



STUDI INTERCULTURALI 18/2019 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE



[...] Art. 2 La Repubblica del Carnaro è una democrazia diretta che ha per base il lavoro produttivo e come criterio organico le più larghe autonomie funzionali e locali. Essa conferma perciò la sovranità collettiva di tutti i cittadini senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di classe e di religione; ma riconosce maggiori diritti ai produttori e decentra per quanto è possibile i poteri dello Stato, onde assicurare l'armonica convivenza degli elementi che la compongono. [...]

Art. 4 Tutti i cittadini della Repubblica senza distinzione di sesso sono uguali davanti alla legge. [...] La Costituzione garantisce a tutti i cittadini l'esercizio delle fondamentali libertà di pensiero, di parola, di stampa, di riunione e di associazione. Tutti i culti religiosi sono ammessi; ma le opinioni religiose non possono essere invocate per sottrarsi all'adempimento dei doveri prescritti dalla legge. [...]

Art. 5 La Costituzione garantisce inoltre a tutti i cittadini senza distinzione di sesso, l'istruzione primaria, il lavoro compensato con un minimo di salario sufficiente alla vita, l'assistenza in caso di malattia o d'involontaria disoccupazione, la pensione per la vecchiaia, l'uso dei beni legittimamente acquistati, l'inviolabilità del domicilio, l'habeas corpus, il risarcimento dei danni in caso di errore giudiziario o di abuso di potere.

Art. 6 La Repubblica considera la proprietà come una funzione sociale, non come un assoluto diritto o privilegio individuale. Perciò il solo titolo legittimo di proprietà su qualsiasi mezzo di produzione e di scambio è il lavoro che rende la proprietà stessa fruttifera a beneficio dell'economia generale. [...]

Art. 8 Una Banca della Repubblica controllata dallo Stato avrà l'incarico dell'emissione della carta-moneta e di tutte le altre operazioni bancarie. Un'apposita legge ne regolerà il funzionamento e stabilirà i diritti e gli oneri delle banche esistenti o che intendessero stabilirsi nel territorio della Repubblica. [...]

Studi Interculturali 18, vii (2019) - issn 2281-1273

Mediterránea - Teorie e pratiche dell'interculturalità in ambito ispanico e ispanoamericano
Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste. Coordinamento a cura di Gianni Ferracuti.
www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in formato digitale all'indirizzo www.interculturalita.it. © Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati. Le immagini di apertura degli articoli sono di Gianni Ferracuti. *Mediterránea* ha il proprio sito all'indirizzo www.ilboleroDiravel.org.

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

Pier Francesco Zarcone:

Scegliere la sconfitta: La II Repubblica spagnola nella guerra civile 7

Ana Cecilia Prenz Kopušar:

*Marcos Antonio Kappus y Eusebio Kino, dos jesuitas centroeuropeos en
Nueva España entre descubrimientos geográficos y globalización 51*

Ottavio Di Grazia:

*Ebraismo e modernità in
Las luminarias di Janucá di R. Caninos Assens 89*

Gianni Ferracuti:

Bradomín in Luces de bohemia: un gioco letterario 109

Claudia De Sossi:

Autorialità e rivoluzione: la questione autoriale nella scrittura collettiva 131



BRADOMÍN IN LUCES DE BOHEMIA: UN GIOCO LETTERARIO

Gianni Ferracuti

Luces de bohemia si pubblica a puntate nel 1920, poi in volume nel 1924, con tre aggiunte di capitale importanza: le scene II, VI e XI, accomunate da una forte tematica anarchica. Nella scena II, i personaggi sono in preda a un'overdose di intellettualismo insignificante e parlano grottescamente di rivoluzioni irrealizzabili in termini privi di qualunque contatto con la realtà - *intelectuales sin dos pesetas*, li definisce la didascalia:

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.

Nella scena VI, il protagonista Max Estrella incontra in carcere un anarchico vero, un militante condannato per attività sovversiva, in quale prevede il suo assassinio da parte della polizia con un'esecuzione sommaria illegale: lo sente come fratello («*perteneemos a la misma iglesia*») e si sente lui stesso pari al rivoluzionario, con abbondanza di retorica:

MAX: *Yo le debo los únicos goces en la lobreguez de mi ceguera. Todos los días, un patrono muerto, algunas veces, dos... Eso consuela.*

EL PRESO: *No cuenta usted los obreros que caen...*

MAX: *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. Saulo, hay que difundir por el mundo la religión nueva.*

EL PRESO: *Mi nombre es Mateo.*

MAX: *Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo el derecho al alfabeto. Escucha para cuando seas libre, Saulo. Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta.*

EL PRESO: *En ello laboramos.*

MAX: *Y en último consuelo, aun cabe pensar que exterminando al proletario también se termina al patrón.*

EL PRESO: *Acabando con la ciudad, acabaremos con el judaísmo barcelonés.*

MAX: *No me opongo. Barcelona semita sea destruida, como Cartago y Jerusalén. ¡Alea jacta est! Dame la mano.*

Nella scena XI, Max scopre che l'anarchico effettivamente è stato assassinato e presenza alla dura violenza della polizia contro i parenti che ne stanno riportando a casa il cadavere: prende atto della tragedia, forse anche della distanza tra il suo anarchismo intellettuale e la vera lotta contro l'ingiustizia sociale, e questo prelude alla successiva scena XII in cui, tra il delirio e l'agonia, ha l'illuminazione dell'*esperpento* - della raffigurazione grottesca come unica estetica capace di descrivere efficacemente la realtà spagnola:

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!*ⁱ

L'aggiunta di questi testi dà all'edizione del 1924 un significato profondamente diverso da quello che traspare dalla versione del 1920, rendendo pienamente evidente che la deformazione grottesca teorizzata da Max Estrella ha una motivazione politica, e più precisamente di politica rivoluzionaria. A sua volta, in questa teoria della deformazione grottesca di tipo espressionista culmina una tendenza alla deformazione irriverente, che Valle-Inclán ha sempre coltivato, anche nelle sue opere più estetizzanti e apparentemente slegate da temi sociali e politici,ⁱⁱ come si suppone che siano le quattro *Sonatas* (peraltro erroneamente): si tratta come di un punto di arrivo che apre una nuova fase e, al tempo stesso, produce una reinterpretazione del cammino precedente.

Il primo punto di questa reinterpretazione consiste nell'esplicitare qualcosa che, in fondo, era già chiaro al lettore fedele di Valle-Inclán e cioè che, al di là della differenza di generi letterari, la sua opera da *Sonata de otoño* (forse da *Femeninas*) fino a *Lucas de bohemia* costituisce, o è interpretabile come, una *lunga narrazione* coerente della seconda metà del XIX secolo spagnolo, con personaggi che tornano nelle varie opere e molti richiami interni. Naturalmente, questo non vuol dire che, quando Valle-Inclán scrive *Femeninas*, o anche le *Sonatas*, abbia già in mente il quadro completo della narrazione: dico semplicemente che a un certo punto, scritte *Femeninas*, le *Sonatas*, la trilogia sulla guerra carlista e due delle tre *Comedias bárbaras*, nel periodo 1920-1924 Valle-Inclán ha perfettamente a fuoco ciò che ha fatto e progetta la sua produzione futura tenendo, appunto, conto che le opere ora citate erano - o potevano essere reinterpretate come - un lungo racconto da completare. E non è casuale, anzi è indicativo di questa riflessione, il fatto che, nel 1922, torni indietro nel tempo, scrivendo e pubblicando la terza *Comedia bárbara*, *Cara de Plata*, che però nell'ordine logico della narrazione sarebbe la prima, dal momento che narra eventi precedenti quelli di *Águila de blasón* (1907) e *Romance de lobos* (1908):ⁱⁱⁱ è una scelta che ha il suo senso proprio nella

ⁱ Va rimarcato il collegamento tra la tragedia della vita spagnola e la diffusione della cattiva letteratura presso il popolo.

ⁱⁱ Si pensi alla scena di *Sonata de otoño* in cui Bradomín terrorizzato nel palazzo vaga con il braccio il cadavere di Concha, i cui capelli si impigliano nella maniglia della porta, facendo giri assurdi per non passare davanti all'immagine di Cristo di cui ha paura. Sulla dimensione politica delle *Sonatas* si vedano i miei articoli indicati in bibliografia.

ⁱⁱⁱ Valle-Inclán in varie occasioni crea dei legami con personaggi di altre opere, come quelli di *Femeninas*, più volte richiamati nelle *Sonatas*. Va anche ricordato, ma forse solo a livello di curiosità letteraria, l'atto conclusivo di una lunga indecisione relativamente al destino del racconto *La niña Chole*: il testo compare, peraltro dopo una complessa elaborazione, in *Femeninas*; poi viene rielaborato e trasformato in *Sonata de estío*, conservandosi tuttavia *La niña Chole* come racconto autonomo,

realizzazione di una continuità narrativa, visto che *Luces de bohemia* segnala l'avvio dell'arte di Valle-Inclán lungo una diversa direzione estetica.

Nel 1924, dunque, se prendiamo i testi, nel loro ordine narrativo, indipendentemente dalla data di pubblicazione, *Luces de bohemia* risulterebbe essere l'ultimo capitolo di una saga, di cui posteriormente Valle-Inclán scrive (o progetta di scrivere) i capitoli mancanti, vale a dire i romanzi che avrebbero dovuto costituire il ciclo *El ruedo ibérico*.^{iv} *Luces de bohemia* sarebbe allora uno snodo collegato alla rilettura dell'opera passata e alla progettazione di quella futura, rilettura e progettazione che, a mio parere, dipendono proprio dal perfezionamento e dall'adozione della nuova tecnica teatrale e narrativa dell'*esperpento* e, insieme, da una radicalizzazione delle idee politiche di Valle-Inclán in senso rivoluzionario e antiborghese.

Benché sia universalmente noto a chi abbia studiato il nostro Autore, richiamo sinteticamente i punti fondamentali della tecnica dissacratoria dell'*esperpento*, sottolineando anzitutto che *Luces de bohemia*, essendo definita già nel sottotitolo come *esperpento*, descrive solo personaggi deformati in senso grottesco, compreso il protagonista, Max Estrella, personaggio appunto *esperpentizzato*, non eroe buono, né modello, né vittima. Inoltre, le parole pronunciate da Max nella scena XII, teorizzando questa tecnica narrativa, sono frasi di un personaggio interno al testo e non esauriscono l'intera teoria della deformazione grottesca adottata dall'autore: la scena, infatti, descrive la scoperta della deformazione *esperpentica* ad opera di un personaggio, esso stesso deformato, che in definitiva acquista coscienza della sua propria condizione e di quella della Spagna nella sua globalità, e progetta di darne una narrazione (o allude alla possibilità che qualcuno lo faccia). Si tratta di un'illuminazione in cui cadono tutte le lenti deformanti e gli atteggiamenti inautentici che avevano precedentemente condizionato la vita del personaggio: questi si rende conto di essere stato fino ad allora inetto in un mondo di inetti, in una sorta di risveglio in cui acquista una corretta percezione di realtà.

reso indipendente da vari rimaneggiamenti; infine, e siamo negli anni in cui Valle-Inclán progetta *la lunga narrazione*, il testo della *Niña Chole* viene sostituito da quello dei primi capitoli della *Sonata*. Si tratta di una scelta, a mio modo di vedere, sorprendente. Le quattro *Sonatas* sono l'autobiografia fittizia del Marchese di Bradomín, e come tale sono scritte in prima persona: dunque, nella finzione letteraria, Bradomín risulta essere l'autore delle quattro *Sonatas* e di un racconto di *Femeninas*. Viene spontaneo chiedersi se appunto non si tratti di una reinterpretazione a posteriori, mediante la quale l'intera raccolta di *Femeninas* viene attribuita alla penna del Marchese.

^{iv} Va anche precisato che questo non implica che si debba includere nella *lunga narrazione* qualunque testo di Valle-Inclán, essendo evidente, ad esempio, che *Tirano Banderas* non ha alcun motivo di rientrarvi.

Da una famosa intervista a Gregorio Martínez Sierra emerge, in effetti, che Valle-Inclán ha una visione più complessa; scrive infatti:

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.

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 del 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.^v

Questa terza maniera è adottata per descrivere tanto Max Estrella quanto il Bradomín delle *Sonatas*, e in riferimento ad essa Valle-Inclán cita Goya e la definizione presente anche in *Luces de Bohemia*: «[...]como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un 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». Quindi, con una precisazione che nel dramma non è esplicita ma è ovvia, evidenzia la dimensione politica della nuova tecnica di scrittura:

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.

^v *Estética del esperpento*, ABC, 7.12.1928, pp. 170-9

Dunque abbiamo in *Luces de bohemia* un contesto tragico e protagonisti che non sono all'altezza della tragedia, cominciando dallo stesso Max, che non è l'eroe di un avverso destino: è importante sottolinearlo, perché il suo *risveglio* consiste in primo luogo nella disintegrazione della maschera alienante con cui si era identificato e deformato diventando irresponsabile (di fatto trascina al suicidio moglie e figlia), perduto nella distanza tra i suoi vaniloqui anarchici e la totale incapacità o impossibilità di migliorare, prigioniero di estremismo verbale: alterazione del senso di realtà, impotenza sociale, politica e letteraria sono la struttura grottesca del personaggio. Con il suo risveglio, Max perviene a una coscienza sociale lucida, a una nuova concezione del ruolo dell'intellettuale e a un'idea di letteratura adeguata alla gravità dei problemi del Paese.

Come si diceva, la scena XII si colloca subito dopo l'incontro con gli operai e i parenti aggrediti mentre portano in città il cadavere del prigioniero catalano assassinato. 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 ha trovato conferma: ciò che il catalano prevedeva è avvenuto, ed è come una travolgente irruzione della realtà nel cervello di Max soprassaturo di parole - vale a dire: il catalano vedeva con chiarezza la realtà, penetrando oltre le sue maschere, e poteva rappresentarsi in modo adeguato gli eventi successivi:

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: «leggenda» nera e «Storia» di Spagna si identificano - tolta la maschera, la leggenda nera è il vero volto della Spagna, per raffigurare il quale occorre infrangere l'immagine pubblica che i poteri spagnoli si danno, deformati perché venga alla luce la loro sostanziale infamia. La scoperta avviene per gradi:

Primo passo: «*iDon Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré 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 o progettato romanzi, dunque il grottesco si collega a un cambiamento dell'estetica.

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 in primo luogo a loro due - Max e Latino - che sono un *esperpento*, una bizzarra grottesca, una buffonata: è il momento dell'autoconsapevolezza, il recupero della percezione di realtà.

Terzo passo: deformazione grottesca: ecco ciò che deve fare l'arte, ecco la strada da seguire in alternativa alle farse dell'avanguardia ultraista, ovvero futurista in senso lato, ricollegandosi, sia pure in chiave contemporanea, alla migliore tradizione nazionale: «*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 - favorire il 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*» (mio tondo). In Spagna non ci sono eroi classici, cioè personaggi ideali: coloro che si presentano come tali, nella politica, nell'economia, nella religione, sono degli ingannatori la cui immagine va smascherata riflettendola nello specchio concavo dell'*esperpento*.

Quinto passo: per distruggere la maschera, l'immagine pubblica, bisogna aver colto il vero volto, che la maschera appunto copre; per fare questo bisogna abbandonare il modo abituale di rappresentarci la realtà, perché il realismo artistico, riproducendo appunto le apparenze, sarebbe un rafforzamento dell'inganno: «*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!*»; la stessa cosa aveva ribadito al funzionario della Gobernación: «*Señor Inspector, itenga usted alguna consideración! ¡Se trata de una gloria nacional! ¡El Víctor Hugo de España!*». Ora, allucinato, Max assiste al funerale di Hugo: l'estetica romantica - la sua estetica - muore e cede il passo all'estetica contemporanea dell'espressionismo, della deformazione, dell'*immagine disumanizzata*.

Tutto ciò premesso, è singolare che al termine di questa storia così sordida, morto Max, compaia al suo funerale il personaggio che meno avremmo immaginato, perché collocato in un mondo del tutto opposto: il marchese di Bradomín. Più ancora, Bradomín appare singolarmente in coppia con Ruben Darío, e i due sono i soli ad avere nel testo qualche carattere positivo, o almeno non sono eccessivamente deformati in senso grottesco. Di Rubén Darío Max aveva detto: morto io, lo scettro della poesia passa a lui. Non aveva ancora avuto l'illuminazione dell'*esperpento* e, dunque, sembra evidente che non sarà il modernista estetizzante Rubén Darío a succedere al poeta romantico Max Estrella, ma sarà una nuova forma di letteratura d'avanguardia, un'evoluzione del modernismo prima maniera, che si potrebbe definire novecentesca, in collegamento con il *Nada moderno y muy "siglo XX"* proclamato da Ortega pochi anni prima, nel 1916, lo stesso anno della morte di Rubén.

Resta da capire da dove nasca questa bizzarra coppia: un personaggio letterario inventato e presentato come vivo insieme a un personaggio storico, realmente vissuto, ma che all'epoca della pubblicazione dell'opera era già morto. Se nell'economia del testo è comprensibile l'omaggio di Rubén al poeta defunto, e l'omaggio di Valle-Inclán a Rubén nel momento in cui idealmente si congeda da lui avviandosi verso una nuova estetica espressionista, cosa ci sta a fare Bradomín in *Luces de bohemia*? Peraltro si tratta di una presenza non occasionale, dato che già lo si evoca nella conclusione della poesia letta da Rubén a cena con Max Estrella.^{vi}

^{vi} RUBÉN: *¡¡¡La ruta tocaba a su fin,
y en el rincón de un quicio oscuro,
nos repartimos un pan duro
con el Marqués de Bradomín!!!*

EL JOVEN: *Es el final, maestro.*

RUBÉN: *Es la ocasión para beber por nuestro estelar amigo.*

MAX: *¡Ha desaparecido del mundo!*

RUBÉN: *Se prepara a la muerte en su aldea, y su carta de despedida fue la ocasión de estos versos. ¡Bebamos a la salud de un exquisito pecador!*

MAX: *¡Bebamos!*

Nei testi preliminari, lo stesso dialogo è nella Scena VII, con leggera variante:

Rubén. *Se prepara a la muerte en su aldea, y su carta de despedida fue la ocasión de estos versos.*

La mia ipotesi è che Bradomín rappresenti l'anello di congiunzione nella reinterpretazione a cui alludevo prima: la lunga narrazione comprendente i testi precedenti e le nuove opere che avrebbero dovuto costituire *El ruedo ibérico*: in esse, infatti, dopo le *Sonatas*, Bradomín compare come una sorta di marchio di fabbrica o di identificatore, mai come personaggio principale: *Luces de bohemia* è il momento conclusivo della saga e ne fornisce alcuni dati cronologici, creando il collegamento coi «capitoli» già scritti.

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. Secondo il piano generale anticipato da Valle-Inclán, 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: si completa, in tale progetto, la storia dell'ultimo terzo del XIX secolo, in parte già narrata attraverso il Bradomín delle *Sonatas*, la trilogia sulle guerre carliste e le commedie barbare, giungendo fino al *desastre* del 1898 e alla fine del secolo XIX. L'autore sembra ora concentrarsi sul centro del potere: dopo la serie dei personaggi ostili alla borghesia, ma perdenti (Max Estrella, lo stesso Bradomín, i combattenti carlisti e Juan Manuel Montenegro), ora la deformazione burlesca e l'estetica dell'*esperpento* passano in rassegna i vertici politici della Spagna, la chiesa, l'esercito, l'aristocrazia, i borghesi.

La corte de los milagros ha una struttura complessa in nove parti, o libri, cui ne viene aggiunta un'altra introduttiva nell'edizione del 1931: la seconda parte rinvia alla decima, la terza alla nona, la quarta all'ottava, la quinta alla settima, e la sesta fa da asse centrale nella narrazione - il che conferma che Valle-Inclán progetta di lavorare in modo sistematico e altamente strutturato. In questo romanzo sono presenti gli elementi più caratteristici della produzione precedente: Bradomín, che per tutto il resto dell'opera è poco più di una comparsa, ha un intero episodio a lui dedicato, analogamente a *Los cruzados de la causa*, dove fungeva da raccordo tra il ciclo delle *Sonatas* e quello della guerra carlista, e sono inserite

Don Latino. ¡Bebamos a la salud de un pecador!

Máximo Estrella. Bebamos, que le cuento también por amigo.

alcune scene grottesche legate alla cultura popolare e a un incredibile funerale, quasi a sottolineare una sostanziale continuità al di là dei cambiamenti di stile.

Se, dunque, la figura di Bradomín è l'anello di collegamento, risulta possibile precisarne il ruolo e, di riflesso, elaborare una chiave di lettura del personaggio e del mondo che gli è connesso. Se *Luces de bohemia* è il capitolo conclusivo della storia e, al tempo stesso, ne è anche il momento della progettazione / reinterpretazione, il testo deve anche delinearne la cornice fondamentale e deve mostrare elementi di riequilibrio o di rettificazione dei dati desumibili dalle opere precedenti - insomma, se si trasforma in narrazione organica ciò che prima non era tale (o non era previsto che lo fosse in questa forma), bisognerà pur cambiare qualcosa.

Sappiamo che 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 egli 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 molti e basterà ricordarne uno solo: Pérez Galdós muore nel 1920, ma di lui si dice che è morto in un testo che presenta come vivente Rubén Darío, scomparso nel 1916. Questo rende impossibile prendere un riferimento storico qualunque per chiarire in quale anno è ambientato il testo. In generale, la critica è propensa a collocare la vicenda tra la metà e la fine degli Anni Dieci del Novecento, giusto a ridosso della data della prima stesura dell'opera, ma, proprio a causa del ricorso deliberato agli anacronismi, questa è solo un'ipotesi interpretativa. Si può tentare un'altra via.

Non potendo fidarsi dei dati storici per capire in quale anno è collocata idealmente la vicenda di *Luces de bohemia*, perché non affidarsi a un dato non storico, anzi completamente immaginario, tuttavia assolutamente preciso come riferimento cronologico, fornito da un personaggio di finzione, un dato assolutamente indubitabile proprio perché assume un valore simbolico? Il testo, infatti, presenta, arbitrariamente stabilita, l'età di Bradomín, con una precisione numerica che non si era mai avuta prima. Leggendo le memorie amabili del Marchese, si ha l'impressione che questi si sia spesso presentato come vecchio, ma in termini sfumati e vaghi; ora, invece, in *Luces de bohemia* c'è l'indicazione precisa della sua età - peraltro in connessione con il riferimento all'età di Max Estrella, che non è un elemento secondario nella vicenda. In una bella riduzione televisiva dell'opera, realizzata da TVE, il protagonista sembra avere una settantina d'anni, ma nel testo Max Estrella risulta molto più giovane. Leggiamo il riferimento:

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 cuestas. Pronto acabaré, 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; Max è nato trent'anni dopo il suo viaggio in Messico, ma sostiene di aver combattuto con lui in una rivoluzione messicana: quindi o Max mente, o i viaggi in Messico di Bradomín sono due - quello attestato in *Sonata de estío* e un viaggio precedente, a partire dal quale bisogna calcolare l'anno di nascita di Max.

Ora, se *Luces de bohemia* fosse ambientata intorno al 1920, secondo l'interpretazione più diffusa, 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, Feliche, che ha la metà dei suoi anni (*Bazas de espadas*), pochi per essere considerata 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 dallo stesso Bradomín, come risulta dal frammento del *Ruedo ibérico* intitolato *Bradomín expone un juicio pesimista y paradójico de España*: troppo pochi per il rapporto di amicizia e confidenza con Larra, 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*), o per uno che in *Sonata de otoño* ha quasi tutti i capelli bianchi.

Si può tentare, perciò, una cronologia diversa, anticipando il tutto di una ventina d'anni, proprio sulla scorta delle nuove indicazioni fornite in *Luces de bohemia*, dove Bradomín dice, da quasi centenario, che sta cercando un editore per le sue memorie, che saranno pubblicate dopo la sua morte. Ora, noi sappiamo con assoluta certezza quando sono state pubblicate le memorie di Bradomín: le memorie di Bradomín sono le *Sonatas*, che si pubblicano a partire dal 1902 (trascurando i testi preliminari): supponendo che il marchese sia, dunque, morto in questa data, e che abbia avuto tempo di trovare un editore, la collocazione cronologica simbolica di *Luces de bohemia* è nel 1900/1901. In tal caso Bradomín sarebbe nato agli inizi dell'Ottocento; avrebbe partecipato in Messico alla *Guerra de los Cristeros* o *Cristiada* (1826-1829),^{vii} 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, avendo circa la metà dei suoi anni, avrebbe superato i trent'anni, essendo dunque in procinto di uscire definitivamente dall'età da marito, come appunto si dice di Feliche. Sarebbe inoltre pressoché coetaneo di Larra, cosa più coerente con il grado di confidenza che dice di avere con lui, e avrebbe intorno ai settant'anni nella terza guerra carlista, con maggiore aderenza ai dati testuali di *Sonata de invierno*. Anche in questo caso Max Estrella dovrebbe avere meno di cinquant'anni, il che coincide sia col fatto che ha una figlia molto giovane, sia con il suo ripetuto accostamento a Victor Hugo e al romanticismo, che è più affine del modernismo alla poetica di Max.

Con questa cronologia, che io suppongo *riprogettata* da Valle-Inclán in vista degli sviluppi futuri, *Luces de bohemia* si colloca simbolicamente intorno al 1900, realizzando una grande compattezza della saga: *El ruedo ibérico* doveva arrivare, appunto, fino alla narrazione degli eventi che conducono al *desastre* del 1898 (guerra di Cuba).^{viii} Con ciò si apre forse

^{vii} 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 poteva apparire a Valle-Inclán molto coerente con l'adesione al carlismo di Bradomín rispetto alla partecipazione ai combattimenti degli Anni Quaranta, con cui doveva sentirsi ideologicamente poco solidale. 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.

^{viii} 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.

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: come ho ricordato, 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). Il romantico Max Estrella aveva previsto di lasciare in eredità lo scettro della poesia al modernista Rubén Darío, ma, con il massimo rispetto per il poeta nicaraguense, la nuova epoca va oltre la prima fase estetizzante del modernismo, 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 così in scena la morte di un'epoca, più auspicata che reale, destinata a sopravvivere solo come ricordo e memorie.

Un Bradomín che muore intorno al 1900 rappresenta la fine delle grandi illusioni spagnole del XIX secolo. In *Sonata de otoño* Bradomín simboleggiava una nobiltà romantica, fuori dal tempo, con una percezione di realtà alterata, capace di vivere in un ambiente estetizzante ed artificioso, ma incapace di gestire situazioni reali problematiche,^{ix} in *Sonata de estío* Bradomín era servito per demolire gli anacronismi di chi ancora poteva romanticamente sognare una riconquista dell'impero spagnolo d'oltremare o una nuova politica coloniale,^x mentre in *Sonata de primavera* era stata descritta la falsità e la meschinità di un cattolicesimo barocco e superstizioso attraverso al piccola e grottesca corte di Palazzo Gaetani.^{xi} Poi la *Sonata de invierno* aveva messo in evidenza il tradimento della causa carlista da parte di politici e generali corrotti e interessati solo al loro potere personale,^{xii} insieme al fallimento personale di Bradomín, che avrebbe passato il testimone al gran ciclo di Montenegro, attraverso *Los cruzados de la causa* e le *comedias bárbaras*, dove il fallimento tragico di Montenegro - immagine di una nobiltà altera e arrogante, ben diversa da quella palatina ed estetizzante cui appartiene Bradomín, rivela lo squallore immorale dei suoi figli, una generazione incapace di grandezza nel bene come nel male. E infine il fallimento di sedicenti intellettuali come Don Latino e gli ultraisti che ruotano attorno a Max Estrella, fallito anche lui, ma con un geniale momento di riscatto estetico in punto di morte che, di fronte alla

^{ix} Cfr. «¡Qué distinta pudo haber sido nuestra vida!»: *Sonata de otoño* o gli esiliati dalla modernità», *Studi Interculturali*, 3, 2014, pp. 119-61.

^x Cfr. «Dejándome llevar de un impulso romántico»: Valle-Inclán e l'esotismo messicano della *Sonata de estío*», *Studi Interculturali*, 1-2, 2016, pp. 41-73.

^{xi} Cfr. «Con un alarde de poder pagano»: *Sonata de primavera* di Ramón del Valle-Inclán», *Studi Interculturali*, 2, 2017, pp. 83-114.

^{xii} Cfr. «La mayor de sus infamias»: *Sonata de invierno* di Ramón del Valle-Inclán, *Studi Interculturali*, 3, 2017, pp. 73-114.

borghesia trionfante su tutte le figure e i personaggi anzidetti, fa ergere lo spettro di una ribellione delle masse che, pochi anni dopo, avrebbe avuto il suo straordinario interprete in Ortega y Gasset.

Principali riferimenti cronologici forniti da Valle-Inclán

? 1800-1810 Nasce Bradomín.

1826 Montenegro, cospiratore liberale, è a Lisbona nel 1826 (*Rosarito*). In *Rosarito* Montenegro è sessantenne, e dunque il racconto potrebbe essere ambientato intorno al 1860, cioè all'inizio di un decennio particolarmente caro a Valle-Inclán, che vi colloca cronologicamente molti testi. Si noti che in *Tula Varona* il duquesito de Ordax allude alla frequentazione dell'Infanta a Madrid: potrebbe trattarsi di Isabel de Borbón y Borbón (detta *La Chata*), figlia primogenita della regina Isabel II. Cita anche i «*saraos de la condesa de Cela*», riunioni notturne con musica e balli, che potrebbero riferirsi alla contessa Julia de Cela. Nella *Generala* si allude a «*los hombres de la República [que] pasaban a la monarquía*», verosimilmente negli ultimi anni del decennio (nel racconto, Currita e Sandoval leggono *Ce que ne meurt pas*, pubblicato da Barbey d'Aurevilly nel 1883). Infine si noti che in *Rosarito* l'anziana contessa non ha un cavallo da prestare a Montenegro, perché è stato requisito dalla banda partigiana carlista di El Manco (seconda guerra?), e viene citato *el abad de Cela*, come in *Sonata de Otoño*. In *Sonata de otoño* di don Juan Manuel, che sembra più o meno coetaneo di Bradomín, si dice: «*A pesar de los años, que habían blanqueado por completo sus cabellos, conservábase arrogante y erguido como en sus buenos tiempos, cuando servía en la Guardia Noble de la Real Persona*». Per accedervi era necessario essere già nell'esercito. Essendo Montenegro (in *Rosarito*) in esilio nel 1826, può aver servito nella guardia tra 1821-24 o 1824-26. Nel 1860 è già da molti anni ritirato nel Pazo de Lantañón (*Sonata de otoño*)

1826-29 *Guerra de los cristeros*, Messico (Seconda ribellione dal 1834 al '38)

1831-46 Pontificato di Papa Gregorio XVI

1831-33 *Sonata de primavera*. Quanto all'epoca in cui si svolgono i fatti, scrive Valle-Inclán: «*Questo succedeva nei felici tempi del Papa-Re, e il Collegio Clementino conservava tutte le sue prerogative, i suoi diritti e le sue rendite*». Il papa re, in questo caso, non può essere Pio IX, a cui abitualmente si pensa con tale titolo, ma deve essere il suo predecessore Gregorio XVI. Infatti, in *Sonata de estío*, che è ambientata necessariamente in un tempo posteriore a quello di *Sonata de primavera*, Bradomín dichiara di aver lasciato il servizio di guardia nobile del papa e indica appunto Gregorio XVI come pontefice

regnante: «Niña, cuenta con mi valimiento en el Vaticano. Yo he sido capitán de la Guardia Noble. Si quieres iremos a Roma en peregrinación, y nos echaremos a los pies de Gregorio XVI». Bisogna anche notare che lo stesso Valle-Inclán, in altra occasione, con la definizione di Papa Re allude a Gregorio: in *Jardín umbrío*, nel racconto *Beatriz*, fa coincidere i tempi del papa re con il tradimento di Vergara e la fine della prima guerra carlista, quindi non con Pio IX, ma con Gregorio XVI, papa dal 1831 al 1846:

La contessa era unigenita del famoso Marchese di Barbanzón, che tanto figurò nelle guerre carliste. Fatta la pace dopo il tradimento di Vergara - mai noi leali abbiamo chiamato in altro modo l'accordo-, il Marchese di Barbanzón emigrò a Roma, e siccome quelli erano i bei tempi del Papa-Re, il cavaliere spagnolo fu uno dei gentiluomini stranieri con incarico palatino in Vaticano. Per molti anni portò sulle spalle il mantello azzurro delle guardie nobili [...].^{xiii}

Beatriz viene incluso in *Jardín umbrío* nell'edizione del 1920. Assai più interessante è la versione di *Beatriz* pubblicata in *Corte de amor* nel 1903. Qui si legge che la contessa «descendía de la casa de Bradomín» (non di Barbanzón), ed è «unigénita del célebre Marqués de Bradomín, que tanto figuró en las guerras carlistas»; il resto della citazione è uguale (a parte «los leales llamamos...»). Dunque, nel 1903, Valle-Inclán immagina in *Beatriz*, un Bradomín che a) loda i tempi del papa re; b) si riferisce a Gregorio XVI; c) è guardia nobile del papa; d) si distingue nella prima guerra carlista (alla quale non si fa alcuna allusione in *Sonata de primavera*). Evidentemente, la *Sonata de primavera* è ambientata in un periodo posto tra l'elezione di Gregorio XVI e lo scoppio della guerra carlista, cioè tra il 1831 e il 1833. Questa collocazione temporale è compatibile con l'allusione alle due «anziane» dame di compagnia della contessa Gaetani, che ricordano le guerre napoleoniche in Italia nella loro gioventù:

Ormai vicina la mezzanotte, la Principessa acconsentì a ritirarsi a riposare, ma le sue figlie restarono nel salone vegliando fino al giorno, accompagnate dalle sue signore, che raccontavano storie della loro giovinezza. Ricordi di antiche mode femminili e delle guerre di Bonaparte

^{xiii} R. del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, Tipográfica Europa, Madrid 1920, pp. 52-3: «La Condesa era unigénita del célebre Marqués de Barbanzón, que tanto figuró en las guerras carlistas. Hecha la paz después de la traición de Vergara - nunca los leales llamaron de otra suerte el convenio-, el Marqués de Barbanzón emigró a Roma. Y como aquellos tiempos eran los hermosos tiempos del Papa-Rey, el caballero español fue uno de los gentileshombres extranjeros con cargo palatino en el Vaticano. Durante muchos años llevó sobre sus hombros el manto azul de los guardias nobles».

(SP, 43).^{xiv}

Si allude all'invasione napoleonica del 1796 e alla proclamazione della Repubblica Romana nel 1798, su territori sottratti allo stato pontificio. A questo si potrebbe obiettare che la citazione del Collegio clementino risulterebbe anacronistica, in quanto il Collegio venne soppresso con l'arrivo di Napoleone nel 1798 per essere riaperto solo nel 1834. Tuttavia l'obiezione non appare fondata, in quanto non vi fu affatto una soppressione completa: il Collegio infatti continuò a funzionare, solo che non era aperto ai convittori esterni: nel 1831-32 era rettore Luigi Alessandrini, dei padri somaschi.

Quanto a monsignor Antonelli, personaggio storico presente in *Sonata de primavera*, rappresenta un ulteriore elemento per situare cronologicamente l'azione: è vero che fu nominato cardinale da papa Pio IX, successore di Gregorio, però era entrato nell'amministrazione pontificia sotto lo stesso Gregorio. Giacomo Antonelli (1806-1876), nato a Sonnino, da famiglia di origine modestissima, arricchitasi poi con fortunate speculazioni immobiliari, venne mandato a Roma dal padre Domenico, che desiderava avviarlo ad una carriera nell'amministrazione pontificia. Conseguita la laurea nel 1830 presso il Collegio Romano, entrò nello stesso anno nell'organico della giustizia amministrativa dello stato pontificio, segnalandosi immediatamente per le sue qualità. In *Sonata de primavera* appare come *Colegial Mayor*, ed è presentato come monsignore, cosa che in effetti ancora non era.

Riferendosi agli anni in cui si svolge la vicenda, Bradomín dice di sé nella stessa opera: «*Tenía la petulancia de los veinte años*», età che verosimilmente non va presa alla lettera: da anziano, volgendosi indietro nel tempo, parla dei suoi *vent'anni* come di un periodo abbastanza ampio, precedente l'età matura. D'altra parte, anche María Rosario, la giovane per la quale ha un'infatuazione, è indicata come ventenne, ma non sembra affatto che i due siano coetanei: lei deve avere appena compiuto vent'anni, mentre Bradomín sembra di qualche anno più anziano.

1833-40 Prima guerra carlista, Fray Ambrosio lascia convento. Secondo *Beatriz (Jardin umbrío)*, ed. 1903), un Marqués de Bradomín partecipa alla Prima guerra carlista, ma è una notizia che comporta alcune incoerenze (la principale è che questo marchese risulta morto nel racconto) ed è coerente che Valle-Inclán abbia lasciato cadere questo dato.

^{xiv} «*Ya cerca de media noche la Princesa consintió en retirarse a descansar, pero sus hijas continuaron en el salón velando hasta el día, acompañadas por las dos señoras, que contaban historias de su juventud. Recuerdos de antiguas modas femeninas y de las guerras de Bonaparte*».

1837 Suicidio di Larra con pistola di Bradomin.

- *¿Bradomín, sabes a quien esperamos? A Pepe Zorrilla que ha llegado de México sin un cuarto.*

¿No sois amigos?

- *Desde el entierro de José Mariano.*

- *¿Tú también fuiste amigo de Figaro?*

- *Le presté las pistolas para matarse. Los que achacan aquel suicidio a un desengaño amoroso, no saben lo que se hablan. Figaro se mató después de haberlo pensado. Acaso tuvo la primera idea al volver de Francia: Conmigo hablaba de poner fin a su vida, como se habla de un próximo viaje.*

Murmuró Feliche apasionada:

- *¿Pero no es verdad que fuesen tuyas las pistolas?*

- *Yo le regalé las pistolas, y le aconsejé que se matase. Con talento y sin dinero, necesitaba poner en venta la pluma para poder vivir en España. ¿No era preferible regalarle un par de pistolas, que a mí no me servían de nada? El suicidio le salvó de escribir el panegírico de Narváez.*

(Un juicio pesimista...)

1839 Abrazo de vergara.

1839-41 Sonata de estío: «Embarqué en Londres, donde vivía emigrado desde la traición de Vergara. Los leales nunca reconocimos el Convenio». Bradomín si reca in Messico («Después, dejándome llevar de un impulso romántico, fui a México»), 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. In *La Marquesa Carolina y Bradomín*, Bradomín si dichiara favorevole ai *cabecillas* di *Tierra caliente*. In questi anni in Messico ci sono aspri conflitti tra federalisti e centralisti, a seguito del golpe centralista del generale Francisco de Paula Toro, del 1834, che genera molte ribellioni. Nel 1839 inizia una rivolta guidata da Santiago Imán che porterà alla secessione dello Yucatan e alla proclamazione di indipendenza nel 1841; l'anno successivo la penisola viene invasa dalle truppe centraliste messicane, che mettono fine alla secessione nel 1843. Verosimilmente, quando in *Sonata de invierno* si dice che Bradomín ha combattuto in Messico, si intendeva questa battaglia, e *Sonata de estío* allude ai vari *cabecillas* guerriglieri anticentralisti, per i quali le simpatie di Bradomín sono evidenti. Questo è il dato che non quadra più con la cronologia implicita in *Luces de bohemia*.

1845 Primo incontro di Bradomín e Concha

1848-50 Bradomín a Napoli, nel palazzo di Duque Rivas (*Tertulia de antaño*). Con lui inizia la carriera diplomatica Juan Valera (Juanito in *Tertulia...*). Notizia storica effettiva-

mente verificata: Valera era a Napoli nel 1847 insieme all'ambasciatore e poeta Ángel de Saavedra, duque de Rivas.

? 1856 Nasce Max Estrella, 30 anni dopo viaggio Messico (se il riferimento è la guerra dei *cristeros*).

1860 Il Montenegro di *Rosarito* ha circa 60 anni

1864 Separazione di Concha e Bradomín.

1866 Ultima lettera di Concha

1867-68 Incontro di Concha e Bradomín, ambientazione di *Sonata de otoño*. Bradomín, infatti, scrive una lettera alla regina (carlista) Margarita, presente in Spagna contemporaneamente a Isabel de Borbón. Isabel regna tra il 1833 e il 1868, quando la rivoluzione liberale, detta *La Gloriosa*, la obbliga all'esilio. Si reca a Parigi, dove nel 1870 abdica in favore di suo figlio, che successivamente sale al trono come Alfonso XII regnando dal 1874 al 1885; nel frattempo, però, il regno era stato affidato ad Amadeo I di Savoia (1870-1873). Pertanto, l'unico periodo in cui sono presenti insieme in Spagna Margarita e «*la otra*» (Isabel) è tra il matrimonio di Carlos VII del 1867 e l'esilio di Isabel nel 1868, ed è in questo lasso di tempo che si colloca l'incontro tra Concha e Bradomín. Prendendo come riferimento il 1868, Bradomín non aveva più notizie da Concha dal 1866 («*dos años que no me escribía*»), data che non coincide necessariamente con la rottura della loro relazione, che potrebbe essere avvenuta poco tempo prima. Verosimilmente, la lettera di Concha conteneva un invito a tornare da lei, invito che viene disatteso dal marchese. Il momento della loro separazione («*fue sin duda porque te vi llorar*») precede la lettera, dopo la quale passano due anni. Il primo incontro (che non coincide con l'inizio della relazione) era avvenuto 23 anni prima, quindi nel 1845:

- Ricordi quanti anni sono che sei stato qui con la tua povera madre, la zia Soledad?

- Sì. E tu lo ricordi?

- Ventitré anni fa. Io ne avevo otto. Allora m'innamorai di te. Quanto soffrivo a vederti giocare con le mie sorelle maggiori! Sembra menzogna che una bambina possa soffrire tanto di gelosia. Più tardi, da donna, mi hai fatto piangere molto, ma allora avevo la consolazione di rimproverarti.

Dunque, all'epoca del romanzo e della sua morte Concha ha 31 anni. Bradomín è sicuramente più anziano di lei, ma non viene precisata la differenza di età. È vero che afferma: «*Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía*» (SO, 39). Però non è detto che si parli della stessa visita: è possibile che nel momento in cui, bambina

di otto anni, Concha ha un'infatuazione per Bradomín, questi si fosse già recato più volte al palazzo di Brandeso. Si legge infatti: Concha

volle che ripercorressimo il Palazzo evocando un altro tempo, quando io venivo in visita [iba de visita] con mia madre e lei e le sue sorelle erano delle bimbe pallide che venivano a baciarmi, e mi portavano per mano per giocare, a volte nella torre, altre in terrazza, altre nella loggia che dava sul cammino e il giardino...:

iba de visita lascia intendere un'azione ripetuta (altrimenti direbbe: *fui de visita*).^{xv}

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

1868 Il Duquesito de Ordax in *Tula Varona* parla della sua vita a Madrid e «*recuerda las agradables veladas musicales en las habitaciones de la Infanta, los saraos de la condesa de Cela*»: dunque siamo all'epoca della reggente María Cristina, che va in esilio nel 1868. In *Sonata de otoño*, durante una conversazione, si fa allusione alla relazione tra la contessa di Cela e uno studente, come fatto remoto. *Sonata de otoño* è ambientata poco prima della rivoluzione liberale del 1868 (i fatti narrati precedono quelli di *Sonata de invierno*, che sono contemporanei alla Prima Repubblica).

1868 Ambientazione di *Sonata de otoño* (1867-68) -*¡Qué vida tan agitada has llevado durante estos dos años!... ¡Tienes casi todo el pelo blanco!...*

1868 Bradomín definito *viejo verde* (*Corte de los milagros*), corteggia Feliche (ha il doppio della sua età (*Baza de espadas*). In *Baza de espadas* è definito *vejstorio* = persona assai vecchia, decrepita.

- ¡Feliche es muy buena, y si se pone en amores será para casarse! ¡Se le está pasando el tiempo! ¡Lástima esa juventud malograda! ¡Porque es un encanto de criatura! Toñe-te, hazme la barba. ¡Un encanto! Bradomín sería un canalla. (Corte milagros)

1868 Esilio di Isabel a Parigi

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

- 1870 Nascita di Max, con riferimento a 30 anni dal 1840. Ma la cosa è impossibile, perché Max si definisce più anziano di Ruben Dario, nato nel 1867, e perché deve essere necessariamente nato prima della terza guerra carlista in cui muore suo padre, quindi almeno nel 1865. Ecco perché bisogna ipotizzare un precedente viaggio in Messico di Bradomín.
- 1871 35 anni dopo la spedizione di Gomez.
- 1872-76 Terza guerra carlista. In *Sonata de invierno*, ambientata pochi anni dopo, durante la terza guerra carlista, tra il 1873 e il 1876, quando Carlos VII ha la sua corte a Estella, Bradomín si descrive come anziano:

Io ero appena arrivato a Estella, dove il Re aveva la sua Corte. Ero stanco della mia lunga peregrinazione per il mondo. Cominciavo a sentire qualcosa di sconosciuto fino ad allora nella mia vita allegra e avventurosa, una vita piena di rischi e avventure, come quella di quei cadetti nobili che si arruolavano nei battaglioni in Italia per cercare occasioni d'amore, di spada o di fortuna. Io sentivo la fine di tutte le illusioni, un profondo disinganno per ogni cosa. Era il primo freddo della vecchiaia, più triste di quello della morte (SI, 105-106).

Bradomín le abrazó:

- ¡Ya somos muy viejos!... Hoy, valen para mí más los amigos que las mujeres.

- ¡Empiezas a ser cuerdo, Bradomín! (la corte de Estella)

- 1873 Conquista di Estella. *Sonata de invierno*. Prendendo alla lettera ciò che dice un personaggio, potremmo fissare il tempo della narrazione al 1871: «*In questa guerra non servono grandi eserciti; con mille uomini io intraprenderei una spedizione per tutto il regno, come la realizzò trentacinque anni fa Don Miguel Gómez, il più grande generale della guerra precedente*» (SI, III-112);^{xvi} ma l'indicazione di trentacinque anni potrebbe essere una cifra arrotondata, perché Estella viene occupata dai carlisti solo nel 1873. Il generale carlista Miguel Gómez era nato nel 1785 e aveva compiuto la famosa spedizione cui allude la citazione nel 1836.
- 1873-74 *Cruzados causa* (durante la prima repubblica, dall'11 febbraio 1873 al 29 dicembre 1874). In *Los cruzados de la causa* (sempre ambientato durante la terza guerra carlista) Bradomín viene chiamato «*viejo dandy*» e la cugina Isabel è badessa del convento: si tratta della stessa Isabel, sorella di Concha, che Bradomín incontra prima di partire per Brandeso in *Sonata de Otoño*: è detta cugina di Bradomín, perché anche nel

^{xvi} Il generale carlista Miguel Gómez era nato nel 1785 e aveva compiuto la famosa spedizione cui allude la citazione nel 1836.

romanzo costui e Concha sono cugini, sia pure non in linea diretta. Questa suora Isabel dovrebbe avere la stessa età di Bradomín, e il fatto che sia badessa implica una certa maturità. In effetti, anche per lei viene usato l'aggettivo *vieja*. Tra le persone che salutano Bradomín in *Los cruzados de la causa*, una dice:

- *Cinquant'anni che siamo amici!*

Queste parole le pronunciò un vecchietto che era solo cappellano. Portava gli occhiali, aveva una pelata lucida e due ricci d'argento sopra le orecchie. Sembrava sul punto di piangere:

- *Signor Marchese!... Xavierito!... Cinquant'anni!... Mezzo secolo!... Abbiamo studiato insieme grammatica latina in convento con quel benedetto fra Ambrosio.*

In effetti, secondo *Sonata de invierno*, fray Ambrosio vive in un monastero allo scoppio della prima guerra carlista (1833) e Bradomín lo definisce «*mi antiguo maestro de gramática*». Siamo circa cinque anni dopo la morte di Concha.

La Duquesa interrumpió:

Fue anunciado el Marqués de Bradomín. Entró andando lentamente, apoyado en un bastón con larga contera de oro. La Duquesa, su prima, le saludó con risa burlona:

- *¡Pareces un abuelo!*

El viejo dandi, irguió su aventajado talle y se detuvo en medio de la sala:

- *¡Acaso lo sea, hija! ¡Acaso lo sea! (Una tertulia de antaño)*

1900 *Pocos anos me faltan para el siglo. (Luces de bohemia)*

- *Mis memorias se publicaran después de mi muerte*

1902 Pubblicazione delle memorie di Bradomín.