

studi  **interculturali**



STUDI INTERCULTURALI 1-2/2016 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Studi Interculturali 1-2/2016



Kobanê (Rojavayê Kurdistanê), 25 aprile 2016

Resistenza come Forma di Vita

*«Occorre essere attenti, occorre essere attenti
e scegliersi la parte dietro la Linea Gotica».*

Studi Interculturali #1-2/2016
issn 2281-1273 - isbn 978-1-326-72114-5

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste

A cura di Mario Faraone e Gianni Ferracuti.

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti
www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo www.interculturalita.it. Nello stesso sito può essere richiesta la versione a stampa (*print on demand*).

© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata.

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo www.ilboleroDIRAVEL.org.

Il presente fascicolo è stato chiuso in redazione in data 28.4.2016

Gianni Ferracuti
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

SOMMARIO

PIER FRANCESCO ZARCONE:

Approccio a un Messico problematico 7

GIANNI FERRACUTI:

«*Dejándome llevar de un impulso romántico*»: *Valle-Inclán e l'esotismo messicano della Sonata de estío* 41

MARIO FARAONE:

«*I went almost everywhere on horseback*»: *il viaggio interculturale di Anthony Trollope, scrittore e ufficiale postale di sua maestà* 73

MANUEL ROSSINI:

Il sillabario del biopotere: immagine, dominio e mobilitazione totale 97

FEDERICO DONELLI:

Leggi suntuarie e moda come strumento di potere nell'Impero Ottomano tra XVII e XIX secolo 133

NOTE E RECENSIONI

PIER FRANCESCO ZARCONE:

Riflessioni su Cristianesimo e Islam 161

CHIARA SAVIGNANO:

Il cibo e il suo diritto nelle Costituzioni: sicurezza e sovranità alimentare 170

STEFANO WULF:

Omaggio a Dino Campana 181

VOLUME SUPPLEMENTARE: *Grande guerra e interculturalità, volume a cura di Mario Faraone, con scritti di Carina Ionela Brânzila, Olga Mäeots, Gorica Majstorović, Caerina Martino, Rossanna Pozzi, Serena Quagliaroli, e altri.*



«DEJÁNDOME LLEVAR DE UN IMPULSO ROMÁNTICO»:
VALLE-INCLÁN E L'ESOTISMO MESSICANO DELLA SONATA DE ESTÍO

GIANNI FERRACUTI

I TESTI PRELIMINARI: HIDALGO E BRADOMÍN

Sonata de estío (1903) è il secondo volume di una tetralogia iniziata da Ramón del Valle-Inclán nel 1902 con *Sonata de otoño* e proseguita successivamente con *Sonata de primavera* (1904) e *Sonata de invierno* (1905); il ciclo costituisce le memorie del marchese Xavier de Bradomín, personaggio fittizio appartenente al genere del *dandy* decadente. Com'è noto (normalmente è la prima informazione fornita nei manuali) questo secondo romanzo non è totalmente originale, ma è costruito rielaborando (sostanzialmente prolungando) un racconto precedentemente inserito nella raccolta *Femeninas* (1895), col titolo *La Niña Cho-*

le.ⁱ Tale raccolta è costituita da sei racconti, ciascuno centrato su una figura femminile, dei quali solo *La Niña Chole* è scritto in prima persona da un autore fittizio il cui nome è indicato nel sottotitolo: «*Del libro Impresiones de Tierra Caliente por Andrés Hidalgo*». *La Niña Chole*, a sua volta, include alcuni scritti di don Ramón strettamente legati alle impressioni del suo viaggio in Messico, avvenuto alcuni anni prima: «*Bajo los trópicos*», pubblicato su *El Universal* del 16 giugno 1892, e «*Del libro Tierra Caliente*», pubblicato su *Don Quijote*, Madrid, 30 dicembre 1892. In questi due frammenti al momento della prima pubblicazione non viene fatto alcun riferimento ad Andrés Hidalgo: si può dunque ipotizzare che il personaggio di Andrés, e un insieme di temi a lui legati, siano stati immaginati da Valle-Inclán tra il 1892 e la pubblicazione di *Femeninas*: si tratterebbe, dunque, di un personaggio, pensato negli ultimi tempi del soggiorno in Messico o subito dopo il ritorno in Spagna,

ⁱ Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas*, in *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid 1976, 2 voll., vol. II, 1271-370 (il racconto è alle pp. 1321-42). Le *Sonatas* sono citate dalle seguenti edizioni: Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño - Sonata de invierno, Memorias del Marqués de Bradomín*, ed. Leda Schiavo, Espasa Calpe, Madrid 2001 (*Otoño*, pp. 29-118; *Invierno*, pp. 119-213); id., *Sonata de primavera, Sonata de Estío*, ed. Pere Gimferrer, Espasa Calpe, Madrid 2000 (*Primavera*, pp. 23-97; *Estío*, pp. 99-180). D'ora in avanti le citazioni sono indicate con le consuete sigle SO, SE, SP, SI, seguite dall'indicazione della pagina; tutte le citazioni sono state tradotte da me. Per un inquadramento generale del testo cfr. i seguenti saggi e relativa bibliografia: G. Ferracuti, *Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2010; id., «Contro le sfingi senza enigma: Estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», *Studi Interculturali*, 1, 2014, pp. 164-220. Sulla tecnica narrativa di Valle-Inclán, in relazione ad alcuni temi trattati nel presente articolo, cfr. Amparo de Juan Bolufer, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela 2000, in particolare il primo capitolo, «Ironía y distancia en la narración de las Sonatas», pp. 17-92. Tutti i testi preliminari citati nel presente articolo sono stati ripubblicati in R. del Valle-Inclán, *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, a cura di Joaquín del Valle-Inclán, Espasa Calpe, Madrid 1998. Cfr. anche il classico studio di William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, El Colegio de México, México 1952. Cfr. inoltre: Joaquín del Valle-Inclán, Javier del Valle-Inclán, *Bibliografía de D. Ramón del Valle-Inclán (1888-1936)*, Pre-Textos, Valencia 1995; Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela 1995. Utile anche, per vari aspetti collegati alle *Sonatas* e al periodo finisecolare: Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Congreso Internacional, Santiago de Compostela 23-28 de octubre de 1995, Universidade de Santiago de Compostela 1997.

che avrebbe dovuto essere al centro di un'elaborazione o un percorso che parte dagli scritti preliminari del 1892 e arriva fino alla raccolta di racconti del 1895.ⁱⁱ

In realtà il testo de *La Niña Chole* risulta datato «París, abril de 1893». William L. Fichter, ritiene che *Bajo los trópicos* sia direttamente un testo preliminare di *Sonata de estío*, e non del racconto;ⁱⁱⁱ ma è anche vero che *La Niña Chole* si baserebbe non sull'originale, bensì su una variante di *Bajo los trópicos*, pubblicata nel 1893.^{iv} Inoltre risulta difficile considerare il racconto un punto di arrivo, perché nel gennaio 1897, in *Apuntes* (Madrid) viene pubblicato un altro testo che poi sarà incorporato a *Sonata de estío*: «La feria de Sancti Espíritus, Fragmento del libro Tierra Caliente por Andrés Hidalgo», di cui viene data alle stampe anche una versione con varianti, intitolata «Tierra caliente (Lili)», in *La Correspondencia de España*, del 17 gennaio 1901, p. 4, prima di incorporarlo a *Sonata de estío*. Da questo testo apprendiamo che il povero Hidalgo è morto, cioè che il progetto è stato abbandonato, giacché si legge nell'introduzione: «*Il mio vecchio compagno Andrés Hidalgo morì in Messico completamente dimenticato. Il suo stalliere - un nero, poeta e suonatore di chitarra - mi ha inviato le pagine di Terra Caliente, il libro che il suo povero signore scriveva e che mi affidava in punto di morte!*». A conclusione del racconto, Valle-Inclán commenta:

*Il libro di Andrés Hidalgo finisce senza nominare ulteriormente Lili; ma io so troppo bene che quella donna per il mio povero amico non fece altro che finire di rovinarlo; e davanti al disastro della sua fortuna, Andrés Hidalgo ebbe solo il coraggio di spararsi...
Lili lo pianse amaramente e dispose per il lutto a Parigi.*

Semplificando, abbiamo dunque la sequenza:

1. alcuni testi anonimi, per così dire, di ambientazione messicana (*Bajo los trópicos* e *Del libro Tierra caliente*);

ⁱⁱ In realtà il testo de *La Niña Chole* risulta datato «Paris, abril de 1893». William L. Fichter, «Sobre la génesis de la *Sonata de estío*», NRFH, n. 3-4, 1953, pp. 526-35, p. 528 ritiene che *Bajo los trópicos* sia direttamente un testo preliminare di *Sonata de estío*, e non del racconto; però *La Niña Chole* si baserebbe su una variante di *Bajo los trópicos*, pubblicata nel 1893 riprodotta in Eliane Lavaud, «A propósito de los pre-textos de *Sonata de estío*», *El Museo de Pontevedra*, XL, 1986, pp. 109-20, p. 111; cfr. Xaquín Núñez Sabaris, *La novela corta en Valle-Inclán. Estudio textual de Femeninas*, Universidade de Santiago de Compostela 2005, p. 126.

ⁱⁱⁱ W. L. Fichter, «Sobre la génesis de la *Sonata de estío*», cit., p. 528.

^{iv} Riprodotta da E. Lavaud, «A propósito de los pre-textos de *Sonata de estío*», cit., p. 111; cfr. X. Núñez Sabaris, *La novela corta en Valle-Inclán. Estudio textual de Femeninas*, cit., p. 126.

2. *La Niña Chole*, racconto di ambientazione messicana attribuito ad Andrés Hidalgo, che include questi testi precedentemente anonimi;

3. un frammento posteriore alla *Niña Chole*, *La feria de Sancti Espíritus*, attribuito a Hidalgo (1897), del quale si annuncia la morte;

4. nel 1899 il titolo «Tierra caliente (impresión)» compare di nuovo, senza alcun riferimento a Hidalgo, in un testo pubblicato su *Almanaque de la vida literaria* (Madrid, 18 marzo 1899) - come se l'autore volesse riappropriarsene, cancellando del tutto la memoria del defunto Andrés.

5. *Tierra caliente* del 1901;

6. lo stesso titolo ritorna nello scritto «Tierra caliente (A bordo de la fragata Dalila)», su *La Correspondencia de España*, 3 agosto 1902;^v

7. un altro frammento: «Crónica», pubblicato su *El Liberal* del 7 febbraio 1903;

8. incorporazione di tutto il materiale sopra indicato in *Sonata de estío*, attribuito al marchese di Bradomín, che un anno prima era stato il protagonista e fittizio autore della *Sonata de otoño*.^{vi}

Il titolo *Sonata de estío* compare nel testo pubblicato a puntate su *El Imparcial* (prima anticipazione del romanzo omonimo) il 20 luglio 1903, e successivamente il 27 dello stesso mese, il 3, il 10, il 24 e il 31 agosto, il 14, il 21 e il 28 settembre.

Insieme a Hidalgo sparisce anche il misterioso personaggio di Lili, che svolge un ruolo molto importante nel complesso simbolismo della *Niña Chole* e di *Femeninas* nel suo insieme.^{vii}

Questo semplice elenco di testi preliminari solleva una questione determinante per l'interpretazione dell'opera. È unanimemente accettato dalla critica che alla base dell'intera serie dei testi di ambientazione messicana stiano le forti emozioni suscitate in Valle-Inclán dal suo primo viaggio in Messico, avvenuto nel 1892: il progetto di «Tierra caliente»

^v Contemporaneamente, nel 1901, Valle-Inclán inizia a pubblicare i testi preliminari che poi vengono inseriti in *Sonata de otoño*, edita in versione completa nel 1902: in sostanza, i lavori preparatori per i due romanzi sono in parte contemporanei.

^{vi} Sulla *Sonata de otoño* cfr. G. Ferracuti, «“¡Qué distinta pudo haber sido nuestra vida!”: *Sonata de otoño* o gli esiliati dalla modernità», *Studi Interculturali*, 3, 2014, pp. 119-61.

^{vii} Su *Femeninas* e la sua struttura simbolica cfr. G. Ferracuti, «“La emoción interior y el gesto misterioso”: i racconti galanti di Valle-Inclán», in *Mediterránea*, 11, 2011, p. 5-44 (poi in *Rocinante, Rivista di Filosofia Iberica e Iberoamericana*, n. 7, 2012/2013, pp. 77-131); Rosa Alicia Ramos, *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*, Pliegos, Madrid 1991.

sarebbe, almeno in alcuni aspetti, la rielaborazione artistica di tale esperienza. D'altronde è lo stesso scrittore a confermare la fondamentale importanza del suo viaggio per la maturazione della sua vocazione; come dichiara nel 1921, in occasione di un secondo viaggio messicano: «*Venticinque anni fa - ci dice don Ramón - sono stato per la prima volta in Messico. E lei non sa quanto è gradito al mio spirito tornare di nuovo in questo paese, dove ho trovato la mia propria libertà di vocazione. Debbo dunque al Messico, indirettamente, la mia carriera letteraria...*».^{viii} Il problema è accertare se tale elaborazione ha nella *Niña Chole* il suo momento conclusivo, dopodiché, per ragioni ignote, l'autore avrebbe deciso di riprendere il racconto per trasformarlo in romanzo (*Sonata de estío*), senza connessione con i precedenti testi, oppure se c'è un unico processo di elaborazione, che ha nella *Niña Chole* soltanto una tappa intermedia. In questa seconda ipotesi, la *Niña Chole* sarebbe un frammento, esattamente come gli altri testi preliminari, benché più riuscito e ben organizzato, e avrebbe avuto un trattamento particolare con l'inclusione in *Femeninas*, per la sua coerenza tematica e simbolica con gli altri cinque racconti che compongono il testo. A mio parere, il processo di elaborazione del tema messicano è unico, e va dal primo testo pubblicato, *Bajo los trópicos*, fino a *Sonata de estío*.

Valle-Inclán arriva in Messico l'8 aprile 1892, sbarcando a Veracruz, e vi rimane fino alla primavera del 1893. Sotto l'impressione suscitata dal viaggio pubblica, già in Messico, *Bajo los trópicos* (*Recuerdos de México*). 1: *En el mar* (16 giugno 1892). La distanza temporale tra questo testo e la composizione della *Niña Chole*, è molto breve e non supera l'anno; dunque Andrés Hidalgo risulta concepito a ridosso della stesura del racconto, è vigente come progetto letterario alla pubblicazione della raccolta; muore subito dopo ma gli sopravvive la tematica di cui era il fulcro o il narratore: questa tematica gli viene progressivamente sottratta e trasferita al nuovo progetto letterario centrato su Bradomín. L'elaborazione testuale procede senza interruzione di continuità per oltre un decennio, dal 1892 fino alla pubblicazione di *Sonata de estío* nel 1903. Si dovrebbe anzi precisare che l'atto conclusivo di questo processo è ancora posteriore, e avviene quando Valle-Inclán, che, attraverso molteplici varianti, aveva conservato *La Niña Chole* come racconto indipenden-

^{viii} *El Universal* el 19 de septiembre de 1921, in Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado, entrevistas y conferencias*, Fundamentos, Madrid 1983, p. 110.

te anche dopo la pubblicazione della *Sonata*, decide di identificarli e di far coincidere il testo del racconto con i primi capitoli del romanzo.^{ix}

Dopo la pubblicazione della *Sonata de estío*, il racconto di *Femeninas* viene ristampato nella raccolta *Historias perversas* (1907) e nella successiva raccolta *Historias de amor* (1909), nessuna delle quali contiene testi inediti; sarà anche incluso nella raccolta postuma *Flores de almendro*, che ripubblica tutta la narrativa breve di Valle-Inclán. Indubbiamente, l'edizione del 1907 implica che, a giudizio dell'autore, il racconto (sempre attribuito ad Andrés Hidalgo) abbia senso anche come testo indipendente dalla *Sonata*. Invece, nell'edizione del 1909 il racconto compare mantenendo il suo titolo, ma con l'attribuzione al marchese di Bradomín, e il suo testo riproduce integralmente i primi otto capitoli della *Sonata*. In tal modo «ora le memorie di Andrés Hidalgo sono diventate quelle del Marchese di Bradomín, anche se una revisione dei diversi testi della serie "Sonata de estío" permette di situare il cambiamento del protagonista già nel 1902».x In effetti, nel 1902 - tre mesi dopo la pubblicazione della *Sonata de otoño* - viene attribuita a Bradomín una versione de *La feria de Sancti Espiritus*.^{xi}

La scelta operata nel 1909, pubblicando come *Niña Chole* il testo della *Sonata* e attribuendolo a Bradomín, è piuttosto sorprendente in un autore attento alla struttura delle sue narrazioni e alla costruzione di opere dotate di una rigorosa coerenza interna: in fondo implica che un racconto di *Femeninas* ha come autore fittizio il marchese di Bradomín (che ha sostituito Andrés Hidalgo) e, di conseguenza, la reinterpretazione dell'intera raccolta di *Femeninas* come attribuibile alla penna del marchese; in tal modo l'opera entrerebbe a far parte dello stesso ciclo delle *Sonatas*, come una sorta di introduzione: è una tesi che si potrebbe sostenere, anche grazie ai numerosi rimandi al testo presenti nelle *Sonatas*.^{xii} Personalmente, però, sarei più incline a pensare ad un abbandono del progetto artistico

^{ix} X. Núñez Sabarís, *La novela corta en Valle-Inclán, estudio textual de Femeninas*, cit., 119-56.

^x *ibid.*, p. 133

^{xi} *ibid.*, pp. 134-5. Cfr. R. del Valle-Inclán, *Historias perversas*, Maucci, Barcelona 1907; id., *Historias de amor*, Garnier Hermanos, Paris 1909.

^{xii} Valle-Inclán, fin dai suoi primi scritti, tende alla costruzione di un universo poetico che si ripresenta costantemente e costituisce lo scenario in cui ambienta diverse vicende, anche con testi appartenenti a distinti generi letterari: «Un esame accurato rivela che cinquantasei testi su settantotto pubblicati da Valle sono legati dalla presenza di personaggi ricorrenti, che formano un microcosmo abbracciante i principali elementi della società spagnola di fine secolo» (Roberta L. Salper, *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Rodopi, Amsterdam 1988, p. 17).

legato a *Femeninas*, che le *Sonatas* avrebbero reso obsoleto: in effetti, *Femeninas* non viene ristampato nella sua forma originale, anche se tutti i racconti inclusi nell'opera vengono ripubblicati in altre raccolte dall'autore. In ogni caso, con l'identificazione testuale tra il racconto di *Femeninas* e la *Sonata* Valle-Inclán dichiara, o riconosce a posteriori, che il racconto era una tappa intermedia in un percorso unitario che conduce a *Sonata de estío*.

Ora, se si accetta l'idea di una elaborazione testuale senza soluzione di continuità da *Bajo los trópicos* a *Sonata de estío*, si dovrà anche accettare la conseguenza: che la radice delle quattro *Sonatas* non è *Sonata de otoño*, cioè la prima ad essere pubblicata nel 1902, ma è la seconda, appunto *Sonata de estío*; è a partire dal tema messicano e dall'idea di un Andrés Hidalgo che Valle-Inclán elabora almeno lo schema fondamentale della tetralogia e, almeno per un certo periodo, lavora contemporaneamente ai testi preliminari della prima e della seconda *Sonata*. Peraltro, questa ipotesi di lettura risulta abbastanza plausibile se si considera che il personaggio di Bradomín, fittizio autore delle *Sonatas*, è un'evoluzione del personaggio di Andrés Hidalgo, fittizio autore della *Niña Chole*, opportunamente fatto morire. Scrive Elena Cueto Asín:

Prestando attenzione ai testi preliminari del romanzo [=La niña Chole], bisogna riconoscere che la riscrittura ha inizio prima ancora che Valle-Inclán torni dall'America, dato che il frammento Bajo los trópicos (recuerdos de Méjico) viene pubblicato nel 1892 nel quotidiano messicano El Universal. Questo frammento viene considerato un bozzetto per La Niña Chole, racconto del 1893 integrato nella raccolta Femeninas nel 1895. Altri due frammenti col titolo Tierra caliente, già apparsi a Madrid nel 1899 e nel 1901 ricreano nuovamente l'ambiente messicano. Nel dicembre del 1903, qualche settimana prima che sia data alle stampe Sonata de estío, l'autore pubblica un'autobiografia fantastica nella rivista Alma Española, con un passo dedicato al viaggio in Messico che presenta grandi parallelismi con il frammento citato più sopra e con altri del romanzo, il che dà un sostegno all'idea fissa dell'autore di assimilare i suoi vissuti in una versione di finzione.^{xiii}

Allude a «Juventud militante», pubblicato in *Alma Española*, Madrid, 27 dicembre 1903. La costruzione del personaggio attraverso caratteristiche che sono proprie dell'autore è un procedimento consueto in Valle-Inclán: per esempio, Bradomín perde un braccio esattamente come don Ramón. Da qui l'equivoco, piuttosto frequente, di considerare il personaggio (e il Marchese in particolare) come un *alter ego* dello scrittore, quando in realtà le

^{xiii} Elena Cueto Asín, «Valle-Inclán y la emigración a América o la reescritura modernista de una realidad moderna», *El Pasajero*, 20, otoño 2004, <www.elpasajero.com/ventolera/cueto.html>.

loro visioni del mondo sono diametralmente opposte (si vedano i miei saggi citati e più avanti, nel presente articolo). Ad ogni modo, il richiamo di *Juventud militante*, con la sua commistione di elementi biografici e fittizi, mostra che Bradomín è il punto di arrivo di un'elaborazione letteraria che ha il suo punto di partenza nella materia messicana.

Speratti-Piñero nota che in *Femeninas* sono presenti diversi richiami al Messico: l'amante della Condesa de Cela, che è messicano, la creola Tula Varona, e naturalmente la Niña Chole, «e delle tre è quest'ultima la più importante in questo periodo, perché si trasformerà nel nucleo principale di Sonata de estío e mostra già con chiarezza un gusto, sviluppato posteriormente con maggior senso della sua funzione estetica, per termini ed espressioni americane».^{xiv} Sembra innaturale immaginare che, mentre sta appunto cercando un personaggio, la cui unica caratteristica a noi nota è il collegamento con il Messico, Valle-Inclán inventi parallelamente un personaggio nuovo, sul quale poi riversa il materiale collegato ad Andrés; è più naturale pensare il contrario: che Andrés evolva in Bradomín e, diventato il centro del mondo poetico di Valle-Inclán, vada a costituire l'elemento unificante delle tematiche galanti che aveva trattato in *Femeninas*.

Speratti-Piñero sottolinea poi che Valle-Inclán torna a parlare del Messico nel 1918, con una poesia, *Rosa de ultramar*, e altri testi successivi, in cui si evidenzia un cambiamento ideologico, con l'abbandono dell'esaltazione dell'elemento ispanico: «Valle ha perduto la sua fede in ciò che è ispanico e ha cominciato a ridicolizzarlo, a contemplarlo nello specchio deformante».^{xv} Vedremo però che questa fede da colonialista non l'aveva nemmeno durante la sua prima permanenza in Messico quando, pubblicando articoli su *El Universal*, adotta posizioni molto critiche e poco in linea con l'etichetta di tradizionalista, che comunemente gli viene attribuita. È fuori di dubbio che la nota più appariscente di *Sonata de estío* sia l'estetismo, nella sua variante dell'esotismo, ma ciò non significa che sia anche la nota dominante, né che l'estetismo non possa essere in se stesso fortemente critico nei confronti di ciò che non è esotico, vale a dire della società borghese europea:^{xvi} come si vedrà, la *Sonata de estío* ha una chiara dimensione politica nella quale viene denunciato e ridicolizza-

^{xiv} Emma Susana Speratti-Piñero, «Valle-Inclán y México», in *De Sonata de otoño al esperpento*, Tamesisbook Ltd, London 1968, pp. 55-71, p. 61.

^{xv} *ibid.*, p. 66.

^{xvi} Su ciò cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma: Estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo*, cit., pp. 164-220 e id., «José Ortega y Gasset e il modernismo: Cento anni di *Meditaciones del Quijote*», *Studi Interculturali*, 2, 2014, pp. 7-38.

to attraverso la figura di Bradomín il colonialismo spagnolo e il suo antistorico romanticismo. L'idea di un Valle-Inclán interessato solo all'arte per l'arte (ammesso che questa frase sia riferibile a testi di grande bellezza ma privi di impegno politico e sociale o esistenziale) è del tutto fuorviante e in larga misura superata. Tutto il modernismo finisecolare spagnolo, soprattutto se si sgombra il campo dall'equivoca nozione di *generazione del '98*, è un fermento complicatissimo di idee e di impegno:

Il fin de siglo fu anche la scoperta dell'Europa febbrile e creatrice e il recupero di una nuova dignità letteraria attraverso la via dell'immolazione bohémienne o della sensibilità intellettuale. E quasi tutto ciò che c'è in Valle-Inclán trova suggestive corrispondenze nel suo momento storico. Alcune - come le rifrazioni dell'io in un personaggio emissario - erano già note e più di una volta è stata confrontata la funzione del Marchese di Bradomín in relazione al suo creatore con la creazione di altri personaggi decadenti nel mondo europeo o con quella di altri alter ego nella letteratura spagnola del tempo. Ma anche la ricerca di un'espressività nuova nei quartieri bassi del cabaret o del grand guignol è un tratto comune ad alcuni tra i maggiori drammaturghi del momento. E l'ossessione per una descrizione simultanea e atemporale della realtà, la convinzione che il linguaggio abbia sofisticati legami con le cose che denomina, la passione per l'occultismo come via d'accesso alla conoscenza, la curiosità per la droga come ingrediente per potenziare le percezioni, sono tratti che evocano la parte fondamentale dell'estetica del nostro secolo: il cubismo, il simbolismo, l'opera di Yeats e Pessoa o le esperienze di Benjamin con l'hashish. E di fronte a ciò non serve a nulla collegare l'occultismo dello scrittore alla sua natura gagliega (quando piuttosto è la passione per il tema gnostico che gli fa vedere la Galizia in un determinato modo), né attribuire le pagine de La pipa de kif a un capriccio passeggero.^{xvii}

Accanto a questi temi, tipicamente modernisti, va collocata, e appunto come elemento modernista, la riflessione sulla Spagna, sulla sua storia, sulla sua catastrofe politica alla fine del XIX secolo. Il personaggio destinato a mostrare letterariamente l'esito catastrofico nasce come Andrés Hidalgo, ma si concretizza come Xavier de Bradomín.^{xviii} In *Sonata de*

^{xvii} Cfr. Nicolas Fernández Medina, «El joven Valle-Inclán en México (1892-93)», *El Pasajero*, estío 2004, <www.elpasajero.com/vallemexico.html>. Cfr. anche: José Carlos Mainer, «Valle-Inclán y el fin de siglo: los compromisos del hijo pródigo», *Bulletin Hispanique*, 96, n. 2, 1994, pp. 497-520.

^{xviii} Fernando Lázaro Carreter, in «De Valle de la Peña a Valle-Inclán», in L. Iglesias Feijoo, M. Santos Zas, J. Serrano Alonso, A. de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, cit., pp. 17-36, nota che in *La Niña Chole* è esplicita l'avversione agli yanquis, che potrebbe essere dovuta all'azione americana di appoggio alle rivendicazioni cubane, che poi portano alla guerra del '98; però in *Sonata de estío* le allusioni agli yanquis scompaiono, sostituite da riferimenti ostili ai sassoni; anche la Niña, che nella *Sonata* appare per la prima volta non in un ristorante, ma tra i palazzi e i templi di Tequil,

otoño, che apre la tetralogia, un Bradomín piuttosto anziano vive una romantica ed epigonale avventura con l'agonizzante Concha, in una sorta di autunno della nobiltà ottocentesca spagnola: il protagonista si rivela estraneo al tempo presente e si dedica all'artificio estetizzante di un'esistenza vissuta come se la forma di vita barocca (che già era più mitica che reale ai suoi tempi) rappresentasse ancora un modello imitabile e realistico.

Che Bradomín sostituisca Hidalgo è ben evidente; nondimeno bisogna chiedersi che cosa erediti da lui, oltre ai testi di cui compare come autore fittizio. Sembra anche evidente che Valle-Inclán, nel nuovo progetto, attribuisca una grande importanza al tema messicano, visto che incorpora l'intero racconto della *Niña Chole* nella *Sonata de estío*: la tematica messicana, essenziale in Andrés Hidalgo, risulta di conseguenza essenziale in Bradomín.

Un possibile punto di contatto tra Hidalgo e Bradomín può rivelarsi grazie al cognome del primo: *Hidalgo* fa riferimento all'*hidalguía*, all'essenza della nobiltà spagnola, e dunque evoca indirettamente il carattere del personaggio, secondo un procedimento a cui Valle-Inclán ricorre in altre occasioni (in modo particolare in *Femeninas*, nel nome di personaggi come Tula Varona, Octavia Santino, Rosarito). In tal senso si può ipotizzare che Hidalgo rappresentasse letterariamente un certo tipo di nobiltà spagnola e, in stretto collegamento, una certa concezione della Spagna, direttamente coinvolta nella crisi sociale e politica: tale idea della Spagna non sarebbe, dunque, un'indicazione per il futuro, né l'evocazione nostalgica dei bei tempi andati (tempi a cui non si dovrebbe attribuire alcuna responsabilità sugli esiti), bensì la rappresentazione letteraria del punto più basso della storia spagnola, legato alla sconfitta della guerra contro Cuba nel 1898.

In effetti, in *Sonata de estío*, rispetto alla *Sonata* precedente, è molto più preciso ed elaborato il collegamento tra il marchese e una Spagna vecchia, decrepita, così come è molto più scoperto e ben marcato il distanziamento tra il punto di vista di Valle-Inclán e quello di Bradomín, autore fittizio del testo. Con riserva di approfondire questo punto, direi che c'è coerenza tra la rappresentazione della crisi e della decadenza della nobiltà spagnola, anacronisticamente *barocca*, in *Sonata del otoño* e l'anacronismo dell'atteggiamento *coloniale* che Bradomín adotta in *Sonata de estío*: si direbbe perfino che si tratta di due aspetti complementari di uno stesso processo di decadenza. Ampliare il distanziamento tra la

non è accompagnata da americani (pp. 20-1). Questo cambiamento, però, non è necessariamente legato a un abbandono dei temi politici, ma potrebbe derivare da un mutamento di prospettiva: se ad essere oggetto di analisi e di critica nella *Sonata* è la Spagna nel suo passato imperiale, esso risulta logico.

visione dell'autore reale e quella del personaggio implica una componente ironica più marcata rispetto alla *Sonata* precedente, e facilmente rintracciabile nel discorso bradomiano; al tempo stesso, il tema messicano e le sue connessioni con l'emigrazione e con il crollo dell'impero coloniale spagnolo, rendono *Sonata de estío* un'opera riferibile a una drammatica attualità politica, appena velata dall'esotismo del testo. Naturalmente, la critica e la demitizzazione a cui Valle-Inclán sottopone il suo personaggio sono come una sorta di livello occulto, che filtra in certi momenti in cui nella percezione che Bradomín ha della realtà, e che espone insieme a tutto il repertorio del *dandy* decadente e del suo dongiovanismo, si apre quasi uno scorcio, un punto di non coincidenza tra il suo immaginario e ciò che nel testo rappresenta la realtà extraletteraria.

A mio parere, se Bradomín è la versione definitiva del progetto avviato con Andrés Hidalgo, si deve ammettere che Andrés sta a Bradomín come *La Niña Chole* sta a *Sonata de estío*. E ciò lascerebbe supporre che l'ordine di pubblicazione delle *Sonatas* (*Otoño, Estío, Primavera, Invierno*) non sia casuale.

VALLE-INCLÁN CONSERVATORE?

Come si accennava in precedenza, le idee politiche espresse da Valle-Inclán già durante la sua permanenza in Messico sono molto lontane da ciò che comunemente si definisce tradizionalismo. Nei suoi testi giornalistici su *El Universal*, dove commenta le notizie provenienti dalla Spagna, adotta una posizione marcatamente ostile al partito conservatore. Molto duri sono gli attacchi contro il governo di Cánovas, ritenuto sostanzialmente non in grado di gestire le finanze pubbliche e incapace di intervenire efficacemente contro le proteste corporative di ogni ceto sociale: «Il Governo in tutti questi casi cerca di sostituire l'economia proposta con altre che presentino identiche difficoltà di realizzazione. Gli organismi che si credono danneggiati da una qualunque misura del Governo Cánovas ricorrono alla formula banditesca che finora era risuonata solo presso le piane della Sierra Morena: o la borsa o la vita, che si può tradurre così: O sottomissione o dimissione».^{xix} È peraltro notevole che, nell'affrontare questa polemica, Valle-Inclán non assuma le difese delle parti sociali, e anzi sembri

^{xix} R. del Valle-Inclán, «Ecos de la prensa española» (1892), in id., *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, cit., pp. 70-1.

prendere posizione a favore di un'azione forte del governo centrale, diversamente da ciò che ci si aspetterebbe da un carlista.

Contemporaneamente, negli articoli messicani viene quasi idealizzata la figura del progressista Salmerón, che era stato uno dei quattro presidenti della Prima Repubblica spagnola:

L'arrivo del Signor Salmerón ha assunto il carattere di un avvenimento solenne per i repubblicani.

All'arrivo del treno espresso da Barcellona, dove viaggiava l'illustre repubblicano, le banchine e i viali si vedevano pieni di una folla entusiasta che acclamava il grand'uomo, da alcuni considerato come il primo tra gli oratori del parlamento spagnolo.

Dopo titanici sforzi per separare la folla che portava a braccia l'ex presidente della Repubblica, sono riusciti ad avvicinaragli i signori Azcárate, Pi y Margall, Pedregal, Solano y Persi, Muro, Villalba Hervás, Cervera, Ballesteros, Hidalgo Saavedra, Prieto y Caulés, Pascual, alcuni redattori di El País, El Liberal e La Justicia, e molti amici politici e privati cittadini.

Il treno era arrivato come sempre alle 11, e tuttavia la comitiva non ha potuto mettersi in cammino fin oltre le 12,30.

Lungo tutto il percorso non si è cessato di sentire gli applausi e gli avviva al signor Salmerón, al suffragio, agli elettori di Gracia e all'unione repubblicana.^{xx}

Pesanti sono anche gli attacchi alla stampa conservatrice, in particolare *La Época*, come nell'esempio seguente:

È turbata ora la stampa madrilenà a causa del «ri-debutto», come direbbe D. Ramón Campoamor, de Las Vengadoras. La Época ci getta addosso tutto il peso del suo pontificato conservatore, per dirci ex cathedra che a Madrid non esistono tali pecorelle, dico tali donne; no-signore; questo ex-genere francese, ancora non tradotto, si tradurrà col tempo; ma sarà quando lo comanderà Sagasta, che è colui che ci porta ogni sorta di male.

Si tratta di un riferimento quanto mai interessante a un'opera di Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926), marchese, visconte, uomo politico e drammaturgo: *Las vengadoras* (1844). Sellés y Ángel era un sostenitore del partito progressista di Sagasta (i suoi articoli, anche sull'*Imparcial*, riuniti nel volume *La política de capa y espada*, ebbero un successo notevole).^{xxi} *Las vengadoras* ha come protagoniste prostitute madrilene di alto livello che imbro-

^{xx} *ibidem*.

^{xxi} Eugenio Sellés y Ángel (1876), *La política de capa y espada*, Biblioteca Hispania, Madrid 1914; id., *Las vengadoras*, Estrada, Madrid 1844.

gliano ricchi personaggi e termina con il suicidio del protagonista, con scene di crudezza inusuale all'epoca.^{xxii} Si trattava di un tema che non godeva di particolare apprezzamento da parte dei conservatori, attenti alla tutela dell'immagine della borghesia spagnola.

Negli articoli scritti in Messico sono presenti anche prese di posizione in favore del partito repubblicano e una nota in cui Valle-Inclán mostra tutta la sua simpatia per Pablo Iglesias, primo deputato socialista eletto alle Cortes nel 1910:

Due anni fa ho conosciuto il «fratello Iglesias», l'apostolo del socialismo spagnolo; l'idea fatta carne, il Verbo di questa dottrina, che minaccia di essere d'ora in avanti la religione politica di tutti i popoli.

Mi sembra ancora di vederlo e sentirlo con il calore e l'entusiasmo di un uomo convinto.

Fin dal primo giorno mi sono sentito attratto dal quell'apostolo che non esiterò a chiamare grande.

La sua natura vigorosa e apoplettica, di quercia e di toro insieme, reintegrava per un misterioso fenomeno di radiazione umana la penuria della mia vita, nevrotica, eccitata, sensitiva. Certamente da questo, più che dalle sue idee - delle quali non negherò che abbiano per me la potente attrazione di tutte le idealità - è nata la nostra amicizia mai interrotta. Contro ciò che solitamente accade nella vita, la diversità di principi, lungi dall'affievolire il nostro affetto, lo ha accresciuto e lo ha provato come acciaio al fuoco dei dissensi.^{xxiii}

Ne fornisce un ritratto enfatico e idealizzante^{xxiv} e lo accosta ad alcune delle migliori firme del momento: «El Liberal di Madrid pubblica le sue opinioni accanto a quelle di Echega-

^{xxii} Cfr. Concepción Fernández Soto, *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926). Una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*, Universidad de Almería 2006, pp. 56 e 318 n. 45. Fu messa in scena in versione edulcorata dalla compagnia di María Tubau nel 1892.

^{xxiii} R. del Valle-Inclán, «Pablo Iglesias», in id., *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, cit., pp. 85-7.

^{xxiv} «Pablo Iglesias è un uomo ancor giovane. La sua testa virile ed energica, che sembra modellata nel bronzo, ricorda quella di alcuni re di Galizia nel Medio Evo; ha i capelli color carbone, la fronte stretta, il naso aquilino e storto, che dà un marcato carattere al volto abbronzato e lentiginoso; la barba trascurata, di vario colore e irsuta, verdi le pupille, che a volte assumono riflessi di rame, e l'intera persona eretta, valente, piena di vita e di forza straordinaria; è un frutto sano, maturato in campagna al sole e all'aria, che ai miei sensi un po' visionari ricordava, attraverso chimeriche e inverosimili somiglianze, una zolla satura di germi di vita, strappata all'era più fertile della terra salinense, di cui entrambi siamo oriundi» (ibid. p. 86). Il territorio salinense, antico contado di O Salnés, è in Galizia, affacciato sulla Ría de Arousa, e il nome è dovuto alla presenza di grandi saline che hanno alimentato un fiorente commercio fin dall'antichità.

ray, Castelar, la Signora Pardo Bazán e i più eminenti uomini pubblici, e sinceramente reggono assai gagliardamente il paragone».^{xxv}

Poco tradizionalista è anche l'approccio di Valle-Inclán alla cultura popolare. In *Un libro raro, o la ciencia de las castañuelas* dichiara tutta la sua simpatia per la tradizione flamenca, che alla fine dell'Ottocento è comunemente osteggiata dai conservatori,^{xxvi} con un poetico ritratto della bailaora Rosita Tejero:

Rosita Tejero non è una ballerina di «café cantante», di quelle incitate con battimani, accompagnate da un grido lamentoso e gutturale, da tre o quattro fighetti con berretti di seta, cravatta color peperone e ricca camicetta di battista. Il genere di Rosita non è di pedatine e ancheggiamenti, ma è come lei puramente andaluso: la grazia servita in una tazzina d'oro, come si dice, l'aristocrazia del baile.

Questa leggiadra creatura vestiva, la notte in cui l'ho vista, una gonnellina corta, rossa e gialla come la bandiera spagnola. Il bolero andaluso, ricamato con alamari e lustrini, si apriva

^{xxv} *ibidem*. Cfr. Pablo Iglesias, *el socialismo en España*, numero speciale della rivista *Anthopos*, 45-47, 1985.

^{xxvi} Ad esempio, una nota anonima su *El Eco de Ceuta*, 1.11.1884, nella rubrica «Hechos y dichos», informa che a Madrid «muoiono per sentire i lamenti del cante jondo e per vedere i balli di questi gitani che sopra un palco (tablado) battono molti colpi di tacco in poco tempo e si stirano e si contorcono fino ad adottare posizioni ridicole e oscene». In *Asta Regia* del 30.8.1880, pp. 3-4, si legge in: «Una súplica» che l'articolista guarda «con orrore» «questi spettacoli che, a quanto pare, si sono impadroniti ad perpetuum della nostra bella città, trasformandola in un immondo lupanare, facendo al tempo stesso beffa e scherno dei sentimenti più nobili ed elevati dei suoi abitanti». Al Teatro de Eguilaz trionfa infatti un «canto che chiamano genere flamenco», che rappresenta «un regresso e una depravazione di gusti e costumi». La *Época*, 9.7.1888, in una nota dal titolo eloquente, «Plaga Flamenca», informa con lungimiranza che «nella sfera dell'arte il flamenchismo è giudicato. È un'esagerazione grottesca, una vera caricatura del gusto e dei costumi dell'Andalusia». «Se il flamenco si limitasse alla sfera platonica dell'arte, sarebbe degno di censura, meriterebbe che la satira fustigasse tale aberrazione del gusto, ma non presenterebbe grandi pericoli. Il male è che invade la vita reale, penetra nei costumi, svilisce la lingua, si diffonde ovunque e ovunque conquista numerosi adepti nella massa volgare». La *Ilustración Ibérica*, 25.5.1895, in una nota intitolata «Victimas de lo chulesco» (*chulesco* e *chulo* sono termini che fanno riferimento alla moda e allo stile flamenco, con la loro eleganza appariscente), scrive: «La chulería porta ad allontanarsi da tutto ciò che è decente e colto, e conduce alla degradazione che si consuma nelle bische e nei bordelli, nelle bettole, tra le femmine più depravate e gli uomini più corrotti, molte volte ubriachi, svergognati, sempre degenerati». Si potrebbe continuare a lungo, basti pensare alle forti polemiche che, ancora nel 1922, debbono affrontare Manuel de Falla (che era considerato il più grande compositore vivente in Spagna) e il giovane Federico García Lorca nell'organizzazione del *Concurso di cante jondo* di Granada. Cfr. G. Ferracuti, «Debllica Barea: la tradizione segreta del flamenco», in *Studi Interculturali*, 1, 2013, pp. 56-86; id. «Blas Infante, andalusismo e flamenchismo», in *Studi Interculturali*, 3, 2013, pp. 99-158; id., «Una teoria sul gioco del duende», in *Studi Interculturali*, 2, 2013, pp. 123-55.

sulla camicetta di voile, che velava le linee pure e gloriose del biblico seno: portava in testa con gentilezza senza pari un cappellino calato sull'orecchio, e i capelli, color prugna, legati con una cinta dai colori della bandiera messicana.

Immaginatevi una ragazza, culla della grazia, fatta di madreperla, rose, avorio, velluto, e di tutto ciò che Dio ha creato di buono, e vi immaginerete Rosita.^{xxvii}

In un altro articolo del 1892, *Cantares*, osa affermare ciò che difficilmente potrebbe essere condiviso da un tradizionalista spagnolo: «Non è il romance, come si crede comunemente, la forma popolare e genuina della poesia spagnola, bensì il cantar, la strofa di quattro versi, e in certe regioni in cui ancora si conserva molto viva la tradizione celtica, come Portogallo e Galizia, la strofa di tre».^{xxviii} E non si è mai visto un tradizionalista diminuire il valore tradizionale del romance:

Il romance, anche se molte volte è anonimo, è quasi sempre opera di un poeta più o meno erudito, e non vi si sente mai l'anima collettiva del popolo; quegli accenti, ora gravi, ora acuti e vibranti, gioiosi o malinconici, che sono grida del cuore di una razza. Ed è singolare, in tutto questo, che nei canzonieri popolari, nonostante la loro grande varietà, ci sia un'armonia incantevole, è sempre la stessa musa che parla, sia coronata di cipresso, sia di mora selvatica, allegra come un giorno di maggio, o nuvolosa e triste come una sera autunnale. Un'unità altrettanto grande come quella della poesia del popolo forse non si vede nell'insieme dei versi di nessuno scrittore, compresi i più sinceri.^{xxix}

Trattando del rapporto tra Valle-Inclán e la tradizione, o in generale il pensiero conservatore, è utile fare riferimento al carlismo, corrente politica alla quale aderiscono sia lo scrittore sia il protagonista delle *Sonatas*.

Il movimento carlista prende il nome da don Carlos María Isidro de Borbón y Borbón-Parma, pretendente al trono di Spagna dopo la morte di Fernando VII (1833), di cui era fratello. Fernando, per lasciare il trono alla sua erede, aveva abrogato (1830) in modo patteggiato e illegittimo la legge salica vigente (*Auto acordado*, o *Nuevo reglamento sobre la sucesión en estos reynos*, del 1713), che escludeva la successione per linea femminile, con ciò privando don Carlos dei suoi diritti. Questa abrogazione della legge salica fu, tra l'altro, a sua volta abrogata da Fernando il 18 settembre 1832, a seguito di una sua grave malattia, che

^{xxvii} R. del Valle-Inclán, «Un libro raro, o la ciencia de las castañuelas», in id., *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, cit., pp. 89-90, p. 90.

^{xxviii} id., «Cantares», in id., *Varia, artículos, cuentos, poesías y teatro*, cit., pp. 93-5, p. 93.

^{xxix} *ibidem*.

rese consigliabile restituire i diritti di successione a don Carlos, salvo poi, essendo guarito il re, abrogarla di nuovo il 31 dicembre dello stesso anno. Dietro la questione dinastica esistevano anche profonde divergenze politiche: la monarchia di Fernando VII aveva un carattere marcatamente centralista e assolutista, mentre don Carlos intendeva il regno come un sistema di autonomie (*fueros*) decentrate, capaci di contrapporsi al potere regio e di controbilanciarlo. Tuttavia, tale concezione non si collocava in un campo liberale, in quanto il carlismo non accettava il carattere laico del liberalismo né i suoi fondamenti razionalisti, che riteneva astrazioni teoriche capaci di svuotare di fatto le autonomie reali della società.

Alla morte di Fernando sale sul trono la figlia Isabel II, che aveva cinque anni, con la reggenza della madre, Maria Cristina di Borbone-Due Sicilie e si apre un lungo contenzioso che provoca, nel corso del XIX secolo, tre guerre civili dette guerre carliste: la prima dal 1833 al 1840; la seconda dal 1846 al 1849; la terza dal 1872 al 1876: a questa guerra partecipa Bradomín (è l'ambientazione di *Sonata de invierno*) e ad essa è dedicata la trilogia della guerra carlista, composta da Valle-Inclán subito dopo le quattro *Sonatas*.^{xxx}

Qualificare il movimento carlista come ultra-assolutista e reazionario è, fuori dalla polemica politica, del tutto scorretto, perché non tiene conto della sua complessità. Limitandoci a temi attinenti con Valle-Inclán occorre tenere presente una distinzione che abitualmente non viene fatta, e cioè quella tra carlismo e jaimismo. Nel 1869, l'allora pretendente al trono, in esilio, Carlos VII - Carlos María de Borbón y Austria-Este (Liubliana, 1848 - Varese, 1909) - assume la direzione politica del movimento e crea un partito che opera legalmente in Spagna, con sedi locali e centri culturali. Nelle elezioni del 1871 il partito carlista ottiene 50 deputati e tuttavia pochi anni dopo la via politica viene abbandonata a vantaggio della via militare, con lo scoppio della terza guerra civile. Il suo successore, il figlio Jaime III de Borbón y Borbón-Parma (Vevey, 1870 - Parigi 1931) riorganizza il carlismo come partito, affidandone la segreteria politica a Juan Vázquez de Mella, con il quale ha rapporti piuttosto conflittuali, in particolare quando, durante la prima guerra mondiale, don Jaime è costretto agli arresti domiciliari in Austria a causa del suo appoggio alla Francia. Dopo la guerra assume personalmente la direzione del partito, allontanando

^{xxx} Sul complesso quadro dottrinario del movimento carlista cfr. G. Ferracuti, «Tradizione, destra, sinistra: il caso del carlismo spagnolo», *Letterature di Frontiera / Littératures Frontalières*, 3, 2001, p. 89-102; Francisco Elías de Tejada et al., *¿Qué es el carlismo?*, Escelicer, Madrid 1971; id., *La monarquía tradicional*, Rialp, Madrid 1954.

Vázquez de Mella e i suoi seguaci nel 1919, e spostandolo decisamente a sinistra, su posizioni vicine al socialismo e al sindacalismo e schierandosi poi contro la dittatura del generale Primo de Rivera; a tutt'oggi l'erede del jaimismo è il Partito Carlista,^{xxx1} che fa parte di Izquierda Unida, mentre dal gruppo di Vázquez de Mella deriva una corrente di estrema destra, addirittura alleata con forze di tipo neofascista.

Orbene, il carlismo di Valle-Inclán risulta costantemente allineato sulle posizioni del carlismo politico (nella trilogia sulla guerra carlista si vede chiaramente l'antipatia dell'autore per la guerra sporca che viene combattuta) e su quelle di don Jaime (del quale fornisce un delizioso ritratto in *Sonata de otoño*): si pensi al sostegno alla Francia durante la prima guerra mondiale, che caratterizzava in generale i progressisti spagnoli, all'opposizione a Primo de Rivera, o ai rapporti personali con i circoli jaimisti.^{xxxii} È chiaro che la svolta politica di don Jaime non nasceva dal nulla, ma era cresciuta all'interno del movimento, in una componente che a suo tempo aveva mal digerito la scelta di entrare in guerra nel 1872 e che stava progressivamente separando la questione dinastica, che riguarda l'aspetto istituzionale, dalla questione politica, riguardante un partito inserito nella dialettica democratica con un programma di intervento nelle dinamiche sociali. Questo chiarisce come mai, dal punto di vista istituzionale, Valle-Inclán possa definirsi legittimista e difendere la tradizione, avendo anche punti di contatto con Vázquez de Mella, mentre dal punto di vista più strettamente politico evolve, con una notevole coerenza, verso posizioni di sinistra sempre più radicale. Va da sé che Bradamín incarna invece l'aspetto nostalgico e romantico del movimento carlista: in conclusione, non è esatto dire, come a volte si fa, che il carlismo è per Valle-Inclán soltanto un tema estetico; bisogna però precisare che esiste una notevole differenza tra il carlismo come tema estetico e il carlismo come partito politico con cui lo scrittore entra in relazione.

LA QUESTIONE MESSICANA E IL RUOLO SPAGNOLO

È singolare la presenza di un Hidalgo nella storia del Messico: Miguel Hidalgo (1753-1811), sacerdote e militare. Nel 1808, a seguito dell'invasione francese della Spagna, il viceré

^{xxx1} Si veda il sito web del Partito Carlista, con ricco materiale documentale: <partidocarlista.com>

^{xxxii} Cfr. *Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán*, disponibile online all'URL: <www.cervantesvirtual.com/bib/porta/catedravalleinclin/pcuartonivelod85.html?conten=autor&pagina=autor12.jsp>.

del Messico, José de Iturrigaray, viene deposto dal primo colpo di stato della storia del Paese, perché sospettato di volersi rendere indipendente dalla madrepatria spagnola. Il malcontento popolare nei confronti del dominio spagnolo era molto diffuso, e le idee indipendentiste avevano il loro centro a Veracruz, dove era concentrato il grosso dell'esercito, costituito da messicani (gli alti ufficiali erano spagnoli). Il golpe del 1808, in funzione antifrancese, sostituisce Iturrigaray con il militare Pedro de Garibay che pochi mesi dopo, anziano e malato, lascia il posto all'arcivescovo Francisco Xavier de Lizana y Beaumont (1809), a sua volta sostituito, l'anno dopo, dal tenente colonnello Francisco Xavier Venegas de Saavedra. Nello stesso anno si ha una cospirazione indipendentista a cui partecipa Hidalgo, che il 16 settembre 1810, con un proclama chiamato *Grito de Dolores* (dal nome della città in cui era parroco) compie l'atto considerato l'inizio della guerra di indipendenza del Messico. Hidalgo viene proclamato capitano generale dell'esercito degli insorti. Dopo un inizio favorevole, Hidalgo viene sconfitto il 7 novembre, ma la sua ribellione continua fino al 17 gennaio 1811, quando, a seguito di una nuova sconfitta, viene catturato per poi essere fucilato il 30 luglio 1811. Le operazioni militari, comunque, si concludono solo con la dichiarazione di indipendenza del 28 settembre 1821.

Il primo governo provvisorio messicano è presieduto dal generale Agustín de Iturbide, che nel 1822 è proclamato imperatore, ma viene costretto ad abdicare l'anno dopo da un'alleanza tra repubblicani e monarchici filoborbonici e si esilia in Europa: incautamente tornato in Messico nel 1824, viene arrestato e fucilato. Con la Costituzione dello stesso anno, il Messico si struttura come repubblica federale, senza che questo risolva i problemi politici del paese. Nel 1833 la federazione si dissolve, cedendo il campo a una repubblica centralista (1835), che non riesce a evitare la secessione del Texas (1836) né quella dello Yucatan (1841: tornerà a far parte del Messico nel 1848). Tra il 1846 e il 1848 il Messico viene invaso dagli Stati Uniti, in appoggio alla secessione texana. Yucatan era entrato a far parte dell'impero di Iturbide, e poi era entrato come Repubblica dello Yucatan nella federazione messicana. Questo status di repubblica federata viene cancellato nella trasformazione del Messico in repubblica centralista nel 1835 (fine della prima repubblica dello Yucatan). Negli anni successivi, Yucatan organizza un esercito indipendente che nel 1840 occupa Valladolid e proclama la separazione dal Messico, formalmente approvata dalla camera dei deputati nel 1841. Nell'agosto 1842, il generale Santa Anna, nuovo presidente del Messico, invade lo Yucatan, ma si ferma e si ritira di fronte all'impossibilità di conquistare Mérida, difesa dall'esercito yucateco integrato da 11.000 indios maya.

Un accordo per un patto federale tra Messico e Yucatan (1843) viene annullato dal Messico nel 1845, ma viene poi rimesso in vigore nel 1846, mentre è già in corso la guerra con gli Stati Uniti. Dopo una sanguinosa rivolta dei maya nel 1847, l'instabilità del paese continua fino alla reincorporazione definitiva nel Messico, nel 1848, senza che questo porti a una pacificazione, soprattutto nei rapporti tra indigeni e popolazione non indigena.

Ora, Bradomín si reca in Messico («*Después, dejándome llevar de un impulso romántico, fui a México*», SE, 100), ma in realtà si muove nello Yucatan (la *Niña Chole* è una yucateca): è probabile, dunque, che la *Sonata* sia ambientata in un periodo tra l'accordo di Vergara e la proclamazione dell'indipendenza dello Yucatan, cioè tra il 1839 e il 1841.

I conflitti politici, che ho rapidamente richiamato, si agitano sullo sfondo di *Sonata de estío*, che in vari punti allude ad attività di tipo guerrigliero; addirittura, la proposta di Brión, servitore di Bradomín e vecchio combattente carlista, di dare l'impero del Messico a don Carlos (SE, 177), di certo è politicamente *inattuabile*, ma non è anacronisticamente *inattuale*: si consideri che ancora nel 1863 Massimiliano d'Asburgo accetta la corona di imperatore del Messico, dove viene poi fucilato nel 1867.

BRADOMÍN, PARODIA DEL CONQUISTADOR

Che le imprese amatorie di Bradomín cifrino allusioni politiche appare evidente dal modo in cui lo stesso Marchese si pone nei confronti del viaggio e delle terre d'Oltremare:

Poi, lasciandomi trasportare da un impulso romantico, andai in Messico. Io sentivo elevarsi nella mia anima, come un canto omerico, la tradizione avventuriera di tutta la mia stirpe. Uno dei miei antenati, Gonzalo de Sandoval, aveva fondato in quelle terre il Regno della Nuova Galizia, un altro era stato Inquisitore Generale, e il Marchese di Bradomín vi conservava ancora i resti di un maggiorascato, disfatto tra i fascicoli di una causa (SE, 100).

Il riferimento all'«*impulso romantico*» sta ad indicare che l'atteggiamento con cui Bradomín intraprende il viaggio è del tutto inattuale - in effetti vuole rivivere, almeno in forma di eco, «*la tradizione avventuriera*» della sua famiglia; in aggiunta indica anche che il marchese è consapevole di questa inattualità: di conseguenza la adotta come finzione, maschera o gioco. Bradomín gioca a fare in *conquistador* barocco, non essendo in grado di trovare alcun ruolo soddisfacente nella contemporaneità: «*Come un avventuriero di altri tempi, andavo a perdermi nella vastità dell'antico Impero Azteco*» (SE, 100). Proiettando il suo

romanticismo sul presente, il Messico gli si è trasformato nell'«antico impero azteco». È chiaro che, facendo adottare al suo personaggio un atteggiamento simile, Valle-Inclán dà una connotazione politica al suo viaggio: un nobile spagnolo, disadatto al presente, pensa a un Messico in cui ancora vive il ricordo del suo antenato che aveva fondato un regno e dell'altro che era stato inquisitore. Un intero settore della nobiltà, che alla fine dell'Ottocento pensava ancora in termini analoghi, viene escluso dal piano della realtà e collocato in quello del romanticismo: il vero tema politico emerge proprio quando il *colonialismo* di Bradomín si rivela come un artificioso atteggiamento irragionevole e antistorico, frutto di un «impulso» (quindi non di una valutazione razionale) «romantico» (quindi non attuale, bensì fuori dal tempo presente).

Anche altre informazioni di carattere politico sono fornite da Bradomín fin dall'inizio del romanzo: il suo imbarco avviene a Londra, dove - dice - «vivevo emigrato dopo il tradimento di Vergara. Noi leali non abbiamo mai riconosciuto l'Accordo» (SE, 100). Si tratta di un riferimento al carlismo al quale Bradomín aderisce, e in particolare all'accordo (o tradimento, a seconda dei punti di vista) di Vergara, noto anche come *Abraxo de Vergara* che conclude la prima guerra carlista: dopo l'accordo a Oñate, il 29 agosto 1839, tra il generale isabellino Espartero e i rappresentanti del generale carlista Montoro, per la cessazione della guerra, i due generali si abbracciano simbolicamente davanti agli eserciti riuniti a Vergara. L'accordo viene rifiutato da una parte del movimento carlista, che continua la guerra per un anno (si parlerà appunto di *traición de Vergara*). Terminata la guerra con la sconfitta, il pretendente don Carlos si reca in esilio in Francia, seguito da molti militanti della «Causa». La *Sonata* inizia dunque con l'immagine di un esule volontario, che ha abbandonato il suo paese caduto in un'illegittimità istituzionale, e che intraprende un viaggio romantico, come un antico avventuriero, nelle terre d'Oltremare che, proprio in quegli stessi anni, stanno rompendo il loro legame con la madrepatria spagnola.

Il richiamo al passato imperiale spagnolo torna al momento dello sbarco a Veracruz:

Con l'anima presa da emozione religiosa, contemplai l'ardente spiaggia dove sbarcarono, prima di ogni altro popolo della vecchia Europa, gli avventurieri spagnoli, figli di Alarico il barbaro e di Tarik il moro. Vidi la città da loro fondata, alla quale diedero un'ascendenza di valore, specchiarsi sul mare quieto e plumbeo, come se guardasse affascinata la rotta che portarono gli uomini bianchi (SE, 113-114).

Ancora una volta l'immaginazione prende il posto della realtà: l'emozione che prova è «religiosa», e accomuna in un'unica stirpe genti che si sono combattute per sette secoli (musulmani di al-Ándalus e sedicenti eredi dei visigoti) e che avrebbero continuato ancora a combattersi per molto tempo dopo lo sbarco a Veracruz del 1518. Solo una fertile immaginazione romantica può parlare di «figli di Alarico il barbaro e di Tarik il moro», ed è una chiara proiezione romantica l'immagine della città che non è semplicemente affacciata sul mare, ma addirittura guarda affascinata quella strada che le hanno portato i conquistatori, come se stesse volgendo uno sguardo d'amore alla madrepatria («*como si mirase fascinada la ruta que trajeron los hombres blancos*»). Così è del tutto naturale che l'esaltato romanticismo conduca a un entusiasmo patriottico, che si esprime con i toni della peggiore retorica:

Dato che non è possibile rinunciare alla patria, io, spagnolo e cavaliere, sentivo il cuore pieno di entusiasmo, e la mente affollata da visioni gloriose, e la memoria piena di ricordi storici. L'immaginazione esaltata mi raffigurava l'avventuriero estremegno [Hernán Cortés] che dava fuoco alle sue navi, e i suoi uomini sparsi sulla rena, che lo guardano di traverso, coi mustacchi eretti all'antico uso marziale, e i virili volti scuri, abbronzati e patinati, come le figure dei quadri molto vecchi. Io stavo per sbarcare in quella spiaggia sacra, seguendo gli impulsi di una vita errante, e nel perdermi, forse per sempre, nella vastità del vecchio Impero Azteco, sentivo crescere nella mia anima di avventuriero, di idalgo e di cristiano, l'augusto mormorio della Storia (SE, 114).

L'augusto mormorio della Storia, con S maiuscola, è una colossale simulazione, o una finta dimensione mitologica, che dovrebbe colmare la mancanza di un'immersione nella storia reale e nel tempo concreto della quotidianità: questo manca a Bradomín, e il suo continuo richiamo alle glorie passate, a Tarik che guida il suo pugno di berberi alla conquista della Penisola Iberica, ai visigoti che strappano la terra ai musulmani, a Hernán Cortés che brucia le sue navi per impedirsi la fuga, non è altro che un continuo appello a una storia immaginaria che, come un arazzo idealizzante, ha coperto infamie e saccheggî di ogni tipo. La distanza tra l'autore e il suo personaggio non potrebbe essere maggiore.

Coerentemente con questa sua immedesimazione con un'antica e fiera nobiltà, sopravvissuta fino al XIX secolo restando autoreferenziale e immutata, Bradomín immagina un suo progetto di conquista, una sorta di atto simbolico che ripete e riattualizza le gesta dei conquistatori, il cui oggetto è naturalmente una donna, la *Niña Chole*, assimilata simbolicamente a una terra di conquista:

Sbarcando a Veracruz, la mia anima si riempì di sentimenti eroici. Io passai davanti alla Niña Chole orgoglioso e superbo come un antico conquistatore. Ai suoi tempi il mio antenato Gonzalo de Sandoval, che fondò in Messico il regno di Nuova Galizia, non avrà mostrato maggior freddezza davanti alle principesse azteche sue prigioniere, e indubbiamente la Niña Chole era come quelle principesse che provavano amore nell'essere oltraggiate e vinte, perché i suoi occhi mi guardarono a lungo, e per me fu il più bel sorriso della sua bocca (SE, 121).

Bradomín / Sandoval da un lato, la Niña Chole / principesse prigioniera dall'altro, con perfetta complementarità: nel mondo epigonale del marchese non si tratta più di conquistare terre ma ci si limita a ripetere le gesta degli avventurieri antichi conquistando donne. Il passare con atteggiamento superbo davanti alla Niña Chole è un atto infantile di una persona che ha perso il senso della realtà, così come manca di senso della realtà la proiezione sulla ragazza dell'immagine delle principesse che amavano essere oltraggiate e vinte: Bradomín vive in un mondo onirico e non è capace di leggere la realtà se non alla luce dei suoi sogni e delle sue illusioni. E considerato che cinque anni prima la Spagna ha subito una sonora e vergognosa sconfitta nella guerra di Cuba, si deve dire che non è solo il nostro marchese ad essere allucinato: piuttosto, rappresenta letterariamente un'intera classe politica allucinata. Come scrive nel 1913 Manuel Machado:

La mancanza di lavoro e l'incultura - incultura e incoltivazione, mentale e materiale - trascinavano questo grande e disgraziato popolo verso le più crudeli disillusioni. Resi insensibili e rattristati dall'inazione, stufi del romanticismo passato e inadatti alla vita pratica e laboriosa, vivendo all'ombra di glorie morte, leggendo una Storia primitiva e falsa, senza il coraggio di rettificarla e trarne conseguenze amare, ma utili; disprezzando le lettere e le arti per amore delle scienze, allora vittoriose nel mondo (amore certamente platonico, dato che a mala pena un nome castigliano figurava nella lunga relazione di inventori e uomini di scienza), disprezzando tutto ciò che si ignorava, indisciplinati, poveri e arroganti, così vivevano gli spagnoli alla fine del secolo, fino ai disastri del '96.^{xxxiii}

E nel 1908 Ortega y Gasset, in articoli che hanno vasta risonanza, giunge a sostenere che la Spagna ha un grave problema di formazione della classe dirigente e che addirittura non costituisce una nazione:

^{xxxiii} Manuel Machado, «Los poetas de hoy», in *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid 1913 (sic), pp. 15-39, p. 21.

Il problema spagnolo è certamente un problema pedagogico; ma la cosa genuina e caratteristica del nostro problema pedagogico è che abbiamo necessità anzitutto di educare alcuni pochi uomini di scienza, di suscitare sia pure un'ombra di preoccupazioni scientifiche, e che senza questa opera previa il resto dell'azione pedagogica sarà vano, impossibile, senza senso. Credo che una cosa analoga a ciò che sto dicendo potrebbe essere la formula precisa dell'europeizzazione.^{xxxiv}

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

«Oggi non lo siamo, nel senso pieno della parola. Oggi ci si prenderebbe piuttosto per un branco di antropoidi rinchiusi nell'estremità dell'Europa, ultimi esemplari di una fauna umana incapace di perdurare nel clima moderno, come quella dei fuegini o i boscimani. Per innalzarci al rango di nazione dobbiamo unirici in un ideale moderno. Le tenaci e difficili fatiche, il cui esercizio è presupposto in questo concetto di nazione moderna, richiedono una polarizzazione così perfetta dell'anima popolare, un automatismo così esatto dei suoi movimenti, che non si può pensare ad esse finché non si faccia dell'ideale della cultura una religione nazionale».

«Ci manca precisamente ciò che Francia, Inghilterra, Germania e persino Italia hanno sempre avuto: la continuità culturale. Ecco il fattore specifico del nostro problema. E questo difetto non è di oggi, non è degli ultimi cinquant'anni, ma ci accompagna da tre secoli».^{xxxv}

Né sarebbe difficile trovare in Ortega violenti attacchi alla classe politica, come il seguente: *«La politica, cioè i vecchi partiti, i caduchi conglomerati sopravvivenuti della vecchia Spagna consunta, quelli che pretendono di continuare a infettare il futuro con i vizi tradizionali: favoritismo, arbitrarità, incompetenza e frivolezza».*^{xxxvi} Ridicolizzando la vecchia Spagna attraverso la figura di Bradomín, Valle-Inclán è in perfetta sintonia con il fermento rinnovatore del modernismo.^{xxxvii}

Una volta avvenuto lo sbarco, Bradomín continua a costruire una città ideale che si sovrappone alla città reale. Il suo alloggio a Villa Rica de Veracruz è *«un venerabile albergo che*

^{xxxiv} J. Ortega y Gasset, «Asamblea para el progreso de la ciencia», in *Obras completas*, Alianza, cit., vol. I, 99-III, pp. 102-3.

^{xxxv} id., «La cuestión moral», in *Obras completas*, Taurus, Madrid 2004, vol. I, pp. 208-13, p. 209 e 210.

^{xxxvi} id., «Competencia», in *Obras completas*, Taurus, cit., vol. I, pp. 602-6, p. 603.

^{xxxvii} Cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma: Estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo*, cit., pp. 164-220.

ricordava il tempo felice dei viceré» (SE, 122). Nel monastero delle suore di Santiago campeggia ancora lo scudo nobiliare della fondatrice, donna Beatriz de Zayas, «favorita e dama di un viceré» (SE, 127), e il processo di immedesimazione di Bradomín col suo passato nobiliare si consolida con il richiamo alla sua condizione di cavaliere dell'Ordine di Santiago: «*La Niña Chole alzò la voce pregando in segno di ringraziamento per il nostro viaggio fortunato. I servitori rispondevano in coro. Io, come cavaliere di Santiago, feci le mie preghiere dispensato dall'inginocchiarmi per il nostro diritto come canonici agostiniani*» (SE, 128).

Nel monastero, la madre superiora presenta le caratteristiche di una vecchia Spagna che sopravvive nel Nuovo Mondo (e, peraltro, non è estranea alle sue vicende politiche), ed è interessante il confronto tra lei e il marchese, che per certi versi ricorda in confronto tra Bradomín e Juan Manuel de Montenegro in *Sonata de otoño*. Si tratta una badessa spagnola, che ha le sue lontane radici in quello stesso ambiente nobiliare da cui procede Bradomín: anche la suora è originaria di Viana del Prior, dove, prima di emigrare, aveva conosciuto il nonno del Marchese, e appartiene all'antico casato degli Andrades de Cela, ormai estinto in mancanza di eredi maschi: «*Che destino quello dei nobili casati, e che tempi ingrati i nostri! Dovunque governano i nemici della religione e delle tradizioni, qui come in Spagna*» (SE, 129). Donna energica e concreta, la nobile badessa appartiene a un casato estinto in Spagna: segno evidente che alla decadenza della madrepatria non corrisponde un'analoga decadenza della colonia: la badessa è legata a una tradizione, ma non è romantica. «*Qui come in Spagna*»: è un chiaro riferimento al conflitto politico messicano e alla situazione spagnola, segnata dall'usurpazione di Isabel II ai danni di don Carlos, secondo il giudizio dei lealisti; in Messico ci sono analoghi problemi di legittimità e difesa delle autonomie sociali, ma con ogni evidenza è diverso il carattere di coloro che sono chiamati a risolverli. È comunque divertente che la devota badessa appartenga alla stessa famiglia della disinibita contessa di Cela di *Femeninas*, cosa che probabilmente non ha significati trascendentali, anche se stabilisce una lontana parentela con lo stesso Bradomín.^{xxxviii}

La vicenda politica irrompe prepotentemente nel monastero quando, durante la messa, gli uomini della scorta di Bradomín e Chole cercano di catturare il bandito Juan de Guzmán, che ha tutta l'aria di essere un guerrigliero independentista, ed è protetto dal cappellano Lope Castellar: ne segue uno scontro a fuoco, durante il quale Bradomín ucci-

^{xxxviii} Concha e Isabel «*parlavano delle zie devote, vecchie e malaticce, delle cugine pallide e senza fidanzato, di quella povera contessa di Cela, follemente innamorata di uno studente...*» (SO, 91).

de due dei suoi mercenari. Juan de Guzmán, protetto dalla badessa sua madrina, suscita un'immediata simpatia in Bradomín, che prima lo aiuta a sottrarsi alla cattura in virtù del coraggio mostrato contro i mercenari, poi lo loda esplicitamente:

«Juan de Guzmán nel XVI secolo avrebbe conquistato il suo reale titolo di idalgo combattendo sotto le bandiere di Hernán Cortés» (SE, 145); «Il capitano dei plateados aveva il gesto dominante e galante con cui appaiono nei ritratti antichi i capitani del Rinascimento: Era bello come un bastardo di Cesare Borgia» (SE, 145); «Le sue sanguinose imprese sono imprese che in altri tempi fecero fiorire le epopee. Oggi solo raramente raggiungono una eccellenza simile, perché le anime sono sempre meno ardenti, meno impetuose, meno forti. È triste vedere come i fratelli spirituali di quegli avventurieri non trovino ormai altro destino in vita che il banditismo!» (SE, 145-146).

Ancora una volta Bradomín riesce a cogliere la realtà solo nella misura in cui coincide con il suo universo ideale ed è coerente con i personaggi - più letterari che storici - che lo popolano: il guerrigliero avrebbe ricevuto un titolo nobiliare ai tempi della conquista americana e avrebbe ispirato poemi epici: tra gli avventurieri di un tempo e i guerriglieri attuali c'è una fratellanza spirituale. È pur vero che buona parte delle lotte in corso tra Messico e Yucatan hanno proprio la Spagna per avversaria, ma queste considerazioni non rientrano nella valutazione romantica di Bradomín, che apprezza avventurieri e guerriglieri non per la causa per cui combattono, ma per il loro valore guerriero e per la loro dedizione al rischio e all'avventura. Si vede così che, mentre l'atteggiamento della badessa è apertamente politico (peraltro con notevoli analogie caratteriali con figure di religiose e religiosi carlisti che si ritrovano nella trilogia sulla guerra carlista o in *Sonata de invierno*), quello di Bradomín è soprattutto estetico: lo descrive, infatti, esteticamente, richiamando i ritratti dei capitani del rinascimento, la bellezza del personaggio e l'epopea.

Sempre nella chiave di lettura politica, con la Niña Chole come trasposizione simbolica di una terra da conquistare, è del tutto coerente che il generale Diego Bermúdez, padre e amante della *Niña*, venga a riprendersela - a riprendersi la terra conquistata dagli spagnoli - e più coerente ancora è il fatto che Bradomín e gli spagnoli al seguito siano incapaci di impedirglielo, mancando così a un'esplicita promessa e a proclami di gagliardia che alla semplice vista del generale si dissolvono: l'allegoria di una vecchia Spagna, che torna in Messico per riconquistare i propri domini (nelle vesti di una yucateca che sembra una principessa d'altri tempi), si infrange di fronte alla semplice comparsa dell'esercito messicano. Gli unici che riescono a compiere un'impresa sono i guerriglieri indipendentisti che

combattono proprio contro l'esercito messicano: la cosa avviene nel finale del romanzo, in una vicenda durante la quale Bradomín dorme: dorme in modo cervantino, mi sento di dire, come quando don Chisciotte viene messo da Cervantes fuori scena perché nella locanda possa fare il suo ingresso la realtà extraletteraria, con il racconto dello schiavo fuggitivo da Algeri. Bradomín dorme, nei suoi possedimenti americani. Il suo servitore Brión ha ottimi rapporti con i *plateados*, banditi guerriglieri che Valle-Inclán fa paragonare al *bandolerismo* andaluso, che aveva una componente di guerriglia indipendentista e soprattutto era erede di una secolare lotta contro un processo di colonizzazione interna subito dall'Andalusia dopo la caduta del regno di Granada e l'occupazione militare.

Mentre Bradomín dorme un sonno agitato, fuori si svolge una battaglia e in cui viene ucciso il capo dei banditi, sul quale Brión contava per portare don Carlos alla corona imperiale messicana: si tratta di una banda che in precedenza aveva sequestrato la *Niña Chole*, liberandola dal generale padre e amante. Ora la *Niña*, si trova nella residenza di Bradomín, e quando lo rivede, lo saluta con lo stesso titolo che aveva usato per il padre-marito: *Mi rey, mi rey querido* (SE, 178). Il lieto fine ha ancora una valenza simbolica: i *plateados* non potranno certo donare un impero a don Carlos, ma al militare che possiede con violenza e arroganza la *terra da conquistare*, ci si può opporre con il coraggio dei banditi che ricorda le virtù degli antichi avventurieri. Dice Bradomín a proposito di Juan de Guzmán: «È triste vedere come i fratelli spirituali di quegli avventurieri non trovino ormai altro destino in vita che il banditismo!» (SE, 145-146) - e sembra quasi un rimprovero alla politica spagnola.

Il carattere consapevolmente romantico che la nostalgia dell'antico impero iberico assume in Bradomín è l'elemento che più di ogni altro rivela la distanza tra il personaggio e il suo creatore: la mitizzazione antistorica dell'impero d'Oltremare rivela la sua assurdità politica e, con una sorta di argomento *a contrario*, risulta essere una critica contro l'ideologia neoimperiale alimentata da frange conservatrici come possibile via d'uscita dalla crisi spagnola. Il progetto di Brión di assegnare l'impero messicano a don Carlos è accolto da Bradomín come uno scherzo: con ciò la *Sonata de estío* si pone in conflitto con testi come l'*Idearium español* di Ángel Ganivet, molto conosciuto nel dibattito finisecolare, che nell'impero vedeva la forza e la grandezza della Spagna; il romanzo, dunque,

demistifica questo mito imperiale spagnolo attraverso l'ironia [...], strumento che serve per mettere alla berlina l'anacronismo del progetto neoimperiale. Effettivamente, il delirio di un vecchio maggiordomo, l'immagine attenuata e criminale del bandolero e gli amori pericolosi di

Bradomín presentano immagini sminuite della Conquista, versioni in tono minore che illuminano la spaccatura tra le limitazioni del presente della storia e la grandezza di un passato svanito. Non solo risulta impraticabile ristabilire l'ordine politico-militare di tre secoli prima, ma inoltre la nostalgia che lo invoca, sotto rivestimenti compensatori come quello romantico - o come quello culturale, per parlare dell'ispanismo come incarnazione diluita di un imperialismo bellico - risulta ridicola.^{xxxix}

LA VICENDA GALANTE. SACRO E PROFANO. IL TEMA DELL'INCESTO

Passando ora alla vicenda galante del romanzo, si può notare che, attraverso vari ritocchi, Valle-Inclán accantona i complessi significati simbolici presenti nel racconto *La Niña Chole* di *Femeninas*. Il cambiamento a mio avviso più significativo si trova nell'edizione ultima del testo (quella da cui cito), dove Chole viene caratterizzata come *musmé*. Questa connotazione non era presente nel racconto, né nelle prime versioni del romanzo (compreso il testo preliminare dell'*Imparcial*), e neppure nell'edizione Losada, Buenos Aires 1938 (*Sonata de primavera, Sonata de estío*), tutti testi in cui la figura di Chole era accostata a Salâmbo, con riferimento al romanzo di Flaubert.

La figura della *musmé*, o *musumé*, che indica una giovane donna giapponese (a volte il termine è tradotto anche con prostituta, ma questo non mi pare applicabile al nostro caso), diventa di moda a seguito del fortunato romanzo di Pierre Loti *Madame Chrysanthème* (1887);^{xl} è ripreso anche da un'opera di successo di Piero Mascagni (*Iris*, 1898) e successivamente dalla *Madame Butterfly* di Puccini (1904), ed è uno degli ingredienti del giapponesismo di fine secolo (anche Van Gogh, che ammirava l'opera di Loti, dipinge una *Musmé*).

In *Madame Chrysanthème*, si narra la storia di una concubina comprata da Kikou-San, che dunque è suo amante e padrone, ed è plausibile che proprio questo aspetto della pro-

^{xxxix} Luis H. Castañeda, Laura Lesta García, «Los romances contragóricos de Valle-Inclán: Idealización y desmitificación del pasado en el cuarteto de las Sonatas», *Cincinnati Romance Review*, 38, 2014, pp. 198-215, p. 206; cfr. anche la relativa bibliografia. E ancora: «L'impero che il Bradomín narratore costruisce nel suo discorso non equivale a una realtà plurisecolare di dominio coloniale: si psicologizza ed essenzializza per cifrare uno stato d'animo eroico e galante, una cornice individuale propizia per la prodezza e la trasfigurazione poetica [romance] che soppianta il processo della storia. Producendo un'interpretazione idealizzata di questo passato, la Sonata de estío mette in dubbio il contenuto reale della fantasia neoimperiale, sottolineandone il carattere di costruzione illusoria. La demistificazione [...] si estende fino al passato, mostrandolo come una elaborazione interpretativa. In tal modo la Conquista romantica occupa il luogo della fantastica infanzia medievale della Sonata de otoño» (*ibid.*, pp. 206-7).

^{xl} Pierre Loti (1887), *Madame Chrysanthème, Roman sur le Japon*, Flammarion, Paris 1993.

prietà sia la chiave di lettura della *Niña Chole* in *Sonata de estío*. Il tema è: fino a che punto si può essere *proprietari* di una donna, e più in particolare fino a che punto si può estendere il *possesso* sessuale. Nel linguaggio corrente è abituale l'espressione *possedere una donna*, con una certa sfumatura di maschilismo, che è adeguata al personaggio di Bradomín, ma c'è un limite a questo possesso? Ovviamente, c'è un limite morale, che Bradomín tende a superare, in primo luogo, con la sua abituale commistione di sesso e sacralità; in secondo luogo, esplicitando una sorta di diritto da conquistatore che spadroneggia nella sua colonia («*Io passai davanti alla Niña Chole orgoglioso e superbo come un antico conquistatore*», SE, 121). La burla con cui Bradomín fa credere alle suore del monastero di Santiago che la *Niña Chole* è sua moglie (ragion per cui la indicherà spesso come «*La Marquesa*») innalza la sua amante occasionale al rango di concubina, ma niente di più - anzi, la trasforma in un puro oggetto sessuale, con un'importanza ben minore di quella attribuibile a un'amante: concubina e schiava sottomessa, come chiarisce un dialogo che marca, con una certa brutalità, una netta distanza:

- *Saresti capace di uccidermi se il russo fosse un uomo?*

- *No...*

- *Di uccidere lui?*

- *Neppure.*

- *Non faresti niente?*

- *Niente.*

- *È che mi disprezzi?*

- *È che non sei la Marchesa di Bradomín.*

Restò un momento indecisa, con le labbra tremanti. Io chiusi gli occhi e attesi le sue lacrime, i suoi lamenti, le sue ingiurie, ma la Niña Chole rimase in silenzio, e continuò ad accarezzare i miei capelli come una schiava sottomessa (SE, 164).

Non manca nel romanzo l'elemento della profanazione, che accompagna costantemente Bradomín. Come accade di norma, e in modo particolare in questo romanzo, esso serve anche a rimarcare l'ingenua semplicità, e direi la creduloneria superstiziosa di personaggi che possiamo qualificare come tradizionalisti. Si tratta di un procedimento che verrà ampliato nel romanzo successivo, *Sonata de primavera*; in *Sonata de estío* è esemplare lo scherzo fatto alle suore riguardo alla fontana con l'acqua benedetta:

La Niña Chole volle bere alla fonte, ed esse glielo impedirono con grandi timori:

- *Che fa, Niña?*

Si fermò un po' impressionata:

- È velenosa quest'acqua?

- Si faccia il segno della croce. È acqua benedetta, e solo la comunità ha la bolla per berla. Bolla del Santo Padre, venuta da Roma. È acqua santa del Bambin Gesù!

E le due converse, parlando in coro, mostravano l'angioletto nudo, che intrigante e scapestrato versava l'acqua nella vasca di alabastro con la sua minuta e candida virilità.

Ci dissero che era il Bambin Gesù. Sentendo questo, la Niña Chole si segnò devotamente. Io assicurai alle converse che aveva anche lei la bolla per bere le acque del Bambin Gesù. Esse la guardarono facendo mostra di gran rispetto, in competizione per offrirle le loro anfore, ma io assicurai loro che la Niña Marchesa preferiva placare la sete applicando le labbra al santo rubinetto da cui emanava l'acqua. La Niña Chole si avvicinò con lo scialle caduto sulle spalle e mentre beveva fu assalita da una tale tentazione di riso, che per poco non soffoca (SE, 131).^{xli}

Bradomín si fa beffe di simili superstizioni perché, pur essendo caratteristiche della Spagna barocca, e non solo a livello di credenza popolare, non sono elementi romantici. Del cattolicesimo ammira il cerimoniale barocco, l'ordinamento sociale (che gli garantisce una posizione privilegiata), un principio di legittimazione della politica (e dunque della gerarchia nobiliare a cui appartiene), e si disinteressa completamente di tutto il resto, quando non ne fa oggetto di burla o di dissacrazione. Così, lungo le sue memorie, è facile trovare esempi di commistione dissacrante tra sacro e profano, che a volte fanno credere ai suoi interlocutori che egli abbia tratti diabolici. Naturalmente non li ha: Bradomín rappresenta letterariamente il conflitto tra etica ed estetica presente in ogni figura legata all'archetipo del don Giovanni - forse non dalla versione di Tirso de Molina, ma certamente da quella di Molière,^{xlii} e la dissacrazione fa parte del suo codice genetico proprio come strumento critica nei confronti di una religiosità ridotta a formalismo e superstizione. A questo va anche aggiunto il gusto modernista per le situazioni morbide, come nella seduzione della Niña Chole avvenuta all'interno del convento e mentre il lugubre rintocco di una campana annuncia la morte di una suora:

Velata e cheta la sua voce veniva meno. Mi guardò con le palpebre tremanti e la rosa della sua bocca semiaperta. La campana continuava a suonare lenta e triste. Nel giardino sussur-

^{xli} Surtidor: «s. m. La boca por donde sale con fuerza el agua hacia arriba» (RAE, ed. 1817, s. v.).

^{xlii} Cfr. G. Ferracuti, «Invito a cena col morto: Don Giovanni Tenorio tra macabro e comico», *Prospero*, XV, 2009, pp. 75-98, poi in id., *Cansóse el cura de ver mas libros... Identità nascoste e negate nella letteratura spagnola dei secoli d'oro*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2011, pp. 108-25 (disponibile online <www.ilbolero-diravel.org/index.php/prodotto/cansose-el-cura-de-ver-mas-libros-identita-nascoste-e-negate-nella-letteratura-spagnola-dei-secoli-doro>).

ravano i fogliami, e la brezza che faceva ondeggiare la zanzariera bianca e arricciata, traeva aromi. Cessò il rintocco dell'agonia, e ritenendo propizio il momento, baciai la Niña Chole. Ella sembrava acconsentire, quando d'improvviso, nel mezzo del silenzio, la campana suonò a morto. La Niña Chole emise un grido e si strinse al mio petto: Palpitante di paura, si rifugiava tra le mie braccia. Le mie mani, distratte ed esperte, cominciarono a sfiorare i suoi seni. Lei, sospirando, socchiuse gli occhi, e celebrammo le nostre nozze con sette copiosi sacrifici offerti agli dèi come trionfo della vita (SE, 136).

La connessione tra sessualità e morte è un elemento abituale in Bradomín, ma forse non va preso semplicemente come un topico modernista. La sua funzione tra gli elementi che caratterizzano il personaggio sembra emergere con chiarezza se si legge la tetralogia in ordine biografico (*Primavera, Estío, Otoño, Invierno*): la morte di María Nieves mentre Bradomín cerca di sedurre María Rosario è una sorta di trauma iniziale che porta al collegamento di *eros* e *thanatos*: dall'esplosiva esuberanza di Bradomín con i sette «sacrifici offerti agli dèi come trionfo della vita», fino a qualcosa di simile a una fusione completa dei due ambiti, quando in *Sonata de otoño* Concha muore nelle sue braccia durante un amplesso (Concha indossa una veste quasi monacale), e successivamente il Marchese si lascia andare ad atti di necrofilia sul suo cadavere, e più oltre, in *Sonata de invierno*, quando l'anziano Bradomín tenta di raggiungere quel possesso totale della donna, di cui aveva goduto il generale Bermúdez, padre e amante della Niña Chole: sarà il fallimento che mette fine alla sua carriera, quando sua figlia (che ignora tale parentela), si suicida dopo che le monache l'hanno sottratta al corteggiamento paterno e quindi all'incesto. Il complesso *eros-thanatos* è dunque espresso da un ideogramma con quattro segni, che vanno in progressione dal trauma alla sfida in cui la vita vuole come vendicarsi della morte, al fallimento finale: si tratta certamente di elementi molto diffusi nella letteratura modernista, ma anche in questo caso l'estetismo di Valle-Inclán sembra essere la parodia di temi romantici ottenuta attraverso la deformazione grottesca: negli aspetti più macabri non sembra che l'archetipo richiamato o visibile in filigrana sia quello di Don Juan Tenorio, quanto piuttosto quello dell'*Estudiante de Salamanca* di Espronceda, con l'orrido amplesso tra il protagonista e lo scheletro della donna un tempo sua amante.

Come si diceva poc'anzi, la vera questione del possesso della donna emerge nel momento in cui si scopre che la Niña Chole ha un rapporto incestuoso con suo padre, il generale Diego Bermúdez:

Di nuovo si coprì il viso con le mani, e nello stesso istante indovinai il suo peccato. Era il magnifico peccato delle tragedie antiche. La Niña Chole era maledetta come Mirra e come Salomè. Mi avvicinai pieno di indulgenza, le scoprii la faccia umida di pianto, e diedi sulle sue labbra un bacio di nobile perdono. Poi, con voce bassa e dolce, le dissi:
- So tutto. Il generale Diego Bermúdez è tuo padre (SE, 138).

Nella versione preliminare dell'*Imparcial* la frase è diversa; non dice: «*Todo lo sé. El general Diego Bermúdez es tu padre*», bensì, con forma più attenuata: «*Todo lo sé. El general Diego Bermúdez no es tu marido*». ^{xliii} È evidente che la versione finale, molto più forte, elimina ogni possibilità di fraintendimento sui rapporti tra la Niña e il generale: aggiunge il riferimento a Mirra e Salomè e specifica *es tu padre* al posto di un generico *no es tu marido*. I riferimenti mitologici e l'interpretazione in chiave estetica («*Quelle labbra sanguigne, quegli occhi scuri belli quanto la sua storia!*», SE, 139) sostituiscono la condanna morale e giustificano il peccato, secondo l'abituale visione di Bradomín; nello stesso tempo, danno rilievo al fatto, e creano un contrappunto all'interpretazione negativa che ne fornisce la Niña Chole, come vittima della violenza.

Il vero significato che l'incesto ha per Bradomín viene allo scoperto nel momento in cui il Generale viene a riprendersi la Niña:

Il cavaliere si piegò sull'arcione da cui spuntavano le pistole, e rude e fiero l'alzò da terra facendola sedere sulla sella. Poi, come un rapitore dei tempi eroici, fuggì lanciandomi terribili ingiurie. Pallido e muto vidi come la portava via: Avrei potuto riscattarla, e tuttavia non lo feci. Io ero stato altre volte un gran peccatore, ma indovinando chi era quell'uomo, mi sentivo pentito. La Niña Chole, come figlia e come sposa, apparteneva al fiero messicano, e il mio cuore si umiliava rassegnato rispettando quelle due sacre potestà. Disilluso per sempre dall'amore e dal mondo, spronai il cavallo e galoppai verso le pianure solitarie di Tixul, seguito dalla mia gente che parlava a bassa voce commentando l'accaduto. Tutti quegli indi avrebbero seguito volentieri il rapitore della Niña Chole. Sembravano affascinati, come lei, dalla frusta del generale Diego Bermúdez. Io sentivo una fiera e dolorosa alterigia nel dominarmi. I miei nemici, quelli che osano accusarmi di tutti i crimini, non potranno accusarmi di essere entrato in una lite per una donna. Mai come allora sono stato fedele al mio motto: Disprezzare gli altri e non amare se stessi (SE, 166-67).

^{xliii} «Volvió a cubrirse el rostro con las manos.

Acerquéme lleno de indulgencia, le descubrí la cara, húmeda de llanto, y puse en sus labios un beso de noble perdón. Después, en voz baja y dulce, le dije: - *Todo lo sé. El general Diego Bermúdez no es tu marido*» (El *Imparcial*, 14 settembre 1903).

La descrizione della scena evidenzia tre elementi; in primo luogo, la debolezza del marchese, che appare incapace di reagire, nonostante i buoni propositi più volte dichiarati: c'è una componente di paura, e accanto (forse più importante) la consapevolezza di una inferiorità psicologica, come se Bradomín, al confronto con un predone come il generale Bermúdez, si sentisse non all'altezza (in analogia a quanto gli capita con Juan Manuel in *Sonata de otoño*). In secondo luogo, viene dichiarato esplicitamente il tema del possesso: la Niña Chole appartiene (*pertenecía*) al «fiero messicano» in quanto figlia e in quanto amante - un possesso totale, non ampliabile ulteriormente: la frase «*por hija y por esposa*» non è presente nel testo dell'*Imparcial*, ma viene aggiunta nell'edizione in volume, dando ancora una volta maggior rilievo al tema dell'incesto, e l'espressione «*aquellas dos sagradas potestades*» sostituisce la più debole «*aquella sagrada potestad*» dell'*Imparcial*. Di particolare interesse anche il verbo *acatar*, riferito ai due «*sacri poteri*»: la Real Academia lo definisce come: tributare omaggio di sottomissione e rispetto; accettare con sottomissione un'autorità o norme legali. In terzo luogo, emerge un elemento costante nel carattere di Bradomín, cioè la continua giustificazione delle proprie debolezze, delle contraddizioni e, in modo speciale, di tutti gli atti non coerenti con la sua immagine di gran signore a tutti superiore, attraverso una retorica ostentazione di disprezzo, fondata sul nulla: «*No podrán acusarme de haber reñido por una mujer*».^{xliv}

^{xliv} La frase: «*Yo sentía una fiera y dolorosa altivez al dominarme. Mis enemigos, los que osan acusarme de todos los crímenes, no podrán acusarme de haber reñido por una mujer. Nunca como entonces he sido fiel a mi divisa: Despreciar a los demás y no amarse a sí mismo*» non è presente nella versione dell'*Imparcial*, che conclude con questa separazione forzata dalla Niña Chole.