iettatrice.

MAX - Ragazzo, vai veloce.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Come una lepre ferita, don Max.

MAX - Sei un classico.

LA PISA BIEN - Se non accettano l'indumento, di che è di un poeta.

DON LATINO - Il primo poeta di Spagna.

L'UBRIACO - Cranio privilegiato!

MAX - Io non ho mai avuto talento. Ho vissuto sempre in un mondo assurdo!

DON LATINO - Non hai avuto il talento del saper vivere.

MAX - Domani muoio e mia moglie e mia figlia restano a bocca vuota.<sup>32</sup>

*Tossisce in modo cavernoso, la barba tremante, negli occhi ciechi uno smalto triste di alcool e febbre*

DON LATINO - Non dovevi rimanere senza mantello.

LA PISA BIEN - E 'sto babbeo che non viene!<sup>33</sup> Almeno inviti lei, don Max.

MAX - Prenda quello che vuole, Marchesa.

LA PISA BIEN - Un bicchiere di anice.

DON LATINO - Bevanda elegante.

LA PISA BIEN - Ah! Don Latino, per questo è una l'amante<sup>34</sup> del Re del Portogallo. Don Max, non posso trattenermi perché il mio sposo mi sta facendo segnali dal marciapiedi.

MAX - Invitalo a venire.

---

<sup>29</sup> «*Pesetas*».

<sup>30</sup> Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899), politico spagnolo che fu considerato uno degli oratori più bravi del suo tempo.

<sup>31</sup> Nel testo originale «*dobla la capa y ahueca*» (*marcha, escapa*).

<sup>32</sup> «*Mi mujer y mi hija se quedan haciendo cruces en la boca*», senza niente da mangiare.

<sup>33</sup> «*Parece*» nel testo spagnolo e sta per «*aparece*».

<sup>34</sup> «*Morganatica*» nel testo spagnolo.

*Un mascalzone furbo e cencioso, che vende giornali, ride affacciato alla porta e, come un cane che si spulcia, si scuote con un ballo di spalle, la faccia è una gran risata di vaiolo. È il Re del Portogallo, cha ha una relazione con Enrichetta la Pisa Bien, Marchesa del Tango.*

LA PISA BIEN - Vieni Manolo.<sup>35</sup>

IL RE DEL PORTOGALLO - Esci fuori tu.

LA PISA BIEN - Che hai paura di perdere la corona? Entra in incognito, gran rompiscatole!

IL RE DEL PORTOGALLO - Enrichetta, vedrai se non ti spettino.

LA PISA BIEN - Balle.

IL RE DEL PORTOGALLO - Considerate che mi chiama Re del Portogallo per indicare che non valgo un soldo. Argomento di questa mascalzona da quando è andata a Lisbona e si è accorta del valore del soldo. Io sono Gorito, per servirvi, e non va bene che la mia amica mi presenti col soprannome.

LA PISA BIEN - Stai zitto, scemo.

IL RE DEL PORTOGALLO - Ti muovi?<sup>36</sup>

LA PISA BIEN - Aspetta che finisca di bere un bicchiere di anice. Me lo offre don Max.

IL RE DEL PORTOGALLO - E che hai a che fare con quel poeta?

LA PISA BIEN - Collaboriamo.

IL RE DEL PORTOGALLO - Dai sbrigati.

LA PISA BIEN - Appena me la versa Pica Lagartos

IL RE DEL PORTOGALLO - Che hai detto, gran mascalzona?

LA PISA BIEN - Scusa, bello!

PICA LAGARTOS - Venancio mi chiamo.

LA PISA BIEN - Hai un nome da romanzo. Dai, versami un bicchiere di anice, e dà al mio sposo un bicchiere d'acqua, perché è molto accalorato.

MAX - Venancio, non paragonarmi più a Castelar. Castelar era un idiota. Dammi un altro bicchiere di vino.

DON LATINO - Concordo sia sul vino sia su Castelar.

PICA LAGARTOS - Siete dei fanatici. Castelar rappresenta una gloria nazionale Spagnola. Forse voi non sapete che faceva deputato mio padre.

LA PISA BIEN - Eh, sta a vedere!

PICA LAGARTOS - Mio padre era il barbiere di don Manuel Camo.<sup>37</sup> Una gloria nazionale di Huesca!

---

<sup>35</sup> Il nome del personaggio è *Gorito* ma viene chiamato Manolo per ricordare l'ultimo re del Portogallo, Manuel II, detronizzato nel 1910.

<sup>36</sup> «*Marchas*». È frequente nell'opera di don Ramón l'uso di «*caminarse*» al posto di «*marcharse*».

<sup>37</sup> Manuel Camo, famoso politico, conosciuto come *cacique* e giornalista. Redattore di «*Alto Aragón*» nel 1869, fondatore e direttore di «*El Diario de Huesca*» (1875-1903).

L'UBRIACO - Cranio privilegiato!  
PICA LAGARTOS - Chiudi la bocca, Zaccaria.  
L'UBRIACO - Forse sbaglio?  
PICA LAGARTOS - Potresti.  
L'UBRIACO - È ben educato il servetto.  
LA PISA BIEN - Come se fosse uscito dal collegio degli Scolopi! Anche lei è andato a scuola con mio padre!  
L'UBRIACO - Chi è tuo padre?  
LA PISA BIEN - Un deputato.  
L'UBRIACO - Io sono stato educato all'estero.  
LA PISA BIEN - Viaggia in incognito? Per caso non sarà don Jaime?<sup>38</sup>  
L'UBRIACO - Mi hai riconosciuto dalla fotografia.  
LA PISA BIEN - Naturalmente.<sup>39</sup> E lei va senza un fiore nel bavero?  
L'UBRIACO - Vieni tu a mettermelo.  
LA PISA BIEN - Glielo metto e gliene faccio omaggio.  
IL RE DEL PORTOGALLO - Bisogna essere signori, Zaccaria! Bisogna pensarci bene, maledizione, prima di mettere mano. Enrichetta è cosa mia!  
LA PISA BIEN - Zitto, sbruffone!  
IL RE DEL PORTOGALLO - Maledizione, non mi provocare!  
LA PISA BIEN - E tu non metterti<sup>40</sup> in mezzo, scocciatore!

*Il Ragazzo della taverna entra con soffocato turbamento, sulla fronte legato un fazzoletto con rivoli di sangue. Una raffica di emozioni muove facce e atteggiamenti, tutte le figure nelle loro diversità, si regolano secondo la stessa norma.*

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - C'è movimento per le strade!  
IL RE DEL PORTOGALLO - Viva lo sciopero dei proletari!  
L'UBRIACO - Evviva! Lo abbiamo deciso la scorsa notte, ai voti, nella Casa del Popolo.<sup>41</sup>  
LA PISA BIEN - Crispín, hai beccato uno schiaffo!  
IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Una checca dell'Azione Cittadina!<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Jaime de Borbón y Parma (1870-1931), per i carlisti Jaime III. Nella prima decade del 1900, furono frequenti i suoi viaggi in Spagna.

<sup>39</sup> Nel testo spagnolo è usato il neologismo «naturarca».

<sup>40</sup> «Introduzcas» nel testo spagnolo al posto di «metas». È il tipico esempio dell'uso di termini colti nel parlato popolare.

<sup>41</sup> «Casa del Pueblo» venne inaugurata alla fine del 1907 in via de Piamente. Fu finanziata dalle quasi cento società operaie che domiciliarono lì.

PICA LAGARTOS - Ragazzo, parla per bene! Il vero repubblicanesimo riconosce che la proprietà è sacra. L'Azione Cittadina è formata da padroni di tutte le qualità e dai membri maschi delle loro famiglie. Bisogna sapere quello che si dice!

*Gruppi schiamazzanti, con bandiere alzate, corrono per il centro della strada. Entrano nella taverna operai inferociti - blusa, sciarpa e sandali - e donnone accalorate dalle chiome scarmigliate.*

IL RE DEL PORTOGALLO - Enrichetta, mi bolle il sangue! Se tu non senti la politica, puoi restare.

LA PISA BIEN - Gran rompiscatole, io ti seguo ovunque. Infermiera Onoraria della Croce Colorata!

PICA LAGARTOS - Ragazzo, chiudi! Si prega di uscire chi vuole fare confusione.

*La fioraia e il bullo<sup>43</sup> escono spingendosi, confusi con gli altri clienti. Corrono per la strada gruppi di operai. Risuona il colpo di molte serrate metalliche.*

L'UBRIACO - Viva gli eroi del Due Maggio!<sup>44</sup>

DON LATINO - Ragazzo, quanto ti hanno dato?

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Nove pesetas.

MAX - Riscuoti, Venancio. E tu portami il biglietto, Marquesa!

DON LATINO - È volato l'uccellino!

MAX - Si è portata il sogno della mia fortuna. Dove possiamo trovare quell'imbrogliona?

PICA LAGARTOS - Quella ormai non si allontana dal tumulto.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Passa alla Modernista.

MAX - Latino, prestami i tuoi occhi per cercare la Marchesa del Tango.

DON LATINO - Max, dammi la mano.

L'UBRIACO - Cranio privilegiato!

UNA VOCE - A morte le checche dell'Azione Cittadina! Abbasso i ladri!

---

<sup>42</sup> Si riferisce all'«Unión Ciudadana», anche se la stampa a volte la nominava *Asociación* o *Acción Ciudadana*, organizzazione parastatale maurista che collaborò con la polizia durante la repressione di scioperi e manifestazioni. Fu attiva dal 1919 al 1923.

<sup>43</sup> «Coime» nel testo originale. Nell'opera di don Ramón questa parola compare col significato di «señor» o «mozo de taverna» e anche come «querido, chulo» (bullo).

<sup>44</sup> Il 2 maggio del 1808 ci fu la storica ribellione di Madrid contro le truppe napoleoniche che si risolse con una sanguinosa repressione.

SCENA QUARTA

È notte. Máximo Estrella e don Latino de Hispalis barcollano appoggiati alle braccia l'uno dell'altra, attraverso una strada insabbiata<sup>45</sup> e solitaria. Lampioni rotti, tutto chiuso, finestre e porte. Nella luce dei lampioni un monotono tremore verde pallido. La luna sulle grondaie delle case divide la strada in due. Di tanto in tanto la strada si anima. Un trotto epico. Soldati romani. Ombre di guardie. - Si estingue l'eco della pattuglia. La Friggitoria Modernista socchiude la sua porta e una scia di luce divide il marciapiede. Max e don Latino, ubriachi lunatici, filosofi peripatetici, sotto la linea luminosa dei lampioni, camminano e barcollano.

MAX - Dove siamo?

DON LATINO - Questa strada non ha un insegna.

MAX - Continuo a calpestare vetri rotti.

DON LATINO - Ha fatto un bel danno<sup>46</sup> l'onorato popolo.

MAX - Che direzione consacriamo?

DON LATINO - Lasciati guidare.

MAX - Portami a casa.

DON LATINO - È aperta la Friggitoria Modernista.

MAX - Di girare e di bere sono stanco.

DON LATINO - Un caffè ribollito ti rigenera.

MAX - Fa freddo, Latino.

DON LATINO - C'è un freddo cane!

MAX - Prestami il tuo Macfarlane.

DON LATINO - Sei in delirio poetico!

MAX - Sono rimasto senza mantello, senza soldi e senza biglietto della lotteria.

DON LATINO - Qui catturiamo la fanciulla Pisa Bien.

*La fanciulla Pisa Bien, senza trucco, cenciosa, sfiorita, si materializza sotto un lampione con le sue grida da imbrogliana madrilenà.*

LA PISA BIEN - 5775. È il numero del destino. Domani esce, lo vendo! Lo vendo! 5775.

DON LATINO - Accorri al richiamo!

LA PISA BIEN - E io la invito per un caffè ribollito.

---

<sup>45</sup> Si usava gettare la sabbia per le strade quando si preannunciava qualche tafferuglio che avrebbe richiesto l'intervento delle guardie a cavallo. La sabbia evitava che i cavalli scivolassero.

<sup>46</sup> «Cachiza» nel testo originale. È una parola galiziana significa «cocci, pezzi di una cosa rotta». In *Luces de Bohemia* il senso della parola è «distruzione, danno».

DON LATINO - Grazie, bellezza.

LA PISA BIEN - E a don Max, quello che vuole. Ora ci riuniamo,<sup>47</sup> tre tristi trogloditi.<sup>48</sup> Don Max, la invito con molto onore!

MAX - Dammi il biglietto e va all'inferno!

LA PISA BIEN - Don Max, mi dica prima in segreto se ha agganciato<sup>49</sup> le tre damigelle<sup>50</sup> e se le ha nel portamonete.

MAX - Sembri la sorella di don Tirchioni!

LA PISA BIEN - Ad averli i soldi di certi svergognati.

DON LATINO - La loro rendita di un giorno basterebbe.

MAX - La rivoluzione qui è tanto fatale quanto in Russia!

DON LATINO - Noi moriremo senza vederla!

MAX - Quindi vivremo ben poco!

LA PISA BIEN - Siete arrivati fino a piazza Cibeles? Lì è successo il fatto tra i manifestanti e la Polizia<sup>51</sup> Onoraria. Qualcuno lo abbiamo fatto fuori.<sup>52</sup>

DON LATINO - Tutti i crumiri devono essere arrestati.

LA PISA BIEN - Concordo! Quando lei non avrà occupazioni urgenti, ci lo faremo!

MAX - Dammi questo numero!

LA PISA BIEN - Se arriva la grana,<sup>53</sup> avrà il suo biglietto.

MAX - La mancia quando incasserò il premio.

LA PISA BIEN - Non bada a questo la Enrichetta.

*La Friggitoria ha la porta socchiusa e dall'ingresso puzzolente di olio, stanno uscendo, sfilando, uno ad uno, in fila indiana, gli Epigoni del Parnaso Modernista: Rafael de Los Vélez, Dorio de Gadex, Lucio Vero, Mínguez, Gálvez, Clarinito e Pérez. Alcuni sono alti, tristi e magri, altri vivaci, bassi e rubicondi. Dorio de Gadex, gioviale come un folletto, ironico come un ateniense, bleso come un gitano,<sup>54</sup> mima un saluto versagliesco e grottesco.*

---

<sup>47</sup> Nel testo originale «ajuntamos» (juntar, reunirse). Può essere un volgarismo della voce galiziana «axuntar».

<sup>48</sup> Riferimento alla zarzuela *Tres tristes trogloditas* di E. López Marín.

<sup>49</sup> Nel testo originale «cameló» da «camelar» di origine gitana e significa «enamorar, querer». A volte vuol dire «engatusar» (raggirare, circuire, abbindolare). In questo caso significa «conseguir» giocando col significato di «camelar» e «beatas».

<sup>50</sup> «Beatas» (pesetas).

<sup>51</sup> «Polis» nel testo spagnolo. È un'apocope di «policías». («La polis honorarios» era composta dai membri dell'associazione civica *Acción Ciudadana*).

<sup>52</sup> Nel testo spagnolo è usata l'espressione gitana «A alguno le hemos dado mulé».

<sup>53</sup> Nel testo spagnolo è usato il termine gitano «párné».

<sup>54</sup> «Como un cañí» ossia di razza e lingua gitana.

DORIO DE GADEX - Padre e Maestro Magico,<sup>55</sup> salute.

MAX - Salute, don Dorio.

DORIO DE GADEX - Maestro, lei non ha temuto il taglio libertario dell'onorato popolo.

MAX - L'epico ruggito del mare. Io mi sento popolo.

DORIO DE GADEX - Io, no.

MAX - Perché sei uno stupido!

DORIO DE GADEX - Maestro, mettiamoci il vestito di luce della cortesia. Maestro, nemmeno lei si sente popolo. Lei è un poeta e noi poeti siamo aristocrazia. Come dice Ibsen, la folla e le montagne si congiungono sempre dalla base.

MAX - Non mi annoiare con Ibsen.

PÉREZ - È diventato critico teatrale, don Max?

DORIO DE GADEX - Taci, Pérez.

DON LATINO - Qui parlano solo i geni.

MAX - Io mi sento popolo. Sono nato per essere tribuno della plebe, io mi sono incattivito facendo traduzioni e scrivendo versi. Questo sì, migliori di quelli che fate<sup>56</sup> voi modernisti.

DORIO DE GADEX - Maestro, si presenti per un seggio in Accademia.

MAX - Non lo dire neanche per scherzo, idiota. Mi avanzano i meriti. Ma questa stampa miserabile mi boicotta. Odiano la mia ribellione e odiano il mio talento. Per fare carriera ti devono piacere tutti i Sigismondi.<sup>57</sup> Il Bue Apis mi licenzia come un domestico. L'Accademia m'ignora. Io sono il primo poeta di Spagna. Il primo! Il primo e digiuno. E non mi umilio chiedendo l'elemosina. E mi prenda un colpo, io sono il vero immortale, e non come quei caproni del pettegozzo accademico! Muoia Maura!<sup>58</sup>

I MODERNISTI - Muoia! Muoia! Muoia!

CLARINITO - Maestro, noi giovani appoggeremo la sua candidatura per un seggio all'Accademia.

DORIO DE GADEX - Proprio adesso è vacante il seggio di don Benito il Garbancero.<sup>59</sup>

MAX - Nomineranno il sergente Basallo.<sup>60</sup>

<sup>55</sup> L'autore cita i primi versi della composizione di Rubén Darío *Responso a Verlaine: «Padre y Maestro mágico, liróforo celeste»*.

<sup>56</sup> Nel testo spagnolo «*mejores que los hacéis*» al posto del più corretto «*mejores que los que hacéis*».

<sup>57</sup> «*Sigismundo*», personaggio dell'opera di Calderón *La vida es sueño*.

<sup>58</sup> Antonio Maura (1853-1925) politico conservatore, fu capo del governo in diversi periodi, nel 1918, 1919 e nel 1921. La sua impopolarità fra gli spagnoli fu enorme.

<sup>59</sup> Benito Pérez Galdós (1843-1920). Non era questa l'opinione dell'autore che si riferiva a lui elogiandolo. «Galdós è - dice Valle-Inclán - in alcuni momenti uno scrittore nuovo, un creatore di idioma».

<sup>60</sup> Francisco Basallo Becerra, fu volontario nel Reggimento di Siviglia della guarnigione d'Africa nel 1916. Fu fatto prigioniero nel 1921, divenne una grande guida per i suoi compagni prigionieri. Alla sua liberazione, nel 1923, in Spagna era già diventato un eroe.

DORIO DE GADEX - Maestro, lei conosce i nuovi Piaceri del nano della locanda? Un'opera maestra. Ieri all'alba l'abbiamo cantata alla Puerta del Sol. Il successo del momento.

CLARINITO - Basti dire che è venuta la Ronda del Governo.

LA PISA BIEN - Neanche fosse Rafael il Gallo.<sup>61</sup>

DON LATINO - Dovete offrire un'audizione al Maestro.

DORIO DE GADEX - Don latino, non una parola di più!

PÉREZ - Lei canterà con noi, don Latino.

DON LATINO - Io faccio una nota più bassa di quella di un maiale.

DORIO DE GADEX - Lei è un classico!

DON LATINO - E che fa un classico nella marmaglia di usignoli modernisti?<sup>62</sup> Ragazzi diamoci da fare.

*Dorio de Gadex, brutto, burlesco e gobbuto, apre le braccia, che sono come ali senza piume, nel chiarore della luna.*

DORIO DE GADEX - Il Nano della locanda.<sup>63</sup>

CORO DEI MODERNISTI - Canta...!

DORIO DE GADEX - Con bravate da valente.

CORO DEI MODERNISTI - Mente! Mente! Mente!

DORIO DE GADEX - Vuole governare l'Arca.

CORO DEI MODERNISTI - Marca! Marca! Marca!

DORIO DE GADEX - È un Tartufo spione.

CORO DEI MODERNISTI - One...

DORIO DE GADEX - Senza un poco di senno.

CORO DEI MODERNISTI - Ecco!...

DORIO DE GADEX - Forse ha la testa vuota.

CORO DEI MODERNISTI - Ruota...!

DORIO DE GADEX - Forse ha vuota la zucca.

CORO DEI MODERNISTI - Crucca...

*Improvvisa interruzione. Un trotto epico e la pattuglia dei Soldati Romani sbuca da una via traversa. Portano la luna sui caschi e sulle sciabole. Suona una chiamata d'attenzione e si*

---

<sup>61</sup> Si riferisce a Rafael Gómez Ortega (1882-1960) un torero famoso per essere fuggito dall'arena causando diversi disordini.

<sup>62</sup> Nel testo spagnolo «en tropel de ruseñores», che ricorda l'opera di Salvador Rueda *En tropel de ruseñores* (1892).

<sup>63</sup> «Enano de la venta», personaggio fittizio al quale si allude quando si fanno delle minacce e non si portano a compimento.

*chiude con un colpo rapido la porta della Frittelleria. Pitito, capitano dei Cavalieri Municipali, si alza sulle staffe.*

IL CAPITANO PITITO - Sembra impossibile che voi siate intellettuali e che promuoviate questo scandalo. Cosa lasciate agli analfabeti?

MAX - Eureka! Eureka! Eureka! Bocca d'oro! In greco, per maggior chiarezza, Crisostomo.<sup>64</sup> Signor Centurione lei parlerà il greco nei suoi quattro dialetti.

IL CAPITANO PITITO - Al commissariato,<sup>65</sup> ubriacone!

MAX - È un bullo di paese!<sup>66</sup> Signor Centurione, io anche conosco<sup>67</sup> il *sermo vulgaris*.

IL CAPITANO PITITO - Guardia! Guardia!

IL METRONOTTE - Eccomi!

IL CAPITANO PITITO - S'incarichi di quest'ubriacone.<sup>68</sup>

*Arriva il Metronotte dondolando al ritmo del lampione e del manganello. Affanno e alito di acquavite. Il capitano Pitito ritorna a cavallo: volano scintille dai ferri. Risuona il trotto sonoro della pattuglia che si allontana.*

IL CAPITANO PITITO - Mi risponde lei di quest'uomo, guardia.

IL METRONOTTE - Dovrò dargli l'ammoniaca?<sup>69</sup>

IL CAPITANO PITITO - Dovrà prenderlo per i capelli.

IL METRONOTTE - Va bene.

DON LATINO - Max, invitalo a bere un bicchierino. Devi addomesticare questo troglodita asturiano.<sup>70</sup>

MAX - Sono senza denaro.<sup>71</sup>

DON LATINO - Non ti è rimasto niente?

MAX - Neanche un soldo.

IL METRONOTTE - Cammini.

MAX - Sono cieco.

---

<sup>64</sup> In greco «Bocca d'oro».

<sup>65</sup> Nel testo spagnolo «delega» apocope di «delegación».

<sup>66</sup> «Chulo que un ocho» espressione popolare per indicare un carattere da bullo. L'espressione sembra derivare dal numero di un tranvai (otto) che portava nel centro di Madrid dalla periferia. È il titolo di un romanzo pubblicato nel 1917 dall'umorista Joaquín Belda Carreras.

<sup>67</sup> «Chanelo» nel testo originale. «Chanelar», voce gitana che sta per «entender, comprender, saber».

<sup>68</sup> «Curda» nel testo spagnolo.

<sup>69</sup> Era consuetudine obbligare gli ubriachi a inalare i vapori dell'ammoniaca per far passare la sbornia.

<sup>70</sup> Era cosa frequente a Madrid trovare metronotte che provenissero dalla Galizia o delle Asturie.

<sup>71</sup> «Estoy apré», nel testo originale.

IL METRONOTTE - Vuole che un servitore le faccia tornare la vista?

MAX - Sei Santa Lucia?

IL METRONOTTE - Sono l'autorità.

MAX - Non è lo stesso.

IL METRONOTTE - Potrebbe essere. Cammini.

MAX - Ho già detto che sono cieco.

IL METRONOTTE - Lei è un anarchico e questi sono degli scapigliati. Boria! Boria! Molta boria!<sup>72</sup>

DON LATINO - Una bora!

IL METRONOTTE - Indietro!

VOCI DEI MODERNISTI - Accompagniamo il maestro! Accompagniamo il maestro!

IL VICINO - Pepee! Pepee!

IL METRONOTTE - Andate via! Ritiratevi senza manifestare.

*Batte col manganello sulla porta della Friggitoria. Si affaccia il proprietario, un uomo grosso con un grembiule bianco. S'informa, si ritira borbottando, e a poco a poco scendono mezzi addormentate, tenendosi la cintura, due Guardie Municipali.*

UNA GUARDIA - Che c'è?

IL METRONOTTE - Quest' individuo<sup>73</sup> al commissariato.

L'ALTRA GUARDIA - Noi andiamo al cambio di guardia. Lo portiamo al Governo.

IL METRONOTTE - Dove resterà a dormire.

IL VICINO - Pepee! Pepee!

IL METRONOTTE - Un altro ubriaco. - Vada! - Ve<sup>74</sup> lo consegno.

LE DUE GUARDIE - Voi signori, ritiratevi.

DORIO DE GADEX - Accompagniamo il Maestro.

UNA GUARDIA - Nemmeno se questo ubriacone si chiamasse don Mariano De Cavia!<sup>75</sup> Quella si che è una testa! E quanto più è ubriaco, tanto migliori le trova

L'ALTRA GUARDIA - A volte<sup>76</sup> è rompiscatole!

DON LATINO - E maleducato!

UNA GUARDIA - Lei, perché parla lo conosce?

<sup>72</sup> «Viento! Viento! Mucho viento!» nel senso di «vanità, boria».

<sup>73</sup> Viene usato nel testo spagnolo il termine «punto» (individuo, sujeto).

<sup>74</sup> Nel testo spagnolo è usato il volgarismo «sus» al posto di «os».

<sup>75</sup> Mariano de Cavia (1855-1919), celebre giornalista che collaborò con i principali quotidiani madrileni. Si dice che fosse amante della vita notturna e dell'alcool.

<sup>76</sup> Appare nel testo spagnolo la forma arcaica «por veces» al posto di «a veces» frequente nell'opera di don Ramón.

DON LATINO - Io gli do del tu.  
 L'ALTRA GUARDIA - Siete giornalisti?  
 DORIO DE GADEX - *Vade retro!*<sup>77</sup>  
 LA PISA BIEN - Sono banchieri.  
 UNA GUARDIA - Se volete accompagnare il vostro amico le leggi non si oppongono, addirittura lo permettono, ma dovrete rimanere tranquilli. Io rispetto molto il talento.  
 L'ALTRA GUARDIA - Camminiamo!  
 MAX - Latino, dammi la mano. Signore guardie, mi perdonerete se sono cieco.  
 UNA GUARDIA - È superflua tanta cortesia.  
 DON LATINO - Che rotta consacriamo?  
 UNA GUARDIA - Quella del Ministero del Governo.  
 L'ALTRA GUARDIA - Vivo! Vivo!  
 MAX - Muoia Maura! Muoia il Gran Fariseo!<sup>78</sup>  
 CORO DEI MODERNISTI - Muoia! Muoia! Muoia!  
 MAX - Muoia l'ebreo e tutta la sua esecrabile parentela.  
 UNA GUARDIA - Basta gridare! Attento al poeta ubriacone. Se la sta cercando, me ne frego.  
 L'ALTRA GUARDIA - Bisognerà dargli una lezione. Il che sarebbe un peccato perché dev'essere un uomo meritevole.

## SCENA QUINTA

*Ingresso del Ministero del Governo. Scansia con fascicoli. Panchine a filo di parete. Tavolo con cartelle di pelle secca, sporche. Aria di grotta e odore freddo di tabacco rancido. Guardie assondate. Polizia Segreta. Bombette, randelli, colletti di celluloidi, grossi anelli. Nei pelosi e floridi. C'è un vecchio volgare parrucchino, manicotto di raso che scrive e un ragazzotto<sup>79</sup> sbruffone dal capello brillante, con brezze di profumo, che passeggia e detta fumando<sup>80</sup> un sigaro. Don Serafin lo chiamano i suoi subalterni, mentre la voce della strada, Serafin il Bello. Lieve tumulto. Vociando, la testa nuda, umorista e lunatico, irrompe Max Estrella. Don La-*

<sup>77</sup> Nel testo spagnolo appare il termine «lagarto», interiezione usata abitualmente dai superstiziosi per allontanare gli influssi negativi che avevano cose o persone «iettatrici».

<sup>78</sup> Allusione a Maura per le sue supposte origini ebraiche.

<sup>79</sup> «Pollo» è il termine usato nel testo spagnolo, che vuol dire «hombre joven» e compare spesso in «*Luces de Bohemia*».

<sup>80</sup> Nel testo spagnolo è utilizzato il verbo, inventato da Valle-Inclán, «humear».

tino lo guida per la manica, implorante e sospirato.<sup>81</sup> Dietro spuntano gli elmi delle Guardie. E nel corridoio si raggruppano, alla luce di un lume, pipe, cravatte<sup>82</sup> e scapigliature del Modernismo.

MAX - Porto, detenuta, una coppia di Guardie!<sup>83</sup> Stavano ubriacandosi in una bettola e li ho fatti uscire per farmi da scorta.

SERAFÍN IL BELLO - Rispetto, signore mio.

MAX - Non mi sbaglio, signor Delegato.

SERAFÍN IL BELLO - Ispettore!

MAX - È lo stesso.

SERAFÍN IL BELLO - Come si chiama lei?

MAX - Il mio nome è Máximo Estrella. Il mio pseudonimo è Mala Estrella. Ho l'onore di non essere accademico.

SERAFÍN IL BELLO - Sta oltrepassando i limiti. Guardie perché è detenuto?

UNA GUARDIA - Per scandalo nella via pubblica e grida sovversive. Ed è anche ubriaco.<sup>84</sup>

SERAFÍN IL BELLO - La sua professione?

MAX - Licenziato!

SERAFÍN IL BELLO - In che ufficio ha lavorato?

MAX - In nessuno.

SERAFÍN IL BELLO - Non ha detto che è stato licenziato?

MAX - Licenziato da uomo libero e uccello canterino. Non mi vedo vessato, vilipendiato, incarcerato, perquisito e interrogato?

SERAFÍN IL BELLO - Dove vive?

MAX - Bastardillos. Angolo San Cosme. Palazzo

LA GUARDIA - Dica qualche casa dei vicini. La mia signora, quando non lo era ancora, abitò in un abbaino della suddetta proprietà.

MAX - Dove vivo io è sempre un palazzo.

LA GUARDIA - Non lo sapevo.

MAX - Perché tu, verme burocratico, non sai niente. Nemmeno sognare!

SERAFÍN IL BELLO - Lei rimane agli arresti.

MAX - Bene! Latino, c'è qualche panchina dove posso mettermi a dormire?

SERAFÍN IL BELLO - Qui non si viene a dormire.

---

<sup>81</sup> «*Suspirante*» nel testo originale. È frequente nell'opera di don Ramón l'uso di participi presenti quali: «*clamorante*», «*taconeante*».

<sup>82</sup> «*Chalinas*» (cravatta). La cravatta, i capelli lunghi e le pipe erano elementi identificativi dell'abbigliamento dei modernisti.

<sup>83</sup> Nel testo spagnolo viene usato il termine popolare «*guindillas*».

<sup>84</sup> Nel testo originale «*briago*» (americanismo). Significa «*borracho*» (ubriaco).

MAX - Allora, io ho sonno!  
SERAFÍN IL BELLO - Lei sta mancando di rispetto alla mia autorità! Sa chi sono io?  
MAX - Serafín il Bello.  
SERAFÍN IL BELLO - Se ripete questa sciocchezza, la piego con una sberla!  
MAX - Si guarderà bene dal farlo! Sono il primo poeta di Spagna! Ho influenza su tutti i giornali! Conosco il Ministro! Siamo stati compagni.  
SERAFÍN IL BELLO - Il signor Ministro non è un furfante!  
MAX - Lei ignora la Storia Moderna.  
SERAFÍN IL BELLO - In mia presenza non si offende don Paco. Questo non lo tollero! Sappia che don Paco è mio padre!  
MAX - Non ci credo. Mi permette di chiederglielo per telefono.  
SERAFÍN IL BELLO - Glielo chieda dalla prigione.  
DON LATINO - Signor ispettore, abbia un po' di considerazione! Si tratta di una gloria nazionale. È il Victor Hugo di Spagna.  
SERAFÍN IL BELLO - Stia zitto!  
DON LATINO - Perdoni la mia intromissione.  
SERAFÍN IL BELLO - Se vuole accompagnarlo, c'è posto anche per lei.  
DON LATINO - Grazie signor ispettore.  
SERAFÍN IL BELLO - Guardie, accompagnate questo ubriacone al numero 2.  
UNA GUARDIA - Si muova!  
MAX - Non voglio!  
SERAFÍN IL BELLO - Trascinatelo!  
UN'ALTRA GUARDIA - Gran mascalzone!  
MAX - Mi ammazzano! Mi ammazzano!  
UNA VOCE MODERNISTA - Barbari!  
DON LATINO - È una gloria nazionale!  
SERAFÍN IL BELLO - Qui non si protesta! Ritiratevi!  
ALTRA VOCE MODERNISTA - Viva l'Inquisizione!  
SERAFÍN IL BELLO - Silenzio, o sarete arrestati tutti!  
MAX - Mi uccidono! Mi uccidono!  
LE GUARDIE - Ubriacone! Furfante!  
IL GRUPPO MODERNISTA - Bisogna andare alle redazioni!

*Esce nel caos il gruppo - cravatte fluttuanti, pipe spente, romantiche chiome scarmigliate. Si odono rumori di schiaffi e le voci dietro le porte della prigione.*

SERAFÍN IL BELLO - Questi ragazzini modernisti credono che qui si distribuiscono caramelle.

## SCENA SESTA

*La cella. Scantinato male illuminato da un lume. Nell'ombra si muove la sagoma di un uomo. Blusa, sciarpa e sandali. Passeggia parlando da solo. Repentinamente si apre la porta. Max Estrella, spinto, inciampando, rotolando giù nella prigione. Si chiude di colpo la porta.*

MAX - Canaglie! Venduti! Vigliacchi!  
VOCE FUORI - Ti aspetta anche la ruota!  
MAX - Sbirro!

*Esce dalle tenebre la sagoma dell'uomo, abitante della prigione. Sotto la luce, appare ammantato, con la faccia insanguinata.*

IL PRIGIONIERO - Buona notte!  
MAX - Non sono solo?  
IL PRIGIONIERO - Così sembra.  
MAX - Chi sei, compagno?  
IL PRIGIONIERO - Un paria.  
MAX - Catalano?  
IL PRIGIONIERO - Di ogni dove!  
MAX - Paria! Solamente gli operai catalani condiscono la loro ribellione con questo denigrante epiteto. Paria, in bocca tua è uno sprone. Presto arriverà la vostra ora.  
IL PRIGIONIERO - Lei ha una luce che non hanno tutti. Barcellona alimenta un falò di odio, sono un operaio di Barcellona e ne sono orgoglioso.  
MAX - Sei anarchico?  
IL PRIGIONIERO - Sono quello in cui le leggi mi hanno trasformato.  
MAX - Apparteniamo alla stessa chiesa.  
IL PRIGIONIERO - Porta la cravatta.  
MAX - Il cappio della più orribile servitù. Me la toglierò se serve a parlare.  
IL PRIGIONIERO - Lei non è proletario.  
MAX - Io sono il dolore di un brutto sogno.  
IL PRIGIONIERO - Sembra un uomo di luce. Il suo modo di parlare sembra quello d'altri tempi.  
MAX - Io sono un poeta cieco.  
IL PRIGIONIERO - Non è una piccola disgrazia...In Spagna il lavoro e l'intelligenza sono sempre stati disprezzati. Qui chi comanda su tutto è il denaro.  
MAX - Bisogna mettere la ghigliottina elettrica nella Puerta del Sol.  
IL PRIGIONIERO - Non basta. L'ideale rivoluzionario deve essere la distruzione della ricchezza, come in Russia. Non è sufficiente la decapitazione di tutti i ricchi. Apparirà sempre un erede e,

anche se si sopprime l'eredità, non si potrà evitare che i derubati cospirino per recuperarla. Bisogna invalidare l'ordine precedente e, in questo, si riesce solo distruggendo la ricchezza. La Barcellona industriale deve affondare per poi rinascere dalle sue macerie con altri concetti sulla proprietà e sul lavoro. In Europa, il patrono delle viscere più nere è il catalano e non dico del mondo, perché esistono le Colonie Spagnole d'America. Barcellona si salva solamente perendo.

MAX - Barcellona è cara al mio cuore!

IL PRIGIONIERO - Anche io la ricordo.

MAX - Io le devo gli unici godimenti nell'oscurità della mia cecità. Tutti i giorni, un padrone morto, alcune volte due...Questo consola.

IL PRIGIONIERO - Non parla degli operai che periscono.

MAX - Gli operai si riproducono a folle come le mosche. Invece i patroni, come gli elefanti, come tutte le bestie poderose e preistoriche, si procreano lentamente. Saulo, bisogna diffondere per il mondo la religione nuova.

IL PRIGIONIERO - Il mio nome è Matteo.<sup>85</sup>

MAX - Io ti battezzo Saulo. Sono poeta e ho il diritto di alfabeto. Ascolta per quando sei libero, Saulo: una buona partita di caccia può far valere la pelle del patrono catalano più dell'avorio di Calcutta.

IL PRIGIONIERO - Per questo lavoriamo.

MAX - Un'ultima consolazione, c'è anche da dire che sterminato il proletariato, si stermina anche il padrone.

IL PRIGIONIERO - Distruggendo la città, distruggeremo il giudaismo barcellonese.

MAX - Non mi oppongo. Che la Barcellona semita sia distrutta come Cartagine e Gerusalemme. «*Alea iacta est!*» Dammi la mano.

IL PRIGIONIERO - Sono ammanettato.

MAX - Sei giovane? Non posso vederti.

IL PRIGIONIERO - Sono giovane: ho trenta anni.

MAX - Di che ti accusano?

IL PRIGIONIERO - È una lunga storia. Sono accusato di ribellione. Non ho voluto lasciare il telaio per andare in guerra e ho sollevato una rivolta in fabbrica. Il padrone mi denunciò, scontai la condanna, girai il mondo cercando lavoro e, adesso sono in attesa di trasferimento, richiedo da non so quali giudici. Conosco la sorte che mi aspetta. Quattro spari per tentata fuga.<sup>86</sup> Bene. Se è solo per questo...

---

<sup>85</sup> Il nome richiama quello dell'anarchico Mateo Morral (1880-1906) che attentò alla vita dei regnanti di Spagna nel 31 Maggio 1906; ma ha anche reminiscenze religiose.

<sup>86</sup> Il 19 gennaio del 1921 a Barcellona, la polizia scortava, ammanettati, quattro operai sindacalisti. Tre di loro morirono, sparati, uno rimase gravemente ferito. Il capo della forza pubblica dichiarò che il tutto era avvenuto per fermare i prigionieri che stavano tentando la fuga. Da qui la triste «*ley de fugas*». A volte, a

MAX - Allora che temi?

IL PRIGIONIERO - Che si divertano a torturarmi.

MAX - Barbari!

IL PRIGIONIERO - Bisogna conoscerli.

MAX - Canaglie! E questi sono quelli che protestano della leggenda negra!

IL PRIGIONIERO - Per sette *pesetas*, nell'addentrarmi in un luogo solitario, mi toglieranno la vita coloro che devono difendere il popolo. E questa la chiamano giustizia, quelle canaglie dei ricchi!

MAX - Ricchi o poveri, la barbarie iberica è unanime.

IL PRIGIONIERO - Tutti!

MAX - Tutti! Matteo, dov'è la bomba che sventra la zolla maledetta della Spagna?

IL PRIGIONIERO - Signor poeta, che tanto predice, non ha visto una mano sollevata?

*Si apre la porta della prigione e il Secondino, con boria da ruffiano, ordina al prigioniero ammanettato di seguirlo.*

IL SECONDINO - Tu catalano, preparati!

IL PRIGIONIERO - Sono pronto.

IL SECONDINO - Ebbene cammina. Uomo,<sup>87</sup> stai per fare un viaggio di piacere.

*L'ammanettato, con rassegnata integrità, si avvicina al cieco e gli tocca la spalla con la barba si congeda parlando a voce bassa.*

IL PRIGIONIERO - È giunta la mia..... Credo che non ci rivedremo.

MAX - È orribile!

IL PRIGIONIERO - Mi uccidono. Che dirà domani questa stampa canaglia?

MAX - Quello che gli ordinano.

IL PRIGIONIERO - Sta piangendo?

MAX - Per l'impotenza e la rabbia. Abbracciamoci, fratello.

*Si abbracciano. Il carceriere e l'ammanettato escono. Si richiude la porta. Max Estrella si tasta intorno cercando la parete e si siede con le gambe incrociate, in un atteggiamento religioso, di meditazione asiatica. Esprime un gran dolore taciturno la sagoma del poeta cieco. Arriva da fuori un tumulto di voci e il galoppare dei cavalli.*

---

tarda notte, si lasciavano liberi i prigionieri e, allontanatisi qualche metro, venivano uccisi dai «pistolieri» della legge.

<sup>87</sup> Nel testo spagnolo «*gachó*» voce gitana che vuol dire «*hombre, individuo*».

## SCENA SETTIMA

*La redazione di «El Popular».<sup>88</sup> Sala bassa con pavimenti di mattonelle. Al centro un tavolo lungo e nero, circondato da sedie vuote che segnano i posti, davanti consunte cartelle e pile di fogli che fanno risaltare la propria bianchezza nel cerchio luminoso e verdastro di un'abatjour. All'estremità fuma e scrive un uomo calvo, l'eterno redattore col profilo triste, il soprabito con frange, con dita da ruffiano e le unghie tinte. L'uomo logico e mitico accende un sigaro spento. Si apre il paravento e il suono di un campanello stride nel silenzio. Appare il Portiere, un vecchietto rinnegato, baffuto, panciuto, simile a quei colonnelli bizzarri che durante le processioni, cadono da cavallo. Una similitudine enorme e stravagante.*

IL PORTIERE - C'è qui don Latino De Hispalis, con altri «capitalisti»<sup>89</sup> della sua classe. Chiedo no del signor Direttore. Gli ho detto che in casa c'era solo lei. Li riceve, don Filiberto?

DON FILIBERTO - Che entrino.

*Continua a scrivere. Il portiere esce e si oscilla il verde paravento, che proietta un ricordo di bische e carte da gioco. Entra il vespaio modernista, scarmigliati, pipe, cappotti rasati e qualche mantello. Il giornalista calvo alza gli occhiali sulla fronte, spegne il sigaro e si dà un certo tono.*

DON FILIBERTO - Signori e buon uomini, avanti! Ditemi pure che volete da me e dal Journal?<sup>90</sup>

DON LATINO - Veniamo a protestare contro un indegno oltraggio della Polizia! Max Estrella, il grande poeta, anche se molti lo negano, è stato imprigionato e brutalmente maltrattato in uno scantinato del Mistero del Mal Governo.

DORIO DE GADEX - In Spagna regna ancora Carlos II.<sup>91</sup>

DON FILIBERTO - Mi prenda un colpo! Il nostro gran poeta sarebbe ubriaco?

DON LATINO - Un bicchiere di più non giustifica questa violazione dei diritti individuali.

DON FILIBERTO - Max Estrella è anche amico nostro. Mi prenda un colpo. Il signor direttore, se non c'è a quest'ora non viene più... Voi sapete come si fa un giornale. Il direttore è sempre un tiranno...! Io, senza consultarlo, non mi permetto di raccogliere, nelle nostre colonne, la vostra protesta. Non condivido la politica del giornale sulla Direzione della Sicurezza... E il vostro racconto, francamente mi sembra un po' esagerato.

DORIO DE GADEX - È pallido, don Filiberto!

CLARINITO - Una vigliaccata!

<sup>88</sup> È probabilmente un'invenzione dell'autore per criticare un certo modo di fare giornalismo.

<sup>89</sup> Ironia sulla povertà dei personaggi.

<sup>90</sup> «Journal», «quotidiano».

<sup>91</sup> Carlos II, (1661-1700), re di Spagna, chiamato «El Hechizado».

PÉREZ - Una vergogna!

DON LATINO - Una canagliata!

DORIO DE GADEX - In Spagna regna sempre Filippo II!

DON LATINO - Dorio, figlio mio, non ci impressionare!

DON FILIBERTO - Giovinezza! Nobile appassionamento! Divino tesoro,<sup>92</sup> come disse il vate di Nicaragua.<sup>93</sup> Giovinezza, divino tesoro. Io leggo anche e, alcune volte ammiro i geni modernisti. Il direttore scherza che sono contagiato. Qualcuno di voi ha letto il racconto che ho pubblicato su «Los Orbes»?<sup>94</sup>

CLARINITO - Io, don Filiberto! Letto e ammirato.

DON FILIBERTO - E lei, amico Dorio?

DORIO DE GADEX - Io non leggo mai i miei contemporanei, don Filiberto.

DON FILIBERTO - Amico Dorio, non voglio rispondere che ignora anche i classici.

DORIO DE GADEX - A lei e a me trasuda l'ingegno, don Filiberto. Sul collo del cappotto<sup>95</sup> ne portiamo i segni.

DON FILIBERTO - Con questa allusione all'estetica dei miei indumenti, mi si è rivelato come un giovane esteta.

DORIO DE GADEX - Lei è corrosivo, don Filiberto!

DON FILIBERTO - Lei mi ha tirato la lingua!

DORIO DE GADEX - Non arrivo a tanto!

CLARINITO - Dorio, non fare il primo della classe!

DON FILIBERTO - Amico Dorio, sono un po' abituato a queste frecciate e alzate d'ingegno. Sono le battaglie del giornalismo. Non mi riferisco al giornalismo di adesso. Con Silvela<sup>96</sup> ho discusso, ad un banchetto, quando mi hanno premiato ai Giochi Floreali di Malaga la Bella. Narciso Diaz<sup>97</sup> ricordava ancora poco fa, quel torneo in una cronaca de L'«Heraldo». Una cronaca deliziosa, come tutte le sue, e riconosceva che non avevo riportato la parte peggiore. Citava la mia definizione di giornalismo. Voi la conoscete? Ve la dirò comunque. Il giornalista è lo scribacchino parlamentare. Il congresso è una grande redazione e, ogni redazione è un piccolo congresso. Il giornalismo è una furfanteria come la politica. Sono la stessa cerchia in differenti spazi. Teosoficamente potrei spiegarvelo se foste adepti della nobile dottrina del karma.

DORIO DE GADEX - Noi non siamo adepti, però chi ne capisce qualcosa è don Latino.

---

<sup>92</sup> «¡Juventud! ¡Noble apasionamiento! ¡Divino tesoro!»: L'autore cita i primi versi della *Canción de otoño en primavera* di Rubén Darío.

<sup>93</sup> Si riferisce a Rubén Darío.

<sup>94</sup> Non si hanno notizie de «Los Orbes», forse è un'invenzione dell'autore.

<sup>95</sup> Si allude alla forfora che veniva considerata la prova dell'ingegno e dell'intelligenza di una persona.

<sup>96</sup> Francisco Silvela (1843-1905), politico, giornalista e scrittore. Aveva fama di essere un temibile polemico e oratore per questo era soprannominato «la daga fiorentina» (il pugnale fiorentino).

<sup>97</sup> Narciso Díaz de Escobar (1860-1935) fu giornalista e scrittore di Malaga.

DON LATINO - Più di qualcosa, ragazzo, più di qualcosa! Voi non conoscete l'interpretazione cabalistica del mio pseudonimo. Sono Latino per l'acqua del battesimo. Sono Latino per essere nato nella betica Hispalis e, Latino per importunare il quartiere Latino di Parigi. Latino, nella lettura cabalistica, si risolve in una delle parole magiche: Onital. Don Filiberto, anche lei ha a che fare con magia e cabala.

DON FILIBERTO - Non confondiamoci. Questo è molto serio. Io sono teosofo!

DON LATINO - Io non so quello che sono!

DON FILIBERTO - Lo credo.

DORIO DE GADEX - Un imbroglione madrilen.

DON LATINO - Dorio, non sciupare l'ingegno, che tutto passa. Tra amici basta tirar fuori il portasigarette, si sta meglio. Dai, dammi una sigaretta!<sup>98</sup>

DORIO DE GADEX - Non fumo.

DON FILIBERTO - Avrà un altro vizio!

DORIO DE GADEX - Stupro domestiche.

DON FILIBERTO - È gradevole?

DORIO DE GADEX - Ha il suo fascino, don Filiberto.

DON FILIBERTO - Sarà un padre prolifico?

DORIO DE GADEX - Le faccio abortire.

DON FILIBERTO - Anche infanticida!

PÉREZ - Un guazzabuglio!

DORIO DE GADEX - Pérez non ci mettere la zampa! Don Filiberto, un domestico è neomaltusiano.

DON FILIBERTO - Lo scrive sui biglietti da visita?

DORIO DE GADEX - Ho un'insegna luminosa a casa.

DON LATINO - E così, mescolando un piatto vuoto, noi spagnoli ci consoliamo dalla fame e dai cattivi governanti.

DORIO DE GADEX - E dei cattivi comici, delle cattive commedie e del servizio dei tram e del selciato.

PÉREZ - Sei un iconoclasta!

DORIO DE GADEX - Pérez, ascolta rispettosamente e taci.

DON FILIBERTO - In Spagna potrà mancare il pane però l'ingegno e il buon umore non mancano.

DORIO DE GADEX - Sa lei chi è il nostro primo umorista, don Filiberto?

DON FILIBERTO - Voi iconoclasti direte, forse, don Miguel de Unamuno.

DORIO DE GADEX - No signore! Il primo umorista è don Alfonso XIII.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Nel testo spagnolo è usato il termine «pito».

<sup>99</sup> Alfonso XIII re di Spagna dal 1866 al 1941. Don Ramón non ne aveva una buona considerazione, infatti lo aveva denominato «el infausto Trece».

DON FILIBERTO - Ha la vivacità madrilenica e borbonica.

DORIO DE GADEX - Il primo umorista, don Filiberto. Il primo! Don Alfonso ha battuto il record nominando come Presidente del consiglio García Prieto.

DON FILIBERTO - Qui, giovane amico, non si possono proferire queste bestemmie. Il nostro giornale esce perché ispirato da don Manuel García Prieto. Riconosco che non è un uomo brillante, che non è un oratore, però è un politico serio. Infine torniamo al caso del nostro amico Mala Estrella. Potrei telefonare a la Segreteria Particolare del Ministro. Lì c'è un ragazzo che ha fatto delle commissioni qui. Vado a chiedere la comunicazione. Mi prendesse un colpo! Mala Estrella è uno dei maestri e merita qualche considerazione. Cosa lasceranno questi signori ai bulli e ai belli? La gentaglia coi serramanico! Mala Estrella si troverà come al solito?

DON LATINO - Ubriaco!<sup>100</sup>

DON FILIBERTO - È deplorabile!

DON LATINO - Oggi non stava bene. Io lo accompagnavo. Racconti! Amici da Parigi! Conosce Parigi? Io andai a Parigi con la Regina donna Isabella.<sup>101</sup> Scritti, allora, una difesa per la signora.<sup>102</sup> Tradussi qualche libro per la Casa Garnier.<sup>103</sup> Fui redattore finanziario de «La Lira Hispano-Americana». Una grande rivista! E sempre col mio pseudonimo Latino de Hispalis.

*Suona il telefono. Don Filiberto, il giornalista calvo e catarroso, l'uomo logico e mitico di tutte le redazioni, chiede la comunicazione con il Ministero del Governo, Segreteria Particolare. C'è silenzio. Dopo mormorii, lievi risate, qualche barzelletta a voce bassa. Dorio Gadex siede sulla poltrona del direttore, mette sul tavolo i suoi stivali rotti e sospira.*

DORIO DE GADEX - Scriverò l'articolo di fondo, glossando il discorso del nostro capo: «Tutte le forze vive del paese, sono morte!» esclamava anche ieri in un magnifico slancio oratorio, il nostro amico, l'illustre Marchese di Alhucemas.<sup>104</sup> E la Camera completamente soggiogata, applaudiva la profondità del concetto, non più profondo di quell'altro: «Già si stanno allontanando gli scogli». Tutti i quali si riassumono nel supremo apostrofare: «Santiago e aprì Spagna, alla libertà e al progresso».

*Don Filiberto lascia la cornetta del telefono e va al centro della sala, coprendosi la testa con le mani gialle e tinte. Mani di scheletro memorialista nel biblico giorno del Giudizio Finale!*

<sup>100</sup> «Iluminado» nel testo originale.

<sup>101</sup> Isabella II (1830-1904), si esiliò in Francia dopo la rivoluzione del 1868 e dimorò a Parigi.

<sup>102</sup> Si riferisce a Isabella II.

<sup>103</sup> Garnier, importante casa editrice francese per quale lavorarono diversi letterati spagnoli tra cui Alejandro Sawa e Ernesto Bark.

<sup>104</sup> Il Marchese de Alhucemas era Manuel García Prieto (1869-1938), avvocato e politico di grande influenza. Fu amico e genero di Montero Ríos.

DON FILIBERTO - Questo scherzo è intollerabile! Metta giù i piedi! Dove si è mai vista una simile maleducazione!

DORIO DE GADEX - Nel Senato yanky!

DON FILIBERTO - Mi ha riempito di terra la cartella!

DORIO DE GADEX - È la mia lezione di filosofia. Polvere eri e polvere diventerai!

DON FILIBERTO - Non lo sa dire nemmeno in latino! Siete dei piccoli insolenti!

CLARINITO - Don Filiberto, noi non abbiamo fatto nulla.

DON FILIBERTO - Voi avete apprezzato questa sciocchezza e, la risata in questo caso è un'altra insolenza. La risata per ciò che è molto al di sopra di voi! Per voi non c'è niente degno di rispetto: Maura è un ciarlatano!

DORIO DE GADEX - Il Re dei Bugiardi!<sup>105</sup>

DON FILIBERTO - Benlluire<sup>106</sup> un santi boni barati!<sup>107</sup>

DORIO DE GADEX - Detto in Valenzano.<sup>108</sup>

DON FILIBERTO - Cavestany,<sup>109</sup> il gran poeta, un poetastro.

DORIO DE GADEX - Professore di chitarra per numeri.<sup>110</sup>

DON FILIBERTO - Che strano che il mio illustre capo da farvelo sembrare uno sgorbio!

DORIO DE GADEX - Un genero di troppo!

DON FILIBERTO - Per voi, nella nostra terra non c'è niente di grande, niente degno di ammirazione. Vi compatisco! Siete grandi disgraziati! Voi non sentite la Patria!

DORIO DE GADEX - È un lusso che non possiamo permetterci. Aspetti che abbiamo prima l'automobile, don Filiberto.

DON FILIBERTO - Non potete nemmeno parlare sul serio! C'è qualcuno di voi, di quelli che voi chiamate maestri, che si azzarda a gridare viva la bazzecola.<sup>111</sup> E questo non in un caffè, non in un circolo di amici ma dalla tribuna dell'Ateneo di Madrid! E questo non può essere, signori. Voi non credete in niente. Siete iconoclasti e cinici. Fortunatamente c'è una gioventù che non siete voi, una gioventù studiosa, una gioventù preoccupata, una gioventù piena di senso civico.

---

<sup>105</sup> ¡El Rey del Camelo! La voce gitana «camelo», significa «inganno, bugia».

<sup>106</sup> Mariano Benlluire y Gil (1862-1947), scultore e pittore valenziano molto famoso ai suoi tempi.

<sup>107</sup> Deformazione dell'italiano «Santi, boniti, barati», grida di venditori di un quartiere italiano molto famoso.

<sup>108</sup> Allusione a Benlluire che era originario di Valencia.

<sup>109</sup> Juan Antonio Cavestany (1861-1924), poeta e drammaturgo. Si dedicò anche alla politica come conservatore.

<sup>110</sup> «Por cifra»: indica la sostituzione della normale partitura musicale con numeri che indicano le note sulla tastiera, come nei moderni tabulati. Indica incompetenza e scarsa preparazione.

<sup>111</sup> «Viva la bagatela» nel testo originale. Era il titolo di una conferenza che Valle-Inclán tenne all'Ateneo di Madrid il 2 maggio 1907.

DON LATINO - Protesto, se si riferisce ai bimbi dell'Azione Cittadina. Questi modernisti, chiamiamoli furfanti distinti, non sono riusciti nemmeno ad essere Poliziotti Onorari. A ognuno il suo. E sembrerebbe che questa sera abbiano ucciso uno di questi giovinastri di gabardin. Lei avrà saputo?

DON FILIBERTO - Era un giovinastro relativo. Sessanta anni.

DON LATINO - Bene, dunque che lo sotterrino. Che ci sia un cadavere in più<sup>112</sup> importa solo alle pompe funebri.

*Suona all'improvviso il campanello del telefono. Don Filiberto prende la cornetta e comincia una pantomima di tentennamenti, a parte, e strilli. Mentre ascolta con il collo girato e la cornetta all'orecchio, gira lo sguardo nella sala, controllando i giovani modernisti. Riappendendo la cornetta assume l'espressione ingenua di una coscienza onorata. Riappare il teosofo, nel suo sorriso placido, nell'avorio delle sue tempie, in tutta l'ampia ridondanza della sua pelata.*

DON FILIBERTO - È già stato trasmesso l'ordine di liberazione del nostro amico Estrella. Consigliateli di non bere. Ha talento. Può fare molto di più di quello che fa. E ora andatevene e lasciatemi lavorare. Devo redigere da solo tutto il giornale.

#### SCENA OTTAVA

*Segreteria Particolare di sua Eccellenza. Odore di tabacco dell'avana. Brutti quadri, lusso apparente e provinciale. La stanza ricorda per metà un ufficio e per metà una bisca. Improvvisamente il suono di un telefono orina nel grande grembo burocratico. E Dieguito García - Don Diego del Corral, nella Rivista dei Tribunali e Palchi - fa tre salti e avvicina la cornetta all'orecchio.*

DIEGUITO - Con chi parlo?

^.....

- Ho già trasmesso l'ordine per metterlo in libertà!

^.....

- Di niente! Di niente!

^.....

---

<sup>112</sup> «Que haya un cadáver más»: parodia di un verso di Espronceda alla fine del Canto a Teresa: «Truéquese en risa mi dolor profundo.../ que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!».

- Alcolizzato!

~.....

- Sì.....Conosco la sua opera.

~.....

- Una disgrazia!

~.....

- Non può essere. Qui siamo senza una stanza!

~.....

- Glielo dirò. Prendo nota.

~.....

- Di niente! Di niente!

*Max Estrella appare sulla porta, pallido, graffiato, cravatta storta, espressione altera e svampita. Dietro, abbottonandosi i pantaloni, appare l'Usciere.*

USCIERE - Si fermi, signore.

MAX - Non mi metta le mani addosso!

USCIERE - Esca senza fare l'irreverente.

MAX - Mi annunci al Ministro.

USCIERE - Non si può vedere.

MAX - Ah! Lei è un grande logico. Però si potrà udire.

USCIERE - Ritiratevi signore. Queste non sono ore d'udienza.

MAX - Mi annunci.

USCIERE - È l'ordine... Non serve scocciare, signore.

DIEGUITO - Fernández, lasci passare questo signore.

MAX - Finalmente incontro un indigeno civilizzato!

DIEGUITO - Amico Mala Estrella, lei mi perdonerà se mi metto ai suoi ordini per un momento. Mi ha parlato per lei la redazione di «El Popular». Li le vogliono bene. L'amano e l'ammirano dappertutto. Sarò sempre ai suoi ordini qui e ovunque. Non mi dimentichi...! Chissà...! Ho la nostalgia del giornalismo... Penso di fare qualcosa... Da tempo accarezzo l'idea di un foglio volante, un giornale leggero, allegro, spuma di champagne. Conto su di lei. Addio, Maestro. Mi dispiace che l'occasione di conoscerci sia stata tanto sgradevole!

MAX - Vengo a protestare per questo. Avete una Polizia Penitenziaria tra le canaglie più canaglie!

DIEGUITO - C'è di tutto, Maestro.

MAX - Non ne parliamo. Voglio che il Ministro mi ascolti e allo stesso tempo la ringrazi per la mia libertà.

DIEGUITO - Il signor Ministro non sa niente.

MAX - Lo saprà da me.

DIEGUITO - Il signor Ministro adesso sta lavorando. Tuttavia, provo ad entrare.

MAX - Ed io con lei.

DIEGUITO - Impossibile!

MAX - Farò uno scandalo!

DIEGUITO - È impazzito!

MAX - Pazzo perché mi vedo ignorato e negato. Il Ministro è amico mio, amico dei tempi eroici. Voglio sentirgli dire che non mi conosce! Paco! Paco!

DIEGUITO - L' annuncerò.

MAX - Basto io! Paco! Paco! Sono un spettro del passato!

*Sua Eccellenza apre la porta del suo ufficio e appare in maniche di camicia, la brachetta sbottonnata, panciotto aperto, lenti pendenti da un cordone, come due occhi ridicoli che gli balzano sopra la pancia.*

IL MINISTRO - Che scandalo è mai questo, Dieguito?

DIEGUITO - Non ho potuto evitarlo, signor Ministro.

IL MINISTRO - E quest'uomo, chi è?

MAX - Un amico dei tempi eroici! Non mi riconosci, Paco! Mi ha cambiato tanto la vita! Non mi riconosci! Sono Máximo Estrella!

IL MINISTRO - Certo! Certo! Certo! Ma sei cieco?

MAX - Come Omero e Belisario.<sup>113</sup>

IL MINISTRO - Una cecità accidentale, suppongo....

MAX - Definitiva e irrevocabile. È il regalo di Venere.<sup>114</sup>

IL MINISTRO - Dio mio! E come mai non ti sei ricordato di venirmi trovare prima di adesso? Quasi non leggo la tua firma sui giornali.

MAX - Vivo dimenticato! Tu sei stato un veggente lasciando le lettere per farci felici governando. Paco, le lettere non danno da mangiare, le lettere sono fronzolo, brandello e fame.

IL MINISTRO - Le lettere, certamente, non godono della considerazione che meritano, però sono ormai un valore quotato. Amico Max, io continuo a lavorare. A questo giovanotto lasciagli una nota di quello che desideri... Sei arrivato un po' tardi.

MAX - Arrivo nella mia ora. Non vengo a chiedere niente. Vengo a esigere una soddisfazione e un castigo. Sono cieco, mi chiamano poeta, vivo scrivendo versi e vivo da miserabile. Stai pensando che sono ubriaco. Fortunatamente! Se non fossi ubriaco mi sarei già sparato un colpo. Paco, i tuoi sicari non hanno il diritto di sputarmi e schiaffeggiarmi, e vengo a chiedere un castigo per questa moltitudine di miserabili e una riparazione alla dea Minerva!

---

<sup>113</sup> Belisario: generale bizantino (fine del V secolo) sotto l'impero di Giustiniano. La leggenda racconta che dopo aver raggiunto gloria e onore, gli strapparono gli occhi e finì i suoi giorni chiedendo l'elemosina.

<sup>114</sup> Il regalo di cui Max Estrella parla è la sifilide che poteva portare alla cecità.

IL MINISTRO - Amico Max, io non sono informato di niente. Che è successo, Dieguito?

DIEGUITO - Siccome c'è un po' di tumulto in giro e non si consentono gruppi, il Maestro era un po' eccitato...

MAX - È stato ingiustamente arrestato, e inquisitorialmente torturato. E i polsi ne portano i segni.

IL MINISTRO - Che parte hanno avuto le Guardie, Dieguito?

DIEGUITO - Per la verità, quello che ho appena finito di riassumere al signor Ministro.

MAX - È una bugia! Sono stato arrestato a causa dell'arbitrarietà di un legionario, al quale chiesi, ingenuamente, se conosceva i quattro dialetti greci.

IL MINISTRO - Realmente e sinceramente la domanda è arbitraria. Attribuire ad una Guardia una così alta conoscenza umanistica!

MAX - Era un tenente.

IL MINISTRO - Come se fosse un Generale! Non sei senza colpa! Sei il solito avventato! Per te non passano gli anni! Ah, come invidio il tuo buon umore!

MAX - Per me, è sempre notte! È un anno che sono cieco. Detto e mia moglie scrive, però non è possibile.

IL MINISTRO - Tua moglie è francese?

MAX - Una santa dal Cielo, che scrive lo spagnolo con una grafia d'inferno. Devo dettarle lettera per lettera. Le idee mi svaniscono. Un tormento! Se avessi pane in casa, figuriamoci se mi addolorava la cecità. Il cieco si accorge meglio delle cose del mondo, gli occhi sono dei bugiardi illusi. Addio, Paco! Sia chiaro che non sono venuto a chiederti nessun favore. Max Extrella no è un poveretto molesto.

IL MINISTRO - Aspetta, non andartene Máximo. Già che sei venuto, parliamo. Tu rievochi tutta un'epoca della mia vita, forse la migliore. Che lontana! Studiavamo insieme. Vivevamo in Via del Ricordo. Avevi una sorella. Di tua sorella ero innamorato. Per lei scrissi versi!

MAX - Strada del Ricordo,  
Finestra di Elena,  
La bimba mora,  
Che affacciata mirò!  
Strada del Ricordo  
Gruppo di goliardi  
E scala di luna  
Che la adornò!

IL MINISTRO - Che memoria la tua! Mi lasci meravigliato! Che ne è stato di tua sorella?

MAX - Entrata in convento.

IL MINISTRO - E tuo fratello Alex?

MAX - Morto!

IL MINISTRO - E gli altri? Eravate molti!

MAX - Credo che siano tutti morti!

IL MINISTRO - Non sei cambiato...! Max non voglio ferire il tuo orgoglio, ma finché dura qui, posso darti uno stipendio.

MAX - Grazie!

IL MINISTRO - Accetti?

MAX - Che soluzione!

IL MINISTRO - Prendi nota, Dieguito. Dove vivi, Max?

MAX - Si prepari a scrivere molto, giovane maestro: Bastardillos, ventitre, duplicato, scala interna, abbaino B. Nota: se in questo labirinto occorresse un filo per orientarsi, non lo chieda alla portiera perché morde.

IL MINISTRO - Come invidia il tuo umore!

MAX - Il mondo è mio, tutto mi sorride, sono un uomo senza problemi.

IL MINISTRO - Ti invidia!

MAX - Paco, non essere sciocco!

IL MINISTRO - Max, tutti i mesi ti arriveranno i soldi a casa. Adesso, addio! Abbracciami!

MAX - Prendi un dito e non commuoverti.

IL MINISTRO - Addio, Genio e Sregolatezza!

MAX - Sia chiaro che sono venuto a chiederti di riparare a un'offesa per la mia dignità e un castigo per delle canaglie. Sia chiaro che non ho ottenuto nessuna delle due cose e che mi dai denaro e che lo accetto solo perché sono una canaglia. Non mi è stato permesso di andarmene dal mondo senza aver toccato qualche volta il fondo dei rettili. Mi sono guadagnato le braccia di sua Eccellenza!

*Máximo Estrella, con le braccia aperte a croce, la testa erta, gli occhi fissi tragici nella loro cieca quiete, avanza come un fantasma. Sua Eccellenza, panciuto, tinto, obeso, risponde con una energia da comico vecchio, in un bel melodramma francese. I due si abbracciano. Sua Eccellenza, al separarsi, ha una lacrima trattenuta sulle palpebre. Stringe la mano del bohémien e gli lascia del denaro.*

IL MINISTRO - Addio! Addio! Credimi non dimenticherò questo momento.

MAX - Addio, Paco! Grazie in nome di due povere donne!

*Sua Eccellenza suona un campanello. L'Usciere accorre assonnato. Máximo Estrella, tastando con il bastone, va dritto verso il fondo della stanza, dove c'è un balcone.*

IL MINISTRO - Fernández, accompagni questo signore e lo lasci in una macchina.

MAX - Sicuramente mi aspetta alla porta il mio cane.

L'USCIERE - Chi la sta aspettando è un soggetto anziano, nell'anticamera.

MAX - Don Latino de Hispalis: il mio cane.

*L'usciera prende la manica del bohémien: con fare maldestro lo fa uscire dall'ufficio e guarda sghembo l'espressione di sua Eccellenza. Quell'espressione eloquente d'attore di carattere nella grande scena della riconoscenza.*

IL MINISTRO - Caro Dieguito, là c'è un uomo al quale è mancata la molla della volontà. Aveva tutto, figura, parole, grazia. La sua conversazione cambiava colore come la fiamma del punch.

DIEGUITO - Che immagine superba!

IL MINISTRO - Senza dubbio, era il più valido tra quelli dei miei tempi!

DIEGUITO - Lo guardi ora, in mezzo alla strada, che puzza di grappa e che saluta in francese i papponi.

IL MINISTRO - Venti anni! Una vita! E inopinatamente, riappare questo spettro della boemia! Io mi salvai dal disastro rinunciando al godimento di scrivere versi. Dieguito, lei di questo non sa niente, perché non è nato poeta.

DIEGUITO - *Vade retro! Vade retro!*

IL MINISTRO - Ah, Dieguito, lei non capirà mai cosa sono le illusioni e la boemia! Lei è nato istituzionalista,<sup>115</sup> non è un rinnegato del mondo del sogno. Io, sì!

DIEGUITO - Se ne duole, don Francisco!

IL MINISTRO - Credo di sì.

DIEGUITO - L'Eccellentissimo signor Ministro del Governo, scambierebbe il posto con il poeta Mala Estrella?

IL MINISTRO - Già si è messo la toga il Signor Laureato don Diego del Corral! Sospenda un momento l'interrogatorio sua signoria e cominci a pensare a come giustificare i soldi che dobbiamo dare a Máximo Estrella.

DIEGUITO - Li prenderemo dai fondi della Polizia.

IL MINISTRO - *Eironeia!*

*Sua Eccellenza sprofonda nella poltrona, davanti al camino che soffia sul tappeto un chiarore tremolante. Accende un sigaro con anello e chiede «La Gaceta».<sup>116</sup> Mette le lenti, gli dà un'occhiata, ci si copre la testa e dorme.*

---

<sup>115</sup> L'autore usa questa parola dandogli il senso di «conformista, seguace dell'ordine e delle regole istituzionali».

<sup>116</sup> «La Gaceta de Madrid». Nel 1931 cambiò nome in «La Faceta de la República» e, nel 1936 divenne il «Boletín Oficial del Estado».

## SCENA NONA

*Un Caffè prolungato da specchi appannati. Tavoli di marmo. Divani rossi. Il banco in fondo e, dietro un vecchietto biondino il cui busto emerge dalla varietà di bottiglie. Nel Caffè ha un piano e un violino. Le ombre e la musica fluttuano nel vapore del fumo e nel livido tremore degli archi voltaici. Gli specchi moltiplicatori sono pieni di un interesse da romanzo d'appendice e in fondo ad essi, con un'assurda geometria, il Caffè sfoga. Il ritmo furfante della musica, le luci sullo sfondo degli specchi, il vapore del fumo penetrato nel tremore degli archi voltaici cifrano le loro diversità in una sola espressione. Entrano stupiti e sono subito trasformati da quel triplo ritmo, Mala Estrella e don Latino.*

MAX - Che suolo calpestiamo?

DON LATINO - Il Caffè Colon.

MAX - Guarda se c'è Rubén. Di solito si mette di fronte ai musicisti.

DON LATINO - Sta lì come un porco triste.

MAX - Andiamo da lui, Latino. Morto io, lo scettro della poesia passa a quel negro.<sup>117</sup>

DON LATINO - Non mi incaricare di essere il tuo esecutore testamentario.

MAX - È un grande poeta!

DON LATINO - Non lo capisco.

MAX - Meriteresti di essere il barbiere di Maura!

*Tra sedie e marmi, arrivano nell'angolo dove è seduto, silenzioso, Rubén Darío. Davanti a quella apparizione, il poeta sente l'amarezza della vita, con il gesto egoista di un bambino arrabbiato, chiude gli occhi e beve un sorso d'assenzio dal suo bicchiere. Alla fine la sua maschera d'idolo si anima con un sorriso carico di umidità. Il cieco si ferma davanti al tavolo e alza il suo braccio, con un pomposo gesto da statua imperiale.*

MAX - Salute fratello, minore in anni, maggiore in gloria!

RUBÉN - Ammirevole!<sup>118</sup> Quanto tempo senza vederci, Max! Che fai?

MAX - Niente!

RUBÉN - Ammirevole! Non passi mai di qua!

MAX - Il Caffè è un lusso molto caro e mi dedico alla taverna finché non arriva la morte.

RUBÉN - Max, amiamo la vita e, finché possiamo, dimentichiamoci della Dama del Lutto.

MAX - Perché?

RUBÉN - Non parliamo di Lei!

<sup>117</sup> Il termine allude alla pelle scura di Rubén Darío.

<sup>118</sup> Tipica espressione di Rubén Darío.

MAX - Tu la temi, io la corteggio! Rubén, porterò, sull'altra riva dello Stige, qualunque tuo messaggio! Vengo qui a stringerti la mano per l'ultima volta, guidato dall'illustre cammello don Latino de Hispalis. Un uomo che disprezza la tua poesia, quasi fosse un Accademico!

DON LATINO - Caro Max, non dire stupidaggini!

RUBÉN - Il signore è don Latino de Hispalis?

DON LATINO - Sì, noi ci conosciamo da parecchio, Maestro! Sono passati diversi anni! Abbiamo fatto giornalismo insieme nella «Lira Hispano-Americana».

RUBÉN - Ho poca memoria, don Latino.

DON LATINO - Io ero il redattore finanziario. A Parigi ci davamo del tu, Rubén.

RUBÉN - L'avevo dimenticato!

MAX - Se non sei mai stato a Parigi!

DON LATINO - Caro Max, torno a ripetere di non dire stupidaggini. Siedi e invitaci a cenare. Rubén, oggi questo grande poeta, nostro amico, si chiama Estrella Risplendente!

RUBÉN - Ammirevole! Max, bisogna fuggire dalla bohemia!

DON LATINO - È ricco! Guarda i due papiri<sup>119</sup> di pelle del contribuente!

MAX - Questa sera ho dovuto impegnare la mantella e, stanotte ti invito a cena! A cenare con il biondo Champagne, Rubén!

RUBÉN - Ammirevole! Come Martino di Tours,<sup>120</sup> dividi con me la mantella, che si trasforma in cena. Ammirevole!

DON LATINO - Giovanotto, la lista! Mi sembra un po' esagerato chiedere vini francesi. Bisogna pensare al domani, signori!

MAX - Non ci pensiamo!

DON LATINO - Condividerei la tua opinione, se con il caffè, il bicchiere e il sigaro ci prendessimo del veleno.

MAX - Miserabile borghese!

DON LATINO - Caro Max, facciamo un accordo. Io mi bevo modestamente una bottiglia piccola di birra e tu mi sganci i soldi di quello che verrebbe a costare il beverage.

RUBÉN - Non ti allontanare dai buoni esempi, don Latino.

DON LATINO - Il servitore non è un poeta. Io mi guadagno la vita con più fatica che scrivendo versi.

RUBÉN - Io studio anche le matematiche celesti.

DON LATINO - Perdono allora! Allora sì, signore, anche se mi vedo ridotto a vendere romanzi a puntate, sono un adepto della Gnosi e della Magia.

RUBÉN - Anch'io!

---

<sup>119</sup> Si allude ai soldi.

<sup>120</sup> Si riferisce a San Martino famoso per il suo spirito di carità. Si dice che uscendo da Amiens, vedendo un uomo seminudo che chiedeva l'elemosina, prese la spada e tagliò in due il suo mantello per darne metà al povero uomo.

DON LATINO - Ricordo che qualche risultato lo ottenevi.

RUBÉN - Io ho sentito che gli Elementi sono Coscienze.

DON LATINO - Indubbiamente! Indubbiamente! Indubbiamente! Coscienze, Volontà e Potenza!

RUBÉN - Mare e Terra, Fuoco e Vento, mostri Divini. Probabilmente Divini perché sono Eternità!

MAX - Eterno il Nulla.

DON LATINO - E il frutto del Nulla: i quattro Elementi, simboleggiati nei quattro Evangelisti. La Creazione, che è pluralità, comincia solamente nel Quadrivio. Ma dalla Trina Unità, si stacca il Numero. Per questo il Numero è Sacro!

MAX - Taci, Pitagora! Tutto questo lo hai saputo durante incontri intimi con la vecchia Blavatsky.

DON LATINO - Max, questa presa in giro non è tollerabile! Sei uno spirito profondamente irreligioso e volteriano! Madame Blavatsky è stata una donna straordinaria e non devi dissacrare con burle il culto della sua memoria. Potresti essere punito da qualche spirito vendicatore del suo karma. E non saresti il primo caso!

RUBÉN - Operano prodigi! Fortunatamente non li vediamo e non li capiamo! Senza questa ignoranza la vita sarebbe un grande sorpresa.

MAX - Tu sei credente, Rubén?

RUBÉN - Io credo!

MAX - In Dio?

RUBÉN - E in Cristo!

MAX - E nelle fiamme dell'Inferno?

RUBÉN - E più ancora nelle musiche del Cielo!

MAX - Sei un attore, Rubén!

RUBÉN - Sarò un ingenuo!

MAX - Non stai posando?

RUBÉN - No!

MAX - Per me, non c'è niente oltre l'ultima smorfia. Se c'è qualcosa verrò a dirtelo.

RUBÉN - Taci, Max, non infrangiamo gli umani segreti!

MAX - Rubén, ricordati di questa cena. E adesso mescoliamo il vino con le rose dei tuoi versi. Ti ascoltiamo.

*Rubén si raccoglie commosso, con l'atteggiamento di un idolo, evocatore di terrore e mistero. Max Estrella, un po' enfatico, allunga la mano. Riempie i bicchieri, don Latino. Rubén esce dalla sua meditazione con la tristezza, grande e profonda, scolpita negli idoli aztechi.*

RUBÉN - Vedrò se ricordo un pellegrinaggio a Compostela... Sono i miei ultimi versi.

MAX - Sono stati pubblicati? Se sono stati pubblicati me li avranno letti, ma nella tua bocca sembreranno nuovi.

RUBÉN - Probabilmente non me li ricorderò.

*Un giovane che scrive al tavolo vicino, e che sembra tradurre, poiché ha davanti agli occhi un libro aperto e una pila di fogli, s' inchina timidamente verso Rubén Darío.*

IL GIOVANE - Maestro, quello che non ricorda potrei suggerirglielo.

RUBÉN - Ammirevole!

MAX - Dove l'hanno pubblicato?

IL GIOVANE - Io li ho letti scritti a mano. Stavano per essere pubblicati su una rivista morta prima di nascere.

MAX - Potrebbe essere una rivista di Paco Villaespesa?<sup>121</sup>

IL GIOVANE - Io sono stato suo segretario.

DON LATINO - Un gran posto.

MAX - Tu non hai niente da invidiare, Latino.

IL GIOVANE - Si ricorda, Maestro?

*Rubén siede con un gesto sacerdotale e, dopo essersi inumidito le labbra nel bicchiere, recita lento e cadenzioso, come in dormiveglia, e risalta il suo sforzo per distinguere le esse dalle zeta.*

RUBÉN - La rotta giungeva al fin.

E nell'angolo di una porta oscuro,

Ci spartivamo un pane duro

Con il Marchese di Bradomin!!!

IL GIOVANE - È il finale, Maestro.

RUBÉN - È l'occasione per bere per il nostro amico stellare.

MAX - È sparito dal mondo!

RUBÉN - Si prepara alla morte nel suo borgo e la sua lettera di commiato è stata l'occasione per questi versi. Brindiamo alla salute di uno squisito peccatore!

MAX - Brindiamo!

*Alza il suo bicchiere e, gustando l'aroma dell'assenzio, sospira ed evoca il cielo lontano di Parigi. Piano e violino attaccano un'aria d'operetta, e la parrocchia del Caffè segue il ritmo con i cucchiari e i bicchieri. Dopo aver bevuto, i tre esiliati, confondono le loro voci parlando in francese. Ricordano e proiettano le luci della festa divina e mortale. Parigi! Cabaret! Illusione! E nel ritmo delle frasi, sfilta con il suo piede zoppo, Papà Verlaine.*

---

<sup>121</sup> Francisco Villaespesa (1877-1936) poeta e drammaturgo. Collaborò, a teatro, con i fratelli Machado.

## SCENA DECIMA

*Viale con giardini. Il cielo limpido e distante. La luna illuminata. Pattuglie di Cavalleria. Silenziosa e luminosa, gira un'auto. Nell'ombra clandestina dei rami, gironzolano ragazzotte cenciose e vecchie truccate come maschere. Distribuiti sulle panchine del viale, giacciono corpi dormienti. Max Estrella e don Latino camminano all'ombra del viale. Il profumo primaverile dei lillà avvolge l'umidità della notte.*

UNA VECCHIA TRUCCATA - Giovanotti! Ehi....! Giovanotti! Volete venire un momentino?

DON LATINO - Quando ti metterai i denti.

LA VECCHIA TRUCCATA - Non mi lasciate nemmeno una sigaretta?

DON LATINO - Ti darò «La Corres»<sup>122</sup> per acculturarti, pubblica una lettera di Maura.

LA VECCHIA TRUCCATA - Che gli diano trippa avvelenata!

DON LATINO - Gliela proibisce il rito giudaico.

LA VECCHIA TRUCCATA - Spiritoso!<sup>123</sup> Aspettate che chiamo una mia amichetta. Lunares! Lunares!

*Compare Lunares, una ragazzetta cenciosa, calze bianche, grembiule, scialle e sandali. Ridendo con malizia rimane all'ombra del giardino.*

LUNARES - Che giovani eleganti! Mi togliete dalla strada stanotte.

LA VECCHIA TRUCCATA - Ci mettono l'appartamento.

LUNARES - Lasciatemi un soldo e avrò raccolto un'intera peseta per il letto.

LA VECCHIA TRUCCATA - Taccagni, almeno una sigaretta!

MAX - Prendi un sigaro.

LA VECCHIA TRUCCATA - Burlone!<sup>124</sup>

LUNARES - Prendilo, stupida.

LA VECCHIA TRUCCATA - Certo che lo prendo! Ed è di marca!<sup>125</sup>

LUNARES - Mi permetterai qualche boccata.

LA VECCHIA TRUCCATA - Questo me lo conservo!

LUNARES - Per il Re del Portogallo.

<sup>122</sup> È il famoso quotidiano madrilenno «La Correspondencia de España» (1876-1924).

<sup>123</sup> «Camelista» nel testo originale. La voce «camelo» significa «inganno, bugia».

<sup>124</sup> Nel testo originale è usato il termine «guasibilibis» al posto di «guasa». L'uso del suffisso «-bilis» serve per conferire al termine tracce di comicità.

<sup>145</sup> Allude all'anello di carta colorata che si trova nei sigari di lusso.

LA VECCHIA TRUCCATA - Infelice! Per quello dell'Igiene!<sup>126</sup>

LUNARES - E voi, furbacchioni, non volete divertirvi un po' con noi?

*Le due tipe<sup>127</sup> si sono accostate, astute e clandestine, sotto le ombre del viale: la Vecchia Truccata sta accanto a don Latino de Hispalis, Lunares, sta accanto a Mala Estrella.*

LUNARES - Guarda come sono pulita qui in basso!

MAX - Sono cieco.

LUNARES - Qualcosa vedrai!

MAX - Niente!

LUNARES - Toccami. Sono molto soda.

MAX - Un marmo!

*La ragazza, con una risata procace, prende la mano del poeta e le fa tastare le spalle e la preme sui seni. La vecchia sordida, sotto la maschera di biacca, scopre le gengive senza denti e tenta capziosa don Latino.*

LA VECCHIA TRUCCATA - Bello, vieni con me che il tuo amico se la intende già con Lunares. Non temere! Vieni! Se si avvicina qualche guardia, la allontaniamo con il sigaro dell'Avana.

*Se lo porta sorridendo, bianca e spettrale. Bisbigli. Si perdono tra gli alberi del giardino. Parodia grottesca del giardino di Armida.<sup>128</sup> Mala Estrella e l'altra rimangono isolati sul margine del viale..*

LUNARES - Palpami Il petto. Non avere riserve...Tu sei un poeta!

MAX - Da che lo hai capito?

LUNARES - Dalla parrucca da Nazareno. Mi sbaglio?

MAX - Non ti sbagli.

LUNARES - Se fosse il caso<sup>129</sup> di metterti al corrente della mia vita, ne tireresti fuori una storia delle migliori. Dimmi: come mi trovi?

MAX - Una ninfa!

---

<sup>126</sup> Si riferisce all'ispezione d'igiene alle prostitute, cosa che, frequentemente, facilitava qualsiasi tipo di abuso.

<sup>127</sup> «Prójimas» nel testo originale. È una voce abbastanza frequente usata con accezione negativa.

<sup>128</sup> Personaggio femminile della *Gerusalemme Liberata*. Armida, donna bellissima, riesce a condurre Rinaldo nel suo giardino incantato, seducendolo.

<sup>129</sup> «Cuadrarse» (*cuadrar*) nel testo originale. È termine galego significa «occorrere, succedere». Nel castigliano, oltre al significato suddetto, il termine è usato per indicare «coincidere, corrispondere».

LUNARES - Hai un modo di parlare sforbito.<sup>130</sup> Il tuo accompagnatore si è già accordato con la Cotillona. Vieni. Dammi la mano. Andiamo a metterci in un posto più buio. Vedrai come ti eccito.

MAX - Portami verso una panchina per aspettare questo porco hispalense.

LUNARES - Non ti capisco.

MAX - Hispalis è Siviglia.

LUNARES - Lo sarà in gitano. Io sono chamberilera.<sup>131</sup>

MAX - Quanti anni hai?

LUNARES - Per la verità, non so quanti ne ho.

MAX - È sempre qui la tua fermata notturna?

LUNARES - Il più delle volte.

MAX - Ti guadagni la vita onoratamente!

LUNARES - Tu non sai con quanti lavoro. Io bado molto a quello che faccio. La Cotillona mi parlò per portarmi in una casa lussuosa! Non volli andare....Coricarmi non mi corico.....Io custodisco la verginità femminile per l'uomo che mi sa amare. Perché non vuoi?

MAX - Mi manca il tempo.

LUNARES - Prova per vedere che ne viene fuori. Ti avverto che mi stai piacendo.

MAX - Ti avverto che sono un poeta senza soldi.

LUNARES - Saresti tu, per caso, quello che ha scritto i versi di Joselito?

MAX - Sono quello!

LUNARES - Veramente!

MAX - Veramente.

LUNARES - Dilli!

MAX - Non li ricordo.

LUNARES - Perché non li hai tirati fuori dalla tua testa. Senza mentire, quali sono i tuoi?

MAX - Quelli dell'Espartero.<sup>132</sup>

LUNARES - E li ricordi?

MAX - E li canto come un flamenco.

LUNARES - Non sei capace!

MAX - Avessi una chitarra!

LUNARES - Te ne intendi?

MAX - Per qualcosa sono cieco.

LUNARES - Mi stai piacendo!

MAX - Non ho soldi.

---

<sup>130</sup> «Dilustrado» nel testo originale invece di «ilustrado».

<sup>131</sup> Originaria di Chamberí quartiere di Madrid.

<sup>132</sup> Si tratta del torero Manuel García Cuesta (1865-1894).

LUNARES - Paghi solo il letto. Se resti contento e vuoi invitarmi a prendere caffè e frittelle, non mi rifiuto.

*Máximo Estrella, con tatto da cieco, le passa la mano sull'ovale del volto, sul collo e sulle spalle. La passeggiatrice<sup>133</sup> ride in modo sensuale per il solletico. Si toglie dalla crocchia un pettinino gitano e, con questo pettinando le ciocche, rinforza la risata e si abbandona.*

LUNARES - Vuoi sapere come sono? Sono brutta e nera!

MAX - Non sembra. Devi avere un quindici anni.

LUNARES - Quelliavrò. Sono già tre volte che mi arrivano le mestruazioni. Non ci pensare più e andiamo. Qui vicino c'è una casa molto decente.

MAX - E manterrai la tua parola?

LUNARES - Quale? Lasciare che ti mangi la verginità femminile? Non mi sembri assai garbato! Che mano hai! Non mi palpare più la faccia. Palpami il corpo.

MAX - Hai i capelli neri?

LUNARES - Sì.

MAX - Odori di tuberose.

LUNARES - Perché le ho vendute.

MAX - Come hai gli occhi?

LUNARES - Non lo indovini?

MAX - Verdi?

LUNARES - Come Pastora Imperio.<sup>134</sup> Sembro tutta una gitana.

*Dall'oscurità compare la brace di un sigaro e la tosse asmatica di don Latino. Lontano, sull'asfalto sonoro, si cadenza il trotto di una pattuglia della Cavalleria. I fanali di un'auto. Il faro di un guardiano notturno. Il cardine di un cancello. Un'ombra clandestina. Il volto di biacca dell'altra vecchia peripatetica. Diverse ombre.*

#### SCENA UNDICESIMA

*Una strada della Madrid austriaca. Le mura di un convento. Una casa di nobili. Le luci di una taverna. Un gruppo costernato di abitanti, sul marciapiedi. Una donna, scollacciata e*

---

<sup>133</sup> «Pindonga» nel testo originale. Termine che ha una connotazione dispregiativa.

<sup>134</sup> Si tratta di Pastora Rojas (1889-1979) celebre ballerina conosciuta col nome d'arte, appunto, di Pastora Imperio.

*rauca, tiene in braccio suo figlio morto, la tempia trapassata dal buco di una pallottola. Max Estrella e don Latino si fermano.*

MAX - Anche qui si calpestano vetri rotti.

DON LATINO - La pestata è stata buona!

MAX - Canaglie!...Tutti!...I primi siamo noi, i poeti!

DON LATINO - Si vive per miracolo!

LA MADRE DEL BIMBO - Finocchi, vigliacchi! Il fuoco dell'inferno vi apra le nere viscere! Finocchi, vigliacchi!

MAX - Che succede, Latino? Chi piange? Chi grida con questa rabbia?

DON LATINO - Una cafona, che tiene in braccio suo figlio morto.

MAX - Mi ha commosso questa voce tragica!

LA MADRE DEL BAMBINO - Sicari! Assassini di creature!

L'UOMO DEI PEGNI - È sconvolta e non misura le parole.

LA GUARDIA - Anche l'autorità se ne rende conto.

L'OSTE - Sono disgrazie inevitabili per il ristabilimento dell'ordine.

L'UOMO DEI PEGNI - La teppaglia anarchica mi ha distrutto la vetrina.

LA PORTIERA - Come ha potuto essere così lento a chiudere?

L'UOMO DEI PEGNI - Il tumulto mi ha sorpreso fuori di casa. Suppongo che si ricorderà l'entità dei danni alla proprietà privata.

L'OSTE - Il popolo che ruba negli stabilimenti pubblici, dove lo si rifornisce, è un popolo senza ideali di patria.

LA MADRE DEL BAMBINO - Carnefice del figlio delle mie viscere!

IL MURATORE - Il popolo ha fame!

L'UOMO DEI PEGNI - È molta superbia.

LA MADRE DEL BAMBINO - Finocchi, vigliacchi!

UNA VECCHIA - Prudenza, Romualda!

LA MADRE DEL BAMBINO - Che mi uccidano come questo roseto di maggio!

STRACCIVENDOLA - Un innocente senza colpa! Bisogna considerarlo!

L'OSTE - Sempre ve ne uscite dicendo che non c'erano gli squilli di ordinanza.

IL PENSIONATO - Io li ho sentiti.

LA MADRE DEL BAMBINO - Bugia!

IL PENSIONATO - La mia parola è sacra.

L'UOMO DEI PEGNI - Il dolore ti fa impazzire, Romualda!

LA MADRE DEL BAMBINO - Assassini! Guardarvi è vedere il boia!

IL PENSIONATO - Il Principio dell'Autorità è inesorabile.

IL MURATORE - Con i poveri! Si è ucciso per difendere il commercio, che ci succhia il sangue.

L'OSTE - E che paga le sue tasse, non bisogna dimenticarlo.

L'UOMO DEI PEGNI - Il commercio onorato non succhia il sangue di nessuno.

LA PORTIERA - Ci lamentiamo per vizio!

IL MURATORE - La vita del proletario non rappresenta niente per il Governo!

MAX - Latino, portami via da questo circolo infernale.

*Arriva una mitragliata. Il gruppo si muove con confusa e paurosa attenzione. Risuona il grido rauco della donna che, al rumore delle scariche, stringe, tra le braccia, suo figlio morto.*

LA MADRE DEL BAMBINO - Fucili maledetti, uccidete anche me col vostro piombo!

MAX - Quella voce mi trafigge!

LA MADRE DEL BAMBINO - Che fredda bocca di tuberosa!

MAX - Non ho mai sentito una voce con questa collera tragica!

DON LATINO - C'è molto teatro.

MAX - Imbecille!

*Il faro, il manganello, il cappuccio della guardia, scendono con un trotto di zoccoli per il marciapiede.*

L'UOMO DEI PEGNI - Che è successo, guardia?

IL VIGILANTE - Un prigioniero ha tentato di fuggire.

MAX - Latino, io non posso gridare... Muoio di rabbia! Sto masticando ortiche. Quel morto sapeva della sua fine... Non lo spaventava, però temeva la tortura... La Leggenda Nera in questi giorni miserabili è la Storia della Spagna. La nostra vita è un girone dantesco. Rabbia e vergogna. Muoio di fame, soddisfatto di non aver acceso neanche una triste candelina in questa tragica carnevalata. Hai sentito i commenti di questa gente, vecchia canaglia? Tu sei come loro. Peggio di loro, perché non hai un soldo e propaghi la cattiva letteratura a dispense. Latino, vile corridore di avventure insulse, portami nel Viadotto.<sup>135</sup> Ti invito a rigenerarti con un volo!

DON LATINO - Max, non dire sciocchezze!

#### SCENA DODICESIMA

*Angolo con stradina e una chiesa barocca sullo sfondo. Sulle campane nere, la luna chiara. Don Latino e Max Estrella filosofeggiano appoggiati ad una porta. Durante il loro colloquio, il cielo diventa livido. Nella grondaia della chiesa pigolano alcuni uccelli. Remoti albori del mattino. Se ne sono già andate le guardie, però le porte sono ancora chiuse. Si destano le portiere.*

---

<sup>135</sup> Era frequente a Madrid che gli aspiranti suicidi si gettassero dal viadotto.

MAX - Starà albeggiando?

DON LATINO - È così.

MAX - E che freddo!

DON LATINO - Andiamo a fare due passi.

MAX - Aiutami, non mi posso alzare. Sono intirizzito!

DON LATINO - Vedi aver impegnato il mantello!

MAX - Prestami il tuo cappotto, Latino.

DON LATINO - Max, sei fantastico!

MAX - Aiutami a mettermi in piedi.

DON LATINO - Alzati, vecchio rudere!

MAX - Non mi reggo!

DON LATINO - Che mascalzone sei!

MAX - Idiota!

DON LATINO - La verità è che hai un'espressione un po' strana!

MAX - Don Latino de Hispalis, grottesco personaggio, ti immortalero in un romanzo!

DON LATINO - Una tragedia, Max.

MAX - La tragedia nostra non è tragedia.

DON LATINO - Dunque qualcosa sarà!

MAX - È un esperpento.<sup>136</sup>

DON LATINO - Non torcere la bocca, Max.

MAX - Mi sto gelando!

DON LATINO - Alzati. Andiamo, camminiamo.

MAX - Non posso.

DON LATINO - Smetti con questa farsa. Andiamo, camminiamo.

MAX - Dammi una voce. Dove sei andato, Latino?

DON LATINO - Sono al tuo fianco.

MAX - Siccome sei diventato un bue, non avrei potuto riconoscerti. Dammi una voce, illustre bue del presepe. Muggisci, Latino! Tu sei il capestro e, se muggisci verrà il Buey Apis. Lo combatteremo.

DON LATINO - Mi stai facendo paura. Dovevi smetterla con questo scherzo.

MAX - Gli ultraisti sono dei comici. L'esperpentismo lo ha inventato Goya. Gli eroi classici sono andati a passeggiare nel vicolo del Gato.<sup>137</sup>

DON LATINO - Sei completamente ubriaco!

MAX - Gli eroi classici riflessi negli specchi concavi danno l'esperpento. Il senso tragico della vita spagnola si può dare solo con una estetica sistematicamente deformata.

DON LATINO - No! Ti stai ammalando!

---

<sup>136</sup> È la prima volta dall'inizio dell'opera che viene nominato l'esperpento.

<sup>137</sup> Il vicolo del Gato era noto per la presenza di specchi concavi e convessi.

MAX - La Spagna è una deformazione grottesca della civiltà europea.

DON LATINO - Potessi! Io mi inibisco.

MAX - Le immagini più belle in uno specchio concavo sono assurde.

DON LATINO - Concordo. Però a me diverte guardarmi negli specchi del vicolo del Gato.

MAX - E anche me. La deformazione smette di essere tale quando è soggetta a una matematica perfetta. La mia estetica attuale è trasformare, con la matematica dello specchio concavo, le norme classiche.

DON LATINO - E dov'è lo specchio?

MAX - Nel fondo del bicchiere.

DON LATINO - Sei geniale! Tanto di cappello!

MAX - Latino, deformiamo le espressioni nello stesso specchio che ci deforma le facce e tutta la vita miserabile di Spagna.

DON LATINO - Ci trasformeremo al vicolo del Gato.

MAX - Andiamo a vedere che palazzo sta sfritto. Accostami alla parete. Scuotimi!

DON LATINO - Non torcere la bocca.

MAX - È il nervoso. Non mi accorgo!

DON LATINO - Sembra una burla!

MAX - Prestami il tuo cappotto.

DON LATINO - Sono sordo.

MAX - Non mi sento le mani e mi dolgono le unghie. Sto molto male!

DON LATINO - Vuoi commuovermi per poi prendermi il capello.

MAX - Idiota, portami alla porta della mia casa e lasciami morire in pace.

DON LATINO - A dire il vero, nessun mattiniero nel nostro quartiere.

MAX - Bussa.

*Don Latino de Hispalis, voltandosi di schiena, comincia a battere sulla porta. L'eco dei colpi stordisce<sup>138</sup> l'ambiente livido del vicolo e, come in risposta a una provocazione, l'orologio della chiesa dà cinque scampanate sotto il gallo della banderuola.*

MAX - Latino!

DON LATINO - Che vuoi? Smetti con la smorfia!

MAX - Se Collet fosse sveglia!... Mettimi in piedi per darle una voce.

DON LATINO - Non arriva la tua voce a quel quinto cielo.

MAX - Collet! Mi sto seccando!

DON LATINO - Non dimenticare l'amico.

---

<sup>138</sup> «Tolondrea» nel testo originale, probabilmente da «atolondrar» con un significato molto simile a quello che ha la voce galega «atordoar».

MAX - Latino, mi sembra di recuperare la vista. Ma come siamo arrivati a questo funerale? Questa apoteosi è di Parigi! Siamo al funerale di Victor Hugo! Ascolta, Latino, ma com'è che abbiamo noi il primo posto?

DON LATINO - Non ti allucinare, Max.

MAX - È incomprendibile come vedo!

DON LATINO - Lo sai già che hai avuto questa stessa illusione le altre volte.

MAX - Chi sotterriamo, Latino?

DON LATINO - È un segreto che dobbiamo ignorare.

MAX - Come brilla il sole nelle carrozze!

DON LATINO - Max, se tutto quello che dici non fosse uno scherzo, avrebbe un significato teosofico... In un funerale presieduto da me, io devo essere il morto... Però per queste corone, sono incline a pensare che il morto sia tu.

MAX - Mi compiaccio. Per toglierti la paura dell'augurio, mi corico in attesa. Io sono il morto! Che dirà domani quella canaglia dei giornali, si chiedeva il pari catalano?

*Máximo Estrella si stende sulla soglia della sua porta. Incrocia il vicolo un cane bastardo che corre a zig zag. Al centro, ritira la zampa e orina. Con l'occhio cisposo, come un poeta, alzato nell'azzurro dell'ultima stella.*

MAX - Latino, intona il gori-gori.<sup>139</sup>

DON LATINO - Se continui con questo scherzo macabro, ti abbandono.

MAX - Sono io quello che se ne va per sempre.

DON LATINO - Riprenditi, Max. Andiamo e camminiamo.

MAX - Sono morto.

DON LATINO - Mi stai spaventando! Max, andiamo e camminiamo. Alzati. Non torcere la bocca, dannato! Max! Max! Dannato, rispondi !

MAX - I morti non parlano.

DON LATINO - Ti lascio definitivamente.

MAX - Buona notte!

*Don Latino de Hispalis soffia sulle dita intorpidite e fa dei passi incurvandosi dentro il suo capotto cencioso, orlato di sudiciume. Con una tosse grugnosa ritorna al fianco di Max Estrela. Cerca di farlo rialzare parlando all'orecchio.*

DON LATINO - Max, sei completamente ubriaco e sarebbe un crimine lasciarti la borsa addosso, perché te la rubano. Max, mi porto la tua borsa e te la restituisco domani.

---

<sup>139</sup> Allusione al canto funebre che s'intona durante la sepoltura.

*Finalmente si sente, dietro la porta, la voce graziosa di una vicina. Risuonano i passi nell'ingresso. Don Latino entra di soppiatto in un vicolo.*

LA VOCE DELLA VICINA - Signora Flora! Signò!<sup>140</sup> Le si sono incollate le coperte del letto.

LA VOCE DELLA PORTIERA - Chi è? Aspetti che trovo la scatola dei fiammiferi.

LA VICINA - Signora Flora!

LA PORTIERA - Adesso esco. Chi è?

LA VICINA - È in letargo! Chi può essere? La Cuca che s'incammina al lavatoio!

LA PORTIERA - Ah, che scintille di fiammiferi! È ora?

LA VICINA - È ora, e già passata!

*Si ode il passo stanco di una donna in ciabatte. Segue il mormorio delle voci. Cigola la serratura e compaiono nella cavità della porta due donne. Una canuta, vivace e simile a un levriero, con un sacco carico di vestiti sul fianco. L'altra grossa, sottana colorata, fazzoletto cencioso sulle spalle, spettinata e in ciabatte. Il corpo del boemo scivola e rimane steso sulla soglia, all'aprirsi della porta.*

LA VICINA - Santissimo Gesù. Un uomo morto!

LA PORTIERA - È don Max il poeta, che se l'è cercata.

LA VICINA - È del colore della cera!

LA PORTIERA - Cuca, per l'anima tua, tienilo sott'occhio un istante mentre salgo ad avvisare Madame Collet.

*La Portiera sale la scala facendo rumore con le ciabatte.<sup>141</sup> La si sente bestemmiare. La Cuca vedendosi sola, con aria timorosa, tocca la mano del bohémien e poi s'inclina per guardargli gli occhi socchiusi sotto la fronte livida.*

LA VICINA - Santissimo Signore! Questo non è causa del bere! Rappresenta tale e quale la morte! Signora Flora! Signò! Che non posso trattenermi! Se ne è già volato un quarto del giorno! Che resti alla pubblica vendetta,<sup>142</sup> Signora Flora! Proprio<sup>143</sup> la morte!

<sup>140</sup> «Señá» nel testo originale. È un volgarismo molto frequente.

<sup>154</sup> «Chancleando» nel testo originale. Neologismo creato dalla voce «chanclo» (calzatura grande che si indossava sulle scarpe affinché non si rovinassero a causa della pioggia e del fango e soprattutto per proteggersi dall'umidità).

<sup>142</sup> «Vindicta pública» ossia «alla vista pubblica», uso di un «cultismo» del parlato popolare.

<sup>143</sup> «Propia» è il termine usato nel testo originale e significa «realmente». È frequente l'uso di «propio/a» col significato di «mismo/realmente» nell'opera di Valle-Inclán.

## SCENA TREDICESIMA

*Veglia in un abbaino. Madame Collet e Claudinita, scapigliate e emaciate, piangono il morto, già steso nella cassa stretta, vestito con un lenzuolo, tra quattro candele. Scheggiando una tavola, lo splendore di un chiodo affila la sua punta sulla tempia inerme. La cassa, imbitumata a lutto da fuori e, da dentro, di tavole di pino, non lavorate e né pitturate, ha un sordido stuoino ingiallito. È posata sulle mattonelle, da angolo ad angolo e, le due donne, che piangono agli angoli, hanno sulle mani incrociate il riflesso delle candele. Dorio de Gadex, Clarinito e Pérez, accostati alla parete, sono tre fantocci funebri in fila. D'improvviso, intromettendosi nel lutto, chioccia<sup>144</sup> un vile suono, il campanello delle scale.*

DORIO DE GADEX - Alle quattro viene l'impresa funebre.

CLARINITO - Non può essere a quest'ora.

DORIO DE GADEX - Non ha l'orologio, Madame Collet?

MADAME COLLET - Che non me lo prendano ancora! Che non me lo portino via!

PÉREZ - Non può essere l'impresa funebre.

DORIO DE GADEX - Nessuno ha un orologio! Non c'è dubbio che siamo dei potenti!

*Claudinita, con fare stanco, barcollando, è scesa per aprire la porta. Si ode rumore di voci e la tosse di don Latino de Hispalis. La tosse classica del tabacco e della grappa.*

DON LATINO - È morto il Genio! Non piangere, figlia mia! È morto e non è morto! Il Genio è immortale...! Consolati, Claudinita, perché sei la figlia del primo poeta spagnolo! Che ti serva da consolazione che sei la figlia di Victor Hugo! Un'orfana illustre! Lascia che ti abbracci!

CLAUDINITA - È ubriaco!

DON LATINO - Lo sembro. Senza dubbio lo sembro. È il dolore!

CLAUDINITA - Se uccide l'alito di grappa!

DON LATINO - È il dolore! Un effetto del dolore, studiato scientificamente dai tedeschi!

*Don Latino barcolla sulla porta, con la cartella delle riviste a tracolla e il cagnolino senza coda e senza orecchie, tra le gambe.<sup>145</sup> Porta gli occhiali alzati sulla fronte e si pulisce gli occhi cisposi<sup>146</sup> con un fazzoletto sporco.*

<sup>144</sup> «Cloquea» nel testo originale. Vuol dire fare un rumore sordo.

<sup>145</sup> «Cañotas» nel testo originale invece di «canillas». Forse deriva dal galero «cañota» che si riferisce alla pannocchia di mais quando è secca.

CLAUDINITA - Viene qui ubriaco.

DORIO DE GADEX - Per il funerale. Sempre corretto!

DON LATINO - Max, fratello mio, minore d'età...

DORIO DE GADEX - Maggiore in onore. Ci indoviniamo.

DON LATINO - Giustamente! Lo hai detto, mascalzone.

DORIO DE GADEX - Prima lo aveva detto il Maestro.

DON LATINO - Madame Collet, lei è una vedova illustre e, nel pieno del suo intenso dolore deve sentirsi orgogliosa di essere stata la compagna del primo poeta spagnolo! Mori povero, come deve morire il Genio! Max, ormai non hai neanche una parola per il tuo cane fedele! Max, fratello mio, minore d'età, maggiore in...

DORIO DE GADEX - Onore!

DON LATINO - Potevi lasciarmi terminare, cretino! Giovani modernisti, è morto il Maestro e vi date tutti del tu nel Parnaso ispano-americano! Io avevo scommesso con questo freddo cadavere, su chi dei due intraprendeva per primo il viaggio e mi ha battuto in questo come in tutto! Quante volte facevamo le stesse scommesse! Ti ricordi, fratello? Sei morto di fame, come morirò io e come moriranno tutti gli spagnoli degni! Ti avevano chiuso tutte le porte e ti sei vendicato morendo di fame! Ben fatto! Che questa vergogna cada sui cornuti dell'Accademia! In Spagna è un delitto il talento!

*Don Latino si piega e bacia la fronte del morto. Il cagnolino, ai piedi della bara, tra il riflesso inquietante delle candele, agita il moncherino della coda. Madame Collet alza la testa con un'espressione dolorosa diretta ai tre fantocci in fila.*

MADAME COLLET - Per Dio, portatelo nel corridoio!

DORIO DE GADEX - Bisognerà dargli dell'ammoniaca! Gli darà conforto!

CLAUDINITA - Basta che dorma! Lo odio!

DON LATINO - Claudinita! Fiore mattutino!

CLAUDINITA - Se papà non usciva ieri notte, era vivo!

DON LATINO - Claudinita, mi accusi ingiustamente! Sei offuscata dal dolore!

CLAUDINITA - Bastardo! Sempre inopportuno!

DON LATINO - Io so che mi vuoi bene!

DORIO DE GADEX - Andiamo a farci un giro nel corridoio, don Latino.

DON LATINO - Andiamo! Questa scena è troppo dolorosa!

DORIO DE GADEX - Allora non la prolunghiamo.

---

<sup>146</sup> «Chispones» nel testo originale. Termine creato dalla voce «chispo» che nel linguaggio popolare significava «ubriaco».

*Dorio de Gadex spinge il vecchietto ubriaco e lo conduce verso la porta. Il cagnolino salta sopra la cassa e li segue, storcendo una candela nel salto. Nella fila dei fantocci appoggiati alla parete rimane un vuoto pieno di suggestioni.*

DON LATINO - Ti invito a bere un po' di vino? Che dici?

DORIO DE GADEX - Lei già sa che sono un uomo compiacente, don Latino.

*Spariscono nella rossiccia penombra del corridoio, lungo e triste, con il gatto alla base della brocca e il riflesso rossastro delle piastrelle. Claudinita li vede uscire con gli occhi accesi d'ira. Poi s'inginocchia a piangere con una crisi nervosa e morde il fazzoletto che stringe nelle mani.*

CLAUDINITA - Mi innervosisce! Non lo posso vedere! Quell'uomo è l'assassino di papà!

MADAME COLLET - Per Dio, figlia, non dire stupidaggini!

CLAUDINITA - È l'unico assassino! Lo detesto!

MADAME COLLET - Era destino che arrivasse questo momento e sai che lo aspettavamo... Lo ha ucciso la tristezza di vedersi cieco... Non poteva ne lavorare ne riposare.

CLARINITO - Vedrà adesso come tutti riconosceranno il suo talento.

PÉREZ - Ormai non proietta più ombra.

MADAME COLLET - Senza l'applauso vostro, dei giovani che lottano vivendo mille miserie, sarebbe rimasto solo in questi ultimi tempi.

CLAUDINITA - Più solo di com'era!

PÉREZ - Il Maestro era un ribelle come noi.

MADAME COLLET - Max, povero amico, ti sei ucciso da solo! Tu, da solo, senza ricordarti di queste povere donne! E hai lavorato tutta la vita per ucciderti!

CLAUDINITA - Papà era molto buono!

MADAME COLLET - È stato cattivo solo per se stesso!

*Appare sulla porta un uomo alto, abbottonato, schietto, lunga barba rossa di ebreo anarchico e occhi invidiosi sotto la testa da bisonte ostinato. È un voluminoso<sup>147</sup> giornalista tedesco, schedato nei registri della polizia, come anarchico russo e conosciuto col nome falso di Basilio Soulinake.*

BASILIO SOULINAKE - Pace a tutti!

MADAME COLLET - Perdoni, Basilio! Non abbiamo neanche una sedia da offrirle!

---

<sup>147</sup> Nel testo originale è usato il termine «fripón». È difficile precisare il senso di questa parola. Esiste in francese, «bribón, pillo» o «frinfrón», già presente nel teatro di Cervantes e Calderón. Il *Diccionario de Autoridades* lo definisce come: «Hombre de presencia abultada, fresco de cara, y rubio, como alemán u otra nación del Norte».

BASILIO SOULINAKE - Oh! Non si preoccupi per me. In nessun modo. Non lo permetto, Madame Collet. Mi scusi se arrivo con un po' di ritardo, come la guardia valona,<sup>148</sup> come dite sempre voi spagnoli. Nella taverna dove mangiamo con alcuni emigrati slavi, ho appena avuto l'informazione della morte del mio amico Máximo Estrella. Mi ha dato il giornale il garzone di Pica Lagartos. La morte è arrivata all'improvviso?

MADAME COLLET - Un collasso! Si trascurava.

BASILIO SOULINAKE - Chi ne ha certificato la morte? In Spagna sono molto bravi i medici, come i migliori di altri paesi. Tuttavia, agli spagnoli, manca un'autorità completamente mondiale. Cosa che non succede in Germania. Ho studiato per dieci anni medicina ma non sono dottore. La mia prima impressione nell'entrare qui, è stata quella di trovarmi in presenza di un uomo che dorme, non di un morto. E in questa prima impressione io mi ostino, come dite voi spagnoli. Madame Collet, ha una grande responsabilità. Il mio amico Max Estrella non è morto! Presenta tutte le caratteristiche di un interessante caso di catalessia.

*Madame Collet e Claudinita si abbracciano con un grande grido, repentinamente aguzzati gli occhi, mani contratte, sospiranti sulla fronte i ricci dei capelli. La signora Flora, la portiera, arriva ansimando. L'annunciano lo sbuffo e il rumore delle ciabatte.*

LA PORTIERA - Là c'è il carro! Siete abbastanza per scendere il corpo del defunto? Se non lo siete, salirà mio marito.

CLARINITO - Grazie, noi bastiamo.

BASILIO SOULINAKE - Signora portiera, deve comunicare al conducente del carro funebre, che si rinvia la sepoltura. E che vada col vento fresco. Non è così che dicono gli spagnoli?

MADAME COLLET - Che aspetta....! Potrebbe sbagliarsi, Basilio.

LA PORTIERA - Ci sono bombette e beccamorti per la strada e, se non mi sbaglio una macchina bardata. Guarda com'è il mondo, sembra il funerale di un consigliere comunale! Non pensavo che rappresentasse tanto il defunto! Madame Collet, che gli dico al ragazzo del carro? Perché questo tizio non aspetta! Dice che ha un altro viaggio nella strada di Carlos Rubio.

MADAME COLLET - Dio mio! Sono incerta!

LA PORTIERA - Cuatro caminos!<sup>149</sup> Bisogna vedere, più di una lega e non può trattenersi tardi!

CLAUDINITA - Che se ne vada! Che non torni!

MADAME COLLET - Se non può aspettare...Senza dubbio...

LA PORTIERA - Le costa il doppio, totale per tenere il cadavere qualche ora in più in casa. Lasci che se lo portino, Madame Collet!

MADAME COLLET - E se non fosse morto!

---

<sup>148</sup> Zamora Vincente asserisce che la frase proviene da alcuni versi di *El Barberillo de Lavapiés*: «Los guardias valonas,/ fiel a su canción,/ siempre llegan tarde/ a la procesión». (*La realidad esperpéntica*, Madrid, 1983).

<sup>149</sup> Quartiere di Madrid noto per un famoso bordello.

LA PORTIERA - Non è morto? Voi senza uscire da quest'aria non vi rendete conto della corruzione che ha.

BASILIO SOULINAKE - Potrà dirmi, signora portiera, se ha fatto studi universitari di medicina? Se li ha fatti, io sto zitto e non parlo più. Ma se non li ha fatti, mi permetterà di non considerarla quando sono io a decidere che non è morto ma catalettico.

LA PORTIERA - Non è morto! Morto stecchito!

BASILIO SOULINAKE - Lei, senza studi universitari, non può tenere una controversia con me. La democrazia non esclude le categorie tecniche, lei lo sa già, signora portiera.

LA PORTIERA - Parecchio! Se non è morto? Dovrebbe stare come lui! Madame Collet, ha uno specchio! Glielo mettiamo vicino la bocca e vedrete come non respira.

BASILIO SOULINAKE - Questa è una verifica antiscientifica! Come dite voi spagnoli: sono molto contento di vederti bene. Non è così che dite?

LA PORTIERA - È venuto qui a dare un comizio e a sollevare con conferenze e sciocchezze questa donna stanca per le sue pene e dei suoi debiti.

BASILIO SOULINAKE - Può continuare a parlare, signora portiera. Vada pure che non la interrompo.

*Appare nella cornice della porta il conducente del carro funebre. Naso da ubriaco, cilindro vecchio con coccarda, casacca da lutto logora, parrucca di stoppa e drappi neri.*

IL CONDUCENTE - Sono le quattro ed ho un altro parrocchiano nella strada di Carlos Rubio!

BASILIO SOULINAKE - Madame Collet, io mi prendo la responsabilità, perché ho visto e studiato casi di catalessia nell'ospedale della Germania. Suo marito, il mio amico e compagno Max Estrella, non è morto!

LA PORTIERA - Vuole evitare uno scandalo, signore? Madame Collet, dove ha uno specchio?

BASILIO SOULINAKE - È una prova antiscientifica!

IL CONDUCENTE - Gli metta un fiammifero acceso nel pollice. Se si consuma fino alla fine, è morto tanto quanto mio nonno. E perdonatemi se mi sbaglio!

*Il Conducente del carro funebre si accosta alla parete e raschia un cerino. Si abbassa<sup>150</sup> davanti alla bara, libera le mani del morto e ne gira una sulla palma giallognola. Sul polpastrello del pollice gli posa il cerino acceso, che continua ad ardere e consumarsi. Claudinita, con un grido stridente, storce gli occhi e comincia a battere la testa contro il suolo.*

CLAUDINITA - Mio padre! Mio padre! Mio amato padre!

---

<sup>150</sup> «Acucándose» nel testo originale. Potrebbe essere la forma errata di «acucillándose» o forse è un neologismo.

SCENA QUATTORDICESIMA

*Un cortile nel cimitero dell'Est. La sera fredda. Il vento asciutto. La luce della sera, sui muri delle lapidi, ha un'aridità aggressiva. Due Becchini spianano la terra di una fossa. Sospendono il compito per un momento. Ricavano luce dall'accendino e i mozziconi da dietro l'orecchio. Fumano seduti ai piedi del fosso.*

UN BECCHINO - Questo soggetto era un uomo di penna.

L'ALTRO BECCHINO - Ha avuto una sepoltura povera!

UN BECCHINO - I giornali lo indicano come uomo di merito.

L'ALTRO BECCHINO - In Spagna il merito non si premia. Si premia il rubare e l'essere senza vergogna. In Spagna si premia tutto il male.

UN BECCHINO - Non bisogna vedere le cose così nere!

L'ALTRO BECCHINO - Li hai il giovane d'Arete!

UN BECCHINO - E lui che ha ottenuto?

L'ALTRO BECCHINO - Vivere da re pur essendo cattivo. Guardalo godere della vedova di un consigliere.

UN BECCHINO - Di un ladro del Comune.

L'ALTRO BECCHINO - Ben detto. Ti pare che una donna di una certa posizione s'innamori perdutamente di un tale soggetto?

UN BECCHINO - Cecità. È proprio del sesso.

L'ALTRO BECCHINO - Li hai il merito che trionfa! E per tutto la stessa legge!

UN BECCHINO - Conosci la tipa? È una brava donna?

L'ALTRO BECCHINO - Una donna in carne. Quando cammina, le natiche ballano! Bella!

UN BECCHINO - Si nutre del destino di questo briccone.

*Da una strada con lapidi e croci, arrivano passeggiando e dialogando due uomini rimasti indietro, due amici nel corteo funebre di Máximo Estrella. Parlano a voce bassa e camminano lenti, sembrano due anime imbevute del rispetto religioso della morte. Uno, un vecchio signore con la barba innevata e mantella spagnola sulle spalle, è il celtico Marchese di Bradomín. L'altro è l'indio e profondo Rubén Darío.*

RUBÉN - È spaventosamente significativo che dopo tanti anni ci siamo incontrati in un cimitero!

IL MARCHESE - Nel Campo Santo. Con questo nome, il nostro incontro, acquisisce un significato diverso, caro Rubén.

RUBÉN - È vero, né cimitero né necropoli. Sono nomi di una freddezza triste e orribile, come studiare Grammatica. Marchese che emozione ha per lei necropoli?

IL MARCHESE - Quella di una pedanteria accademica.

RUBÉN - Necropoli, per me, è come la fine di tutto, dice l'irreparabile e l'orribile, il morire senza speranza nella stanza di un hotel. E Campo Santo? Campo Santo ha una lampada.

IL MARCHESE - Ha una cupola dorata. Sotto di lei risuona religiosamente il terribile clarino straordinario, caro Rubén!

RUBÉN - Marchese, la morte molte volte sarebbe amabile se non esistesse il terrore dell'incerto. Io sarei stato felice tremila anni fa ad Atene!

IL MARCHESE - Io non cambio il mio battesimo cristiano per il sorriso di un cinico greco. Spero di essere eterno per i miei peccati.

RUBÉN - Ammirevole!

IL MARCHESE - In Grecia forse la vita era più serena della nostra...

RUBÉN - Solamente quegli uomini hanno saputo divinizzarla!

IL MARCHESE - Noi divinizziamo la morte! È solo un istante la vita, l'unica verità è la morte...E tra le morti, io preferisco quella cristiana.

RUBÉN - Ammirevole filosofia da hidalgo spagnolo! Ammirevole! Marchese non parliamo più di Lei!

*Tacciono e camminano in silenzio. I becchini, finito di spianare la terra, uno dietro l'altro bevono a garganella dalla stessa brocca. Sul muro di lapidi bianche, le due figure accentuano il loro contorno scuro. Rubén Darío e il Marchese De Bradomín si fermano davanti alla macchia scura della terra rimossa.*

RUBÉN - Marchese, com'è diventato amico di Máximo Estrella?

IL MARCHESE - Max era il figlio di un capitano carlista che morì, in guerra, al mio fianco. Lui raccontava altro?

RUBÉN - Raccontava che voi combattevatte insieme in una rivoluzione, in Messico.

IL MARCHESE - Che fantasia! Max nacque trenta anni dopo il mio viaggio in Messico. Sa quanti anni ho? Mi manca molto poco per portare un secolo sulle spalle. Presto morirò, caro poeta.

RUBÉN - Lei è eterno, Marchese!

IL MARCHESE - Questo temo, però pazienza!

*Le ombre nere dei becchini, sulla spalla le zappe lucenti, si avvicinano alla strada delle tombe. Si avvicinano.*

IL MARCHESE - Saranno filosofi, come quelli di Ofelia?

RUBÉN - Ha conosciuto qualche Ofelia, Marchese?

IL MARCHESE - Nell'età dell'adolescenza tutte le ragazze sono Ofelia. Era una pavoncella, quella creatura, caro Rubén. E il Principe, come tutti i principi, un tonto!

RUBÉN - Non ama il divino William?

IL MARCHESE - Al tempo delle mie velleità letterarie, lo elessi a maestro. È ammirevole! Con un timido filosofo e una bimba sciocca a causa della sua innocenza, ha realizzato il prodigio di creare la più bella tragedia. Caro Rubén, Amleto e Ofelia, nella nostra drammaturgia spagnola, sarebbero due tipi allegri. Un timido e una bimba sciocca, quello che avrebbero fatto i gloriosi fratelli Quintero!<sup>151</sup>

RUBÉN - Tutti abbiamo qualcosa di Amleto.

IL MARCHESE - Lei, che ancora amoreggia. Io, con il mio carico di anni, sono prossimo a essere il teschio di Yorik.

UN BECCHINO - Signori, se cercate l'uscita, venite con noi. Stiamo per chiudere.

IL MARCHESE - Rubén, che le sembra se rimaniamo dentro?

RUBÉN - Orribile!

IL MARCHESE - Allora seguiamo questi due.

RUBÉN - Marchese, vuole che domani torniamo per mettere una croce sulla sepoltura del nostro amico?

IL MARCHESE - Domani! Domani avremo dimenticato entrambi questo proposito cristiano.

RUBÉN - Forse!

*In silenzio e rallentando, seguono il cammino dei becchini che, girando gli angoli della strada delle tombe, si fermano ad aspettarli.*

IL MARCHESE - Gli anni non mi permettono di camminare più in fretta!

UN BECCHINO - Non si scusi, signore.

IL MARCHESE - Mi manca poco per il secolo.

L'ALTRO BECCHINO - Ne avrà visti di funerali!

IL MARCHESE - Se non siete da tanto in questo lavoro, forse più di voi. Muore molta gente in questo periodo?

UN BECCHINO - Il lavoro non manca. Bambini e vecchi.

L'ALTRO BECCHINO - La caduta della foglia porta sempre il suo.

IL MARCHESE - Vi pagano per sepoltura?

UN BECCHINO - Ci pagano tre *pesetas* al giorno, succeda quel che succeda. Per come è oggi la vita, non è da mangiare male. Qualcos'altro si ricava. Totale, miseria.

L'ALTRO BECCHINO - In tutto c'entra il destino. Questa è la prima cosa.

UN BECCHINO - Ci sono famiglie che nel perdere un membro, per aver cura della tomba, pagano uno, o due o mezzo. C'è chi offre e non paga. La maggior parte delle famiglie paga i primi mesi. E per un anno, di cento, una. Dura poco il dolore!

IL MARCHESE - Non avete conosciuto nessuna vedova inconsolabile?

---

<sup>151</sup> Si tratta dei fratelli Serafin (1871-1938) e Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero, celebri drammaturghi.

UN BECCHINO - Nessuna! Però potrebbe esserci.

IL MARCHESE - Nemmeno avete sentito parlare di Artemisia<sup>152</sup> e Mausoleo?

UN BECCHINO - Per quanto mi riguarda, nemmeno un po'.

L'ALTRO BECCHINO - Vengono talmente tanti parenti che non è facile conoscerli tutti.

*Camminano molto adagio. Rubén, meditabondo, scrive qualche parola su una busta. Arrivano alla porta, cigola l'inferriata nera. Il Marchese, benevolente, tira fuori dalla mantella la sua mano d'avorio e divide tra i becchini del denaro.*

IL MARCHESE - Non conoscete la mitologia, però siete due filosofi stoici. Che continuiate a vedere molti funerali.

UN BECCHINO - Come ordina. Molte grazie!

L'ALTRO BECCHINO - Lo stesso. Per servirla, signore.

*Togliendosi i berretti, salutano e si allontanano. Il Marchese di Bradomín, con un sorriso, si copre con la mantella, Rubén Darío, conserva sempre in mano la busta della lettera dove ha scritto poche righe. E lasciando il riparo di una coperta di paglia e rami, si avvicina alla porta del cimitero, la macchina del vecchio Marchese.*

IL MARCHESE - Sono versi, Rubén? Vuole leggermeli?

RUBÉN - Quando li avrò depurati. Sono ancora poco puliti.<sup>153</sup>

IL MARCHESE - Caro Rubén, i versi dovrebbero essere pubblicati per tutto il loro percorso, da quando sono, come li chiama lei, poco puliti, a quando sono definitivi. Avrebbero valore come le prove dell'acquaforte. Ma non vuole leggermeli?

RUBÉN - Domani, Marchese.

IL MARCHESE - Davanti ai miei anni, e davanti la porta di un cimitero, non bisogna pronunciare la parola domani. Conclusione, saliamo in macchina, che dobbiamo ancora visitare un bandito. Voglio che lei mi aiuti a vendere a un editore il manoscritto delle mie Memorie. Ho bisogno di denaro. Sono completamente rovinato, da quando ebbi la cattiva idea di ritirarmi nel

---

<sup>152</sup> Regina di Alicarnasso (IV a.C.) che alla morte di Mausoleo, suo marito e fratello, gli fece costruire il celebre monumento.

<sup>153</sup> «*Son un monstruo*» nel testo originale. Don Ramón denominava i suoi lavori «*monstruos*» quando non li riteneva pronti per la stampa.

mio Palazzo<sup>154</sup> di Bradomín. Non mi hanno rovinato le donne, che pure ho amato tanto e mi rovina l'agricoltura!<sup>155</sup>

RUBÉN - Ammirevole!

IL MARCHESE - Le mie Memorie verranno pubblicate dopo la mia morte. Vado a venderle come se vendessi lo scheletro. Aiutiamoci.

#### ULTIMA SCENA

*La Taverna di Pica Lagartos. Oscurità con luce tremolante. Don Latino de Hispalis, davanti al banco, insiste e balbetta invitando il giovane del Pay-Pay. Tra scivoloni e equivoci, infastidisce.*<sup>156</sup>

DON LATINO - Beva, amico! Lei non sa la pena che straripa dal mio cuore! Beva! Io bevo senza lasciare una goccia!

IL GIOVANE - Perché non è tranquillo?

DON LATINO - Oggi abbiamo sotterrato il primo poeta di Spagna! Quattro amici al cimitero! È morto! Nemmeno una fottuta rappresentazione della Casa Dotta! Che ne pensi, Venancio?

PICA LAGARTOS - Quello che le piace, don Latí.<sup>157</sup>

DON LATINO - Il Genio brilla di luce propria! No, giovane?

IL GIOVANE - Sì, don Latino.

DON LATINO - Pubblicherò i suoi scritti di tasca mia! L'onorifico compito! Sono il suo esecutore testamentario! Ci lascia un romanzo sociale che sta sullo stesso piano de *I Miserabili*. Sono il suo esecutore testamentario! E il guadagno integro di tutte le sue opere, per la famiglia! E non m'importa di rovinarmi pubblicandole! Sono doveri d'amicizia! Simile al pellegrino notturno, la mia speranza immortale non guarda a terra!<sup>158</sup> Signori, nemmeno una rappresentazione dalla Casa Dotta! I quattro amici, questo sì, quattro personalità! Il Ministro del Governo, Bradomín, Rubén e questo signore. No, giovane?

---

<sup>154</sup> «Pazo», il termine galego usato nel testo originario, è accettato nel *Diccionario de la Real Academia Española*.

<sup>155</sup> «*Me arruina la agricultura*». È un luogo comune affermare che questa frase faccia riferimento alla vita dell'autore. In realtà don Ramón non si dedicò mai all'agricoltura e di conseguenza non fu mai rovinato da questa.

<sup>156</sup> «*Dar la pelma*» nel testo originale. Appare spesso nell'opera «*dejar la pelma*».

<sup>157</sup> Abbreviazione di Latino.

<sup>158</sup> «*Semejante al nocturno peregrino*» è una citazione del poema di Salvador Díaz Mirón «A Gloria» che Valle-Inclán portò con sé al ritorno dal suo primo viaggio in Messico.

IL GIOVANE - Per me, può anche raccontare che c'era l'Infanta.<sup>159</sup>

PICA LAGARTOS - Mi sembra troppo dire che c'era rappresentata la politica al funerale di don Max. Se lei sparge la voce, potrebbero esserci per lei perfino brutti risvolti.<sup>160</sup>

DON LATINO - Io non mento! È stato al cimitero il Ministro del Governo! Ci siamo salutati!

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Sarebbe Fantomas!<sup>161</sup>

DON LATINO - Zitto tu, sgorbio! Don Antonio Maura è andato a dare le condoglianze alla bara del Gallo!

IL GIOVANE - José Gómez,<sup>162</sup> Gallito, era un astro ed è morto nell'arena, toreando più che bene, è stato il re della corrida.

PICA LAGARTOS - E Terremoto, ossia Juan Belmonte?<sup>163</sup>

IL GIOVANE - Un intellettuale!

DON LATINO - Ragazzo, altra bicchierata. Oggi è il giorno più triste della mia vita! Ho perso un amico fraterno e un maestro! Per questo bevo, Venancio.

PICA LAGARTOS - È già aumentato un'enormità il conto, don Latí! Provi a vedere quanto denaro ha. Non sia mai!

DON LATINO - Ho denaro per comprare te e il tuo tabernacolo.

*Tira fuori dalla profondità del cappotto un mazzo di biglietti e li butta sul bancone, sotto lo sguardo accigliato del bullo e il fare attonito di Venancio. Il Ragazzo della taverna si abbassa per raggiungere tra le zampe di terracotta dell'ubriaco, un biglietto volante. La ragazzina Pisa Bien, intristita in un angolo della taverna, si toglie il fazzoletto dalla fronte e, risvegliandosi, mira verso il bancone.*

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Ha ereditato, don Latí?

DON LATINO - Mi dovevano poche pesetas e me le hanno date.

PICA LAGARTOS - Non sono poche.

LA PISA BIEN - Saranno ben diecimila!

DON LATINO - Ti devono qualcosa?

LA PISA BIEN - Naturalmente! Lei ha incassato il biglietto che le ho venduto.

DON LATINO - Non è vero.

---

<sup>159</sup> María Isabel Francisca de Asís di Borbone (1851-1931).

<sup>160</sup> «Resultas» nel testo originale invece di «resultados». È un termine galego, un arcaismo castigliano e anche americano.

<sup>161</sup> Personaggio inventato da Pierre Souvestre (1874-1914) e Marcel Allain (1885-1969). Fantomas è un delinquente famoso per i suoi travestimenti, per le sue apparizioni e sparizioni tanto misteriose da sembrare un fantasma.

<sup>162</sup> Gómez José Ortega soprannominato Joselito y Gallito (1895-1920).

<sup>163</sup> Si tratta di Juan Belmonte García (1892-1962) celeberrimo torero.

LA PISA BIEN - Il 5775.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Lo stesso numero lo aveva don Max!

LA PISA BIEN - Alla fine dei conti non lo ha voluto e, se lo è preso don Latí. E questo taccagno ancora non si decide a darmi la mancia.<sup>164</sup>

DON LATINO - Me ne ero dimenticato!

LA PISA BIEN - La cattiva memoria si consuma.

DON LATINO - Te la darò.

LA PISA BIEN - Lei sa quello che fa.

DON LATINO - Confida nella mia generosità illimitata.

*Il Ragazzo della taverna scivola dietro il padrone, furtivo, con un segnale nascosto, gli tira il grembiule. Pica Lagartos toglie la chiave dal cassetto, si unisce al ragazzo nell'oscurità dove sono ammucchiati i pellami. Parlano espressivi e in segreto, ma con occhi e orecchie rivolti al bancone. La Pisa Bien ammicca a don Latino.*

LA PISA BIEN - Don Latí, mi farà la dote con questi diecimila!

DON LATINO - Ti farò l'appartamento.

LA PISA BIEN - Viva gli uomini!

DON LATINO - Crispin, figlio mio, un bicchiere di anisetta a questa signora.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - E vai, don Latí!

DON LATINO - Ti stai confessando?

LA PISA BIEN - Don Latí, lei è parecchio simpatico! È garbato! Su, smetta di pizzicarmi!

IL GIOVANE - Don Latino, occhio, che fanno la corte al capitale.

LA PISA BIEN - Se avessimo preso il biglietto a metà! Don Latí una cinquantina e a questa vostra serve, sei reali.

DON LATINO - È una rapina, Enrichetta!

LA PISA BIEN - Lasci gli spaventati al calvo!<sup>165</sup> Continua a pizzicarmi! Sembra una capra impazzita!<sup>166</sup>

IL GIOVANE - Non le conviene questa ragazza.<sup>167</sup>

LA PISA BIEN - In una settimana lo seppellivo.

DON LATINO - È da vedere.

IL GIOVANE - Le conviene di più una donna con i calori spenti.

LA PISA BIEN - Le si addice più mia mamma. Però mia mamma è una vedova seria e per ottenere qualcosa bisogna portarla nella strada della Pasa.<sup>168</sup> (sull'altare)

---

<sup>164</sup> «Propi» è il termine usato nel testo ed è l'apocope di «propina».

<sup>165</sup> «Calvorota» nel testo originale. Si riferisce al torero Rafael Gómez che era calvo.

<sup>166</sup> Si allude alla capra come simbolo della lussuria, dell'appetito sessuale sfrenato.

<sup>167</sup> Nel testo originale viene usato il termine gitano «gachí».

DON LATINO - Io sono un apostolo dell'amore libero.

LA PISA BIEN - Si congiunge con mia madre e con me, per essere il o fidanzato ufficiale che si annuncia nel «La Corres». Precisamente, si è stufata di infastidire un ospite che avevamo e ha lasciato una camera proprio per lei. Dove va, don Latí?

DON LATINO - A cambiare l'acqua delle olive. Torno. Non preoccuparti, bella. Aspettami.

LA PISA BIEN - Don Latí, sono una donna gelosa. L'accompagno.

*Pica Lagartos interrompe i segreti col ragazzo e con due zampate attraversa il vano della taverna. Per il collo del cappotto blocca l'ubriaco sulla soglia della porta. Don Latino strizza l'occhio, storce il grugno e abbandona le braccia facendo il fantoccio.*

DON LATINO - Non faccia il vandalo!

PICA LAGARTOS - Dobbiamo parlare. Il defunto ha lasciato qui un debito di oltre tremila reali, poi si vedranno i conti e penso che lo deve pagare lei.

DON LATINO - Per quale ragione?

PICA LAGARTOS - Perché è un traffichino e non ne parliamo più.

*Il giovane del Pay Pay s'avvicina ondeggiando. Di proposito, lascia intravedere che è armato di coltello a serramanico, tossisce e si raschia inclinando il berretto. Enrichetta mette sulle spalle lo scialle e di nascosto apre un coltellino.*

IL GIOVANE - Qui tutti stiamo con gli occhi dilatati e abbiamo la possibilità di dare un'occhiata a questa gran quantità<sup>169</sup> di bigliettini.

LA PISA BIEN - Don Latí se ne va per la strada barcollando da solo.<sup>170</sup>

IL GIOVANE - Fantasia!

PICA LAGARTOS - Tu, scocciatore, metti via il coltello<sup>171</sup> e non attaccar briga.

IL GIOVANE - Don Latí, avete fatto il colpo in banca!

DON LATINO - Naturalmente.

LA PISA BIEN - Che ti friggano un uovo, Nicanor! Don Latino ha vinto alla lotteria col biglietto 5775. Gliel'ho venduto io!

PICA LAGARTOS - Il ragazzo e un servitore e io eravamo presenti. È vero, ragazzo?

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - È così!

IL GIOVANE - Sì!

<sup>168</sup> Si allude al matrimonio. Infatti nella strada della Pasa si trovavano gli uffici che si occupavano dei documenti per i matrimoni.

<sup>169</sup> «Kilo» nel testo originale.

<sup>170</sup> È il termine gitano «mangue» che appare nel testo originale.

<sup>171</sup> Viene utilizzato il termine popolare «herramienta».

*Pacona, una vecchia che fa la ruffiana e vende giornali, entra nella taverna con il suo fagottino di giornali stampati e lascia sul bancone un numero de «El Heraldo». È uscita così come è entrata, curiosa e silenziosa. Soltanto alla porta, guardando le stelle, torna a gridare il suo bando.*

LA GIORNALAIA - Heraldo di Madrid! Corres! Heraldo! Morte misteriosa di due donne in via Bastardillos! Corres! Heraldo!

*Don Latino si stacca dal gruppo e si avvicina al bancone, scontroso ed enigmatico. Nel circolo luminoso della lampada, con il giornale aperto a due mani, balbetta leggendo i titoli con cui il giornalista condisce l'accaduto in via Bastardillos. Lo guardano gli altri con stranezza canzonatoria, come si guarda un vecchio matto.*

LETTURA DI DON LATINO - La puzza di un braciere. Due signore asfissiate. Ciò dice una vicina. Donna Vicenda non sa niente. Crimine o suicidio? Mistero!

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Guardi se il giornale mostra i nomi delle due donne, don Latí.

DON LATINO - Ora lo vedo.

IL GIOVANE - Non sforzi il testone, tonto!<sup>172</sup>

LA PISA BIEN - Don Latí, andiamocene.

IL RAGAZZO DELLA TAVERNA - Azzardo che queste due persone siano la moglie e la figlia di don Máximo!

DON LATINO - Assurdo! Perché avrebbero dovuto uccidersi!

PICA LAGARTOS - Avevano molte difficoltà!

DON LATINO - Erano abituate. C'è solo una spiegazione. Il dolore per la perdita di quell'astro!

PICA LAGARTOS - Adesso lei avrebbe potute aiutarle.

DON LATINO - Naturalmente! Con il cuore che ho, Venancio!

PICA LAGARTOS - Il mondo è una controversia!

DON LATINO - Un esperpento.

L'UBRIACO - Cranio privilegiato!

FINE

---

<sup>172</sup> Nel testo originale è usato il termine gitano «lila».