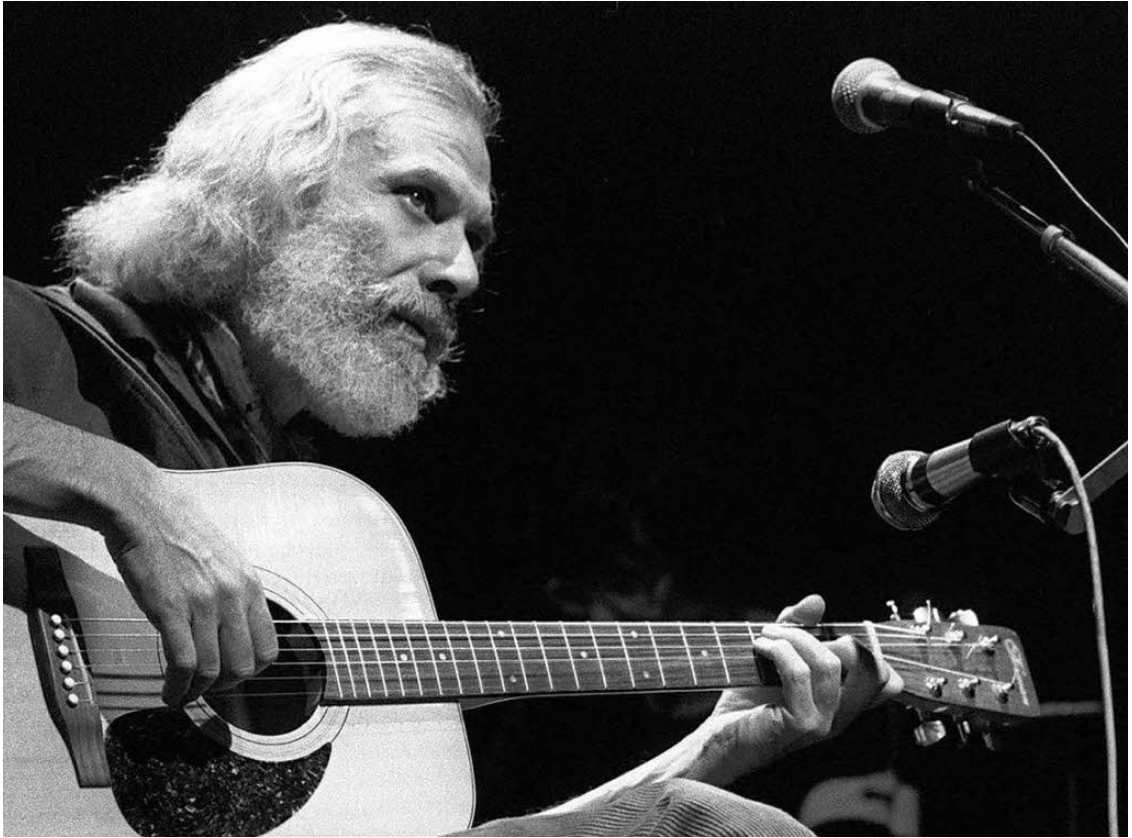




STUDI INTERCULTURALI 3/2014 ISSN 2281-1273  
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI  
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

*Studi Interculturali 3/2014*





*ESULI, STRANIERI, PASSANTI E VIAGGIATORI...*

*Avec ma gueule de métèque  
De Juif errant, de pâtre grec  
Et mes cheveux aux quatre vents  
Avec mes yeux tout délavés  
Qui me donnent l'air de rêver  
Moi qui ne rêve plus souvent  
Avec mes mains de maraudeur  
De musicien et de rôdeur  
Qui ont pillé tant de jardins  
Avec ma bouche qui a bu  
Qui a embrassé et mordu  
Sans jamais assouvir sa faim...*

*Georges Moustaki (1934-2013)*

*Studi Interculturali* #3/2014  
issn 2281-1273 - isbn 978 1 326 14334 3

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](http://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](http://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. Le fotografie originali sono di Giulio Ferracuti. La foto di Georges Moustaki è tratta da [www.badische-zeitung.de/rock-pop/zum-tod-von-georges-moustaki-so-schoen-kann-wehmut-sein--72198366.html](http://www.badische-zeitung.de/rock-pop/zum-tod-von-georges-moustaki-so-schoen-kann-wehmut-sein--72198366.html)

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo [www.retemediterranea.it](http://www.retemediterranea.it).

Il presente fascicolo è stato chiuso in redazione il 18.12.14

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

## SOMMARIO

Raffaele Federici:	
<i>Metus Xenos, un mondo in movimento</i> .....	7
Robert Michels:	
<i>Materiali per una sociologia dello straniero</i> .....	15
Pier Francesco Zarcone:	
<i>La «questione» palestinese</i> .....	33
Mario Faraone:	
«I'm like a book you have to read. A book can't read itself to you»: Auto- biografia come strumento di conoscenza interculturale in Thomas Wolfe e Christopher Isherwood.....	77
Gianni Ferracuti:	
«iQué distinta pudo haber sido nuestra vida!»: Sonata de otoño o gli esiliati dalla modernità.....	119
Barbara D'Alessandro:	
<i>Scavalcare l'orizzonte: movimento e transitorietà in Barbara Pumhösel</i> .....	161
Sara Graziella Di Lello:	
<i>Helena Janeczek: un tentativo di ricomposizione identitaria attraverso la     letteratura</i> .....	181
Ana Cecilia Prenz:	
<i>Sarajevo, Capajebo, Saraj, Bosna i Hercegovina: quell'Europa diversa e     inattesa</i> .....	197
Laura Papo Bohoreta:	
<i>Morena</i> .....	206
Ksenija Radovic:	
<i>Entrevista con Margo Glantz</i> .....	212
Note e recensioni.....	219
Miran Košuta: <i>Ivan Bujukliev (Veliko Trnovo 14 maggio 1934 - Sofia 27 ot-     tobre 2014)</i> ; <i>Ivan Bujukliev: Dora Gabé; Younis Tawfik, La straniera,     Milano, Bompiani, 1999</i> ; <i>Laura D'Alessandro, Mediterraneo crocevia     di storie e culture: un caleidoscopio di immagini, L'Harmattan Italia,     Torino 2014</i> ; <i>Call For Paper: La grande guerra come evento intercultura-     le (Guest editor: Umberto Rossi)</i>	



RUGEL 2, Rue d'Hauteville, PARIS  
Succursale à TROUVILLE, 21, rue des Bains

Paris a la belle époque  
[www.flickr.com/groups/1056362@N20](http://www.flickr.com/groups/1056362@N20)



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

GIANNI FERRACUTI

LA GENESI DEL ROMANZO: I TESTI PRELIMINARI

Il testo di *Sonata de otoño*, primo romanzo di Valle-Inclán pubblicato nel 1902, è costruito attraverso un complesso procedimento di montaggio, fusione e rielaborazione di frammenti scritti in precedenza e pubblicati come brani indipendenti in diversi periodici. Questa tecnica compositiva risulterà abituale nell'autore, che la utilizza anche nelle altre *Sonatas*, o in *Luces de bohemia*,<sup>i</sup> e ha dato luogo a varie spiegazioni. È stato detto, ad esempio, che Valle-Inclán vi ricorre sotto la spinta delle necessità economiche, il che può essere perfettamente vero, ma non è una spiegazione sufficiente: in via di principio, non siamo disposti ad ammettere che un fatto di ordine estetico possa essere spiegato da fatti di diverso ordine, che al massimo sono concause o mere occasioni. Si è detto anche che il continuo riutilizzo di testi già pubblicati evidenzerebbe una certa carenza nelle capacità dell'autore di concepire la struttura di un romanzo, tesi abbastanza risibile, se solo si con-

---

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



sidera la serie di romanzi pubblicati da Valle-Inclán (più di uno all'anno) tra il 1902 e il 1907. E non è mancato chi, smontando il testo, con un procedimento opposto a quello usato dall'autore, lo ha considerato una mera somma di frammenti a, b, c, d... priva di reale unità compositiva.<sup>ii</sup> La mia opinione è opposta.

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

Rischiando un'accusa di anacronismo, confronterei *Sonata de otoño* con l'estetica descritta da Ortega y Gasset in *La deshumanización del arte*:<sup>iii</sup> so bene che il testo orteghiano si pubblica un quarto di secolo dopo il romanzo di Valle-Inclán, ma Ortega sistematizza e definisce, con un inquadramento teorico, ciò che l'arte e la letteratura di avanguardia stanno già facendo da alcuni decenni; il filosofo si serve della letteratura di avanguardia, compresa quella strettamente modernista, per teorizzare le nuove tendenze artistiche, e non c'è nulla di strano nel pensare che il romanzo di Valle-Inclán presenti alcuni elementi che Ortega includerà poi nel concetto di *disumanizzazione*. C'è, con ogni evidenza, in *Sonata de otoño*, il primato della descrizione sulla trama, della lingua e dello stile sulla narrazione degli eventi; c'è lo spostamento in primo piano di elementi secondari o il primato assoluto della dimensione estetica. In questa ottica, il frammentismo è una tecnica di scrittura pienamente giustificata dal valore relativo della trama, che in certe opere contemporanee finisce con lo scomparire del tutto, e la forma «romanzo» (che per fortuna è sufficientemente elastica da poter diventare tutto ciò che vogliamo che sia) si modifica, trasformandosi in una sorta di galleria di stampe, una mostra - un'esibizione coerente e tematica - di

---

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

<sup>iii</sup> José Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», in *Obras completas*, Alianza, Madrid 1966, III, pp. 353-87.

quadri che potrebbero anche essere ricollocati altrove. L'elemento fondamentale è, però, il significato che ogni quadro assume grazie al contesto in cui viene collocato.

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

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

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

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

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

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

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

- «¿Cuento de amor?», *La Correspondencia de España*, 28 luglio 1901 «Fragmento de las memorias íntimas del Marqués de Bradamín» (sic!): è la prima apparizione del nome del marchese (sia pure leggermente diverso) e del progetto di memorie;

- «Sonata de otoño»: titolo di un racconto pubblicato su *El Imparcial*, Madrid, 9 settembre 1901;

---

<sup>vii</sup> Cfr. G. Ferracuti, «“La emoción interior y el gesto misterioso”: i racconti galanti di Valle-Inclán», in *Mediterránea*, 11/2011, pp. 5-44 (poi anche in *Rocinante - Revista di Filosofia Iberica e Iberoamericana*, 7/2012-2013, pp. 77-131).

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

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

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

- «Don Juan Manuel», *El Imparcial*, Madrid, 23 settembre 1901;
- «Hierba santa», *Juventud*, Madrid, 1 ottobre 1901;
- «Corazón de niña», *Juventud*, 20 ottobre 1901;
- «Piadoso legado (Memorias del Marqués de Bradomín)», *La Correspondencia de España*, 1 dicembre 1901;
- «El Palacio de Brandeso», *El Imparcial*, 13 gennaio 1902;
- «Su esencia», *La Correspondencia de España*, 9 febbraio 1902.

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

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

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

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

Il racconto ha un senso compiuto, ed è centrato sulla figura del paggio Florisel, che assiste Bradomín durante la sua visita nel palazzo di Concha. Un'antica relazione tra i due sembrerebbe presumibile, ma non viene esplicitata nel testo, che invece gioca maliziosa-

mente su un amore di Concha per Florisel: in realtà la malignità sui rapporti di Concha con Florisel mi sembra suggerita solo per introdurre la battuta conclusiva del racconto:

- *Perché lo chiami Florisel?*

*Ella disse con riso allegro:*

- *Florisel è il paggio di cui si innamora una principessa inconsolabile in «Un racconto d'amore»*

*I suoi occhi verdi e cangianti guardavano lontano, e mi suonò talmente strano il suo riso, che sentii freddo. Il freddo di comprendere tutte le perversioni! Mi sembrò che anche mia cugina Concha tremasse. La verità è che eravamo alla fine d'autunno e il sole cominciava a rannuvolarsi.*

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

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

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

*Prendemmo la via del ritorno. Vicino al palazzo fu necessario fermarsi. Il corpo di Don Juan Manuel scivolava e dovetti metterlo meglio di traverso sulla sella. Mi spaventò il freddo delle mani che pendevano inerti...*

*Erano le mani di un morto!*

Pochi giorni dopo, il primo dicembre, viene pubblicato il racconto *Hierba santa*, con sottotitolo *Fragmento de «Las Memorias» del Marqués de Bradomín*.<sup>xi</sup> Nel racconto ad essere malata è la madre di Bradomín; il testo descrive il viaggio verso la sua residenza, la sosta al

---

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

mulino di Gundar, a causa del maltempo, e la consegna delle erbe per la salute della contessa, ad opera della figlia del mugnaio. Anche qui il testo ha un senso completo, e viene inserito nel romanzo come descrizione del viaggio verso il palazzo di Brandeso, dopo l'arrivo della lettera di Concha:

*Io sentii, come un volo scuro, passare sulla mia anima la superstizione, e presi in silenzio quel fascio di erbe bagnate dalla pioggia. Le erbe odorose, piene di santità, che curano la saudade delle anime e i mali delle greggi, che accrescono le virtù familiari e i raccolti... Ah!... Quanto impiegarono poco a fiorire sulla tomba di mia madre, nel verde e profumato cimitero di San Clemente de Bradomín!...*

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

Il primo dicembre viene pubblicato *Piadoso legado*, col sottotitolo «*Memorias del Marqués de Bradomín*»; contiene la descrizione della malattia di Concha, il tema della sua bellezza, pur nel decadimento fisico; si parla dell'arrivo della cugina Isabel con le figlie di Concha e dell'opportunità che Bradomín non si faccia trovare a palazzo, ma reciti una piccola commedia con la complicità di Juan Manuel; infine è presente il tema delle lettere di Bradomín, che Concha conserva nel portagioie e vorrebbe distruggere. La struttura di questo testo, che pure ha un senso compiuto, fa pensare che si tratti di un brano di ricordo per collegare gli episodi già preparati: è evidente, a questo punto, che la Concha malata, che viene qui presentata, è la stessa del racconto *Sonata de otoño*, come pure Juan Manuel è lo stesso personaggio proposto su *El Imparcial*, ed è possibile che la struttura complessiva del romanzo sia già stata definita da Valle-Inclán. Appena un mese dopo inizia la pubblicazione a puntate del romanzo su *Relieves* (30 dicembre 1901 - 12 febbraio 1902, la parte corrispondente ai primi tredici capitoli della redazione finale) e il 13 gennaio 1902 pubblica su *El Imparcial* il racconto *El palacio de Brandeso*, con le descrizioni e le storie della famiglia. Infine, il 9 febbraio 1902 pubblica su *La Correspondencia de España* il frammento *Su esencia*, che per la verità ha collegamenti labili con il testo del romanzo, e dà piuttosto l'idea di esserne un finale scartato. Nel mese di marzo dello stesso anno *Sonata de otoño* esce in volume.

Da questa descrizione sommaria si può notare che *quasi* tutti gli ingredienti del romanzo vengono anticipati nei racconti, e questo *quasi* fa riferimento a una mancanza singolare: non solo mancano alcuni episodi, che verranno raccontati solo nell'edizione in volume (questo può essere comprensibile, volendo lasciare qualche sorpresa inedita per l'acquirente), ma manca nientemeno che il personaggio principale: Bradomín. Non sembri paradossale: i racconti descrivono personaggi e luoghi, ma né Bradomín descrive se stesso, né sono presenti gli episodi e i temi che ne delineano il carattere. In altri termini, il Bradomín dei racconti non ha nulla in comune con il Bradomín del romanzo. Nei racconti

non ha alcun tratto perverso, manca la connessione tra sacro e profano, che caratterizza costantemente il personaggio, così come mancano le sbruffonerie, il macabro, i tratti diabolici (o presentati come tali dagli altri personaggi)... insomma, mancano gli elementi essenziali che hanno reso immortale il Bradomín di Valle-Inclán. Questo significa che l'autore si è tenuto per sé il meglio, mentre sperimentava e anticipava frammenti. Noi non possiamo sapere in quale momento il profilo di Bradomín si è delineato compiutamente nella sua mente, ma constatiamo che esso non è il risultato della somma dei frammenti pubblicati prima del romanzo. Dunque, *Sonata de otoño* non è una sommatoria, ma è la sorgente da cui emanano i testi preliminari, almeno a partire dalla pubblicazione del racconto omonimo.

#### I TEMPI DELL'AZIONE

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

*Era mezzanotte. Io stavo scrivendo quando Concha, avvolta nella sua ampia veste monacale, e senza rumore, entrò nel salone che mi serviva da alcova.*

- A chi scrivi?

- Al segretario di Donna Margarita.

- E che gli dici?

- Gli riferisco dell'offerta che ho fatto all'Apostolo [=Santiago] a nome della Regina.

*Ci fu un momento di silenzio. Concha, che restava in piedi con le mani appoggiate sulle mie spalle, si chinò sfiorandomi la fronte coi suoi capelli:*

- Scrivi al segretario o scrivi alla Regina?

*Mi girai con fredda lentezza:*

- Scrivo al segretario. Sei gelosa anche della Signora?

*Protestò vivamente:*

- No! No!

*La feci sedere sulle mie ginocchia, e le dissi, accarezzandola:*

- Donna Margarita non è come l'altra...

- Anche l'altra la calunniano molto. Mia madre, che fu dama d'onore, lo diceva sempre (SO, 107).<sup>xii</sup>

<sup>xii</sup> Le Sonatas sono citate dalle seguenti edizioni: Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño - Sonata de invierno, Memorias del Marqués de Bradomín*, ed. Leda Schiavo, Espasa Calpe, Madrid 2001

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

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

- Come poteva essere diversa la nostra vita!
- È vero!... Ora non capisco come ho obbedito alla tua preghiera. Fu certamente perché ti ho visto piangere.
- Non ingannarmi. Io credevo che tornassi... E mia madre lo ha temuto sempre!
- Non sono tornato perché speravo che tu mi chiamassi. Ah, il demone dell'orgoglio!
- No, non fu l'orgoglio... Fu un'altra donna... Da molto tempo mi tradivi con lei. Quando l'ho saputo, ho creduto di morire. Fui così disperata, che acconsentii a riunirmi con mio marito!

---

(*Otoño*, pp. 29-118; *Invierno*, pp. 119-213); id., *Sonata de primavera, Sonata de Estío*, ed. Pere Gimferrer, Espasa Calpe, Madrid 2000 (*Primavera*, pp. 23-97; *Estío*, pp. 99-180). D'ora in avanti le citazioni sono indicate con le consuete sigle SO, SE, SP, SI, seguite dall'indicazione della pagina (le traduzioni dei brani sono mie).



*Incrocio le mani guardandomi intensamente, e con la voce velata, e la pallida bocca tremante, singhiozzò:*

*- Che dolore quando ho capito perché non eri tornato! Ma per te non ho avuto un solo giorno di rancore!*

*Non osai ingannarla in quel momento, e tacqui sentimentale. Concha passò le sue mani sui miei capelli, e intrecciando le dita sulla mia fronte, sospirò:*

*- Che vita agitata hai vissuto in questi anni!... Hai quasi tutti i capelli bianchi!... (SO, 49-50)*

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

*- 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 (SO, 46).*

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

*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... (SO, 61):*

*iba de visita* lascia intendere un'azione ripetuta (altrimenti direbbe: *fui de visita*).<sup>xiii</sup>

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

---

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

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).*

In realtà, 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, 111-112);<sup>xiv</sup> ma l'indicazione di trentacinque anni potrebbe essere una cifra arrotondata, perché Estella viene occupata dai carlisti solo nel 1873.

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

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

---

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

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

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

- 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),<sup>xvi</sup> e Bradomín lo definisce «mi antiguo maestro de gramática». Dunque, intorno al 1873, Bradomín dovrebbe avere almeno tra i sessanta e i sessantacinque anni, anche per coerenza con i capelli quasi completamente bianchi che ha in *Sonata de Otoño*. *Los cruzados de la causa* è ambientato durante la repubblica:<sup>xvii</sup> 11 febbraio 1873 - 29 dicembre 1874. Dunque siamo circa cinque anni dopo la morte di Concha.<sup>xviii</sup>

#### IL PALINSESTO

In *Sonata de otoño*, la storia lineare dell'incontro e della morte di Concha rivela, quasi come un palinsesto la storia della relazione tra i due, che non viene raccontata, ma è allusa nei dialoghi. Si tratta di un terzo livello temporale: il primo è quello della scrittura delle memorie, che resta indeterminato; il secondo è quello dell'incontro, il terzo è quello del ricordo evocato: la vicenda pregressa.

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

[Mia madre] incolpava Concha per tutte le mie sregolatezze e ne aveva orrore. Ricordava, come un affronto ai suoi capelli bianchi, che il nostro amore era cominciato nel palazzo di Bradomín, un'estate che Concha vi trascorse, accompagnandola. Mia madre era la sua ma-

---

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

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

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

*drina, e all'epoca le voleva molto bene. Poi non tornò a vederla. Un giorno, mentre io ero a caccia, Concha abbandonò per sempre il Palazzo. Andò via da sola, a capo coperto e piangendo, come gli eretici che l'Inquisizione cacciava dalle antiche città spagnole. Mia madre la malediceva dal fondo del corridoio. Accanto a lei stava una domestica pallida e a occhi bassi: era la delatrice dei nostri amori. Forse la stessa bocca le aveva raccontato ora che il Marchese di Bradomín era nel Palazzo di Brandeso (SO, 96).*

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

*- Come poteva essere diversa la nostra vita!  
- È vero!... Ora non capisco come ho obbedito alla tua preghiera. Fu certamente perché ti ho visto piangere.  
- Non essere ingannatore. Io credevo che tornassi... E mia madre lo ha temuto sempre!  
- Non sono tornato perché speravo che tu mi chiamassi. Ah, il demone dell'orgoglio!  
- No, non fu l'orgoglio... Fu un'altra donna... Da molto tempo mi tradivi con lei. Quando l'ho saputo, ho creduto di morire. Fui così disperata, che acconsentii a riunirmi con mio marito! (SO, 49-50).*

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

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

*Cavaliere despota e ospitale, fedele alla tradizione idalga e contadina di tutto il lignaggio. Dritto come una pertica, passò per il mondo senza sedersi nel festino dei plebei. Bella e nobile pazzia! A ottant'anni, quando morì, aveva ancora l'anima superba, gagliarda e ben temprata, come il gavigliano di una spada antica. Stette cinque giorni agonizzante, senza volersi confessare. Mia madre assicurava che non aveva mai visto nulla di simile. Quell'idalgo era un eretico. Una notte, poco dopo la sua morte, udii raccontare a bassa voce che don Miguel Bendaña aveva ammazzato un suo servitore (SO, 105).*

Alonso Bendaña, fondatore del Mayorazgo di Brandeso all'epoca dei re cattolici:

*Quel Capitano che nella nobiltà di Galizia ha una leggenda barbara! Narrano che, avendo fatto prigioniero in una battuta di caccia il suo nemico l'Abate di Mos, lo vesti con pelli di lupo e lo liberò nella montagna, dove l'Abate morì sbranato dai cani (SO, 104).*

#### L'EDUCAZIONE CATTOLICA

Águeda, la madre di Concha, è definita «una santa a lutto e triste» (SO, 49), che «conosce la storia di tutti i lignaggi» (SO, 73), una «dama pia e triste», che «ci raccontava storie di Santi. Quante volte seduta nel vano di una finestra, mi aveva mostrato le stampe dell'Anno Cristiano aperto nel suo grembo» (SO, 62). La madre di Bradomín, María Soledad Carlota Elena Agar y Bendaña, «conduceva vita ritirata e devota nel suo Palazzo di Bradomín. Era una signora dai capelli grigi, molto alta, molto caritativa, credulona e dispotica» (SO, 95). A proposito della lettera scritta da sua madre a Concha, Bradomín afferma:

*Io, senza aver letto la lettera di mia madre, me la figuravo. Conoscevo lo stile. Strepiti disperati e collerici come maledizioni di una sibilla. Reminiscenze bibliche. Avevo ricevuto tante lettere uguali! La povera signora era una santa. Non è sugli altari per esser nata primogenita e voler perpetrare i suoi blasoni illustri come quelli di Don Juan Manuel. Se fosse stato richiesto il sesso maschile dai reali decreti nobiliari e gli statuti vincolanti del suo casato, sarebbe entrata in un convento e sarebbe stata santa alla spagnola, badessa e visionaria, guerriera e fanatica. Da molti anni mia madre - María Soledad Carlota Elena Agar y Bendaña - conduceva una vita ritirata e devota nel suo Palazzo di Bradomín. Era una signora dai capelli grigi, molto alta, molto caritatevole, credulona e dispotica. Io le facevo visita tutti gli autunni. Era assai malaticcia, ma alla vista del suo primogenito sembrava rivivere. Passava la vita sulla porta finestra di un grande balcone, filando per i domestici, seduta in una sedia di velluto cremisi, guarnita da borchie d'argento. Di sera, il sole che arrivava fino in fondo alla stanza, tracciava aurei cammini di luce, come la scia delle sante visioni che María Soledad aveva avuto da bambina. Nel silenzio si sentiva, giorno e notte, il rumore lontano del fiume, che cadeva nella chiusa dei nostri mulini. Mia madre passava ore e ore a filare sulla sua rocca di palosanto, profumata e nobile. Sulle sue labbra sfiorite vagava sempre il tremore di una preghiera (SO, 95-6).*

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

ignora completamente tutte le norme che riguardano la morale sessuale; accetta senza problemi di partecipare ai riti, ad esempio alla messa, ma non compie atti di devozione personale: è indicativo che, mentre Concha prega con le figlie nella cappella, egli si addormenti: «La sera agonizzava e le orazioni risuonavano nella silenziosa oscurità della cappella, profonde, tristi e auguste, come un'eco della passione. Io mi addormentavo nel triforio» (SO, 105-6). Tuttavia, proprio perché non lo si può definire un miscredente, credo che si possano trovare tracce dell'educazione materna anche nel suo comportamento: il suo abituale piacere nel contaminare sacro ed erotismo potrebbe essere giustificato come reazione all'educazione religiosa impartita dalla madre. Certamente la conquista femminile è più stimolante per lui se è complicata dalla presenza di una sacralità che bisogna violare. Fin dalle primissime pagine del romanzo appare questa contaminazione:

*Ricordai che Concha pregava con un rosario uguale e che aveva scrupolo di farmici giocare. Era molto pia la povera Concha, e soffriva perché i nostri amori le apparivano come un peccato mortale. Quante notti entrando nella sua toletta, dove mi riceveva, la trovai in ginocchio! Senza parlare, alzava gli occhi verso di me con un cenno di silenzio. Io sedevo su una poltrona e la guardavo pregare: le perle del rosario passavano con lentezza devota tra le sue dita pallide. A volte, senza aspettare che finisse, mi avvicinavo e la sorprendevo. Lei diventava più pallida e si copriva gli occhi con le mani. Io amavo follemente quella bocca dolente, quelle labbra tremanti e contratte, gelate come quelle di una morta! Concha si staccava nervosamente, si alzava e riponeva il rosario in un portagioie. Poi, le sue braccia mi circondavano il collo, la sua testa si abbandonava sulla mia spalla, e piangeva, piangeva d'amore, e di paura per le pene eterne (SO, 32).*

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

- Resta.

- No! No!... Domani devo confessarmi... Ho tanta paura di offendere Dio!

Allora alzandomi con gelata e sdegnata cortesia, le dissi:

- Sicché adesso ho un rivale!

Concha mi guardò con occhi supplicanti:

- Non farmi soffrire, Xavier!

- Non ti farò soffrire... Domani stesso lascerò il Palazzo.

Ella esclamò piangente e collerica:

- Non lo lascerai!

E quasi si strappò via la tunica bianca e monacale con cui mi visitava allora. Restò nuda.

Tremava e le tesi le braccia:

- Povero amore mio!

Mi guardò attraverso le lacrime, turbata e pallida:

- Quanto sei crudele!... Ora non potrò confessarmi domani.

La baciai e le dissi per consolarla:

- Ci confesseremo tutti e due il giorno che andrò via.

Vidi passare un sorriso sui suoi occhi:

- *Se spero di conquistare la tua libertà con questa promessa, non ci riuscirai.*
- *Perché?*
- *Perché sei mio prigioniero per tutta la vita.*
- E rideva, cingendomi le braccia al collo. Il nodo dei suoi capelli si disfece, e alzando tra le mani albe l'onda nera, profumata e scura, mi frustò con essa. Sospirai, sbattendo le palpebre:*
- *È la frusta di Dio!*
- *Taci, eretico!*
- *Ti ricordi come mi lasciavi esanime in altri tempi?*
- *Mi ricordo di tutte le tue pazzie.*
- *Frustami, Concha! Frustami come un Divino Nazareno!... Frustami fino a morire!...*
- *Taci!... Taci!...*
- E con gli occhi smarriti e le mani tremanti, cominciai a raccogliere la treccia nera e profumata:*
- *Mi spaventi quando dici queste empietà... Sì, spavento, perché non sei tu a parlare: È Satana... Anche la tua voce sembra un'altra... È Satana!... (SO, 108-9).*

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

#### IL MONDO DI BRADOMÍN

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

- Uscirono due cani magri, che il maggiordomo mise in fuga, poi una donna che filava. Il vecchio paesano salutò cristianamente:*
- *Ave Maria Purissima!*
- La donna rispose:*
- *Concepita senza peccato!*
- Era una povera anima piena di carità. Ci vide intirizziti dal freddo, vide le mule sotto la tettoia, vide il cielo coperto con una torva minaccia di acqua, e aprì la porta, ospitale e umile:*
- *Passino e siedano al fuoco. Cattivo tempo hanno se sono viandanti. Ah! Che tempo, tutta la semina annega. Brutto anno ci aspetta! (SO, 35).*

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

*Io sentii, come un volo scuro, passare sulla mia anima la superstizione, e presi in silenzio quel fascio di erbe bagnate dalla pioggia. Le erbe odorose, piene di santità, che curano la saudade delle anime e i mali delle greggi, che accrescono le virtù familiari e i raccolti... Ah!... Quanto impiegarono poco a fiorire sulla tomba di Concha, nel verde e profumato cimitero di San Clodio di Brandeso!... (SO, 38).*

*Vicino al letto, sopra una poltrona, c'era il mio mantello da cacciatore, umido per la pioggia e, sparse sopra, quelle erbe dalla virtù occulta, conosciuta solo dalla povera pazza del mulino. Mi alzai in silenzio e andai a prenderle. Con uno strano sentimento, un misto di superstizione e ironia, nascosi il mistico mazzetto tra i cuscini di Concha, senza svegliarla (SO, 53).*

Bisogna anche dire che questo mondo ordinato, che Bradomín difende e nel quale vorrebbe vivere, svolge in lui anche una funzione rassicurante sul piano psicologico. Qui mettiamo in luce l'aspetto forse più sorprendente del personaggio, la sua sostanziale instabilità: Bradomín si è disegnato un ruolo all'interno di un mondo che consiste in un sistema organico di ruoli. Quando si ritrova in una situazione che non è compatibile con questo ruolo, Bradomín si smarrisce e appare goffo, incapace e persino vigliacco. In questi frangenti emerge l'inautenticità del personaggio e viene allo scoperto la sua maschera.



Non si tratta di una mistificazione deliberata; piuttosto Bradomín vive secondo una prospettiva arcaizzante - in un mondo che appare ormai destinato alla fine per l'inarrestabile irruzione della modernità - come se questa decadenza non esistesse o non lo riguardasse. Il suo atteggiamento estetizzante da *dandy*, e il suo tradizionalismo, che difende strenuamente un ordine sociale residuale, rappresentano il mondo in cui si sente a suo agio, nel quale è stato educato a vivere, e nel quale sa come ci si comporta. Quando in questo mondo irrompe un elemento estraneo o contraddittorio, e la distanza con la realtà nel suo complesso diventa stridente, Bradomín appare inadeguato, la sua immagine stona con il contesto, e si trasforma in un personaggio grottesco. Questo risulta evidente comparando il comportamento del marchese prima e dopo la morte di Concha. Ma prima di trattare questo argomento occorre tornare sul cattolicesimo di Concha e notare che anch'esso ha un fondamentale valore sociale.

#### LE CONTRADDIZIONI DI CONCHA

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

Un personaggio come la Condesa de Cela si sottrae a questo ruolo di moglie fedele e acquista autonomia attraverso la finzione: le basta mantenere la facciata di rispettabilità e nascondere l'adulterio, forse anche con piena soddisfazione di suo marito e sua madre. Questa differenza di atteggiamento dipende dal fatto che per la Condesa la morale familiare e sessuale del cattolicesimo non ha alcun valore, mentre in Concha la trasgressione coesiste con il senso del peccato e la paura della dannazione eterna. Credo che in questo contesto non si metta in discussione se la fedeltà coniugale sia o non sia un valore; piuttosto, la figura del seduttore mette allo scoperto una contraddizione evidente nella morale dell'epoca, e cioè che la fedeltà vincola la donna e non l'uomo: indipendentemente dalle formule teologiche, nella vita reale l'uomo dispone di uno spazio extrafamiliare in cui seguire i suoi sentimenti e le sue passioni, mentre la donna è prigioniera dell'istituzione e, in caso di conflitto, o si sottomette alla norma, o esce dalla famiglia e va incontro a una pe-

sante sanzione sociale. Perciò, da un punto di vista antiborghese o ostile all'ordinamento patriarcale, il seduttore svolge un ruolo sovversivo e liberatorio.

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

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

*queste preoccupazioni si sviluppavano nel quadro di un sistema borghese sessualmente repressivo, caratterizzato da ipocrisia e da una doppia scala di valori. La morale borghese europea, aiutata dalla Chiesa e dallo Stato, inizia allora una campagna contro le relazioni preconiugali ed extraconiugali, la prostituzione, le perversioni, la pornografia, le madri zitelle e i figli illegittimi. Il modello ideale è il matrimonio e la famiglia. La struttura familiare accettata è una sola, con relazioni ben definite tra marito e moglie, e una sola la relazione lecita tra amanti.<sup>xx</sup>*

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

#### UN'ESTETICA ANTIBORGHESE

Bisogna però precisare che l'erotismo modernista non è motivato primariamente da una polemica politica contro la borghesia o da una ribellione alle sue norme morali: una contestazione di questo genere si esprime con la protesta di piazza o con un articolo pole-

<sup>xix</sup> R. del Valle-Inclán, *Corte de amor*, in *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid 1976, 2 voll., II, pp. 7-90; il racconto alle pp. 31-49.

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

mico. Se, invece, siamo in presenza di un testo letterario, ciò che esso attesta prima di ogni altra cosa è la critica di un canone estetico attribuito, a torto o a ragione, alla borghesia. Brandomin rappresenta in primo luogo la concrezione di un modello di bellezza estraneo alla mentalità borghese, e solo secondariamente attesta una diversa concezione della vita. Questo punto era già chiaro a Baudelaire, padre nobile di tutti i decadenti europei. Nel suo memorabile *Aux bourgeois*, in *Curiosités esthétiques*, Baudelaire rinfaccia alla borghesia del suo tempo proprio l'incapacità di capire la bellezza: «Voi avete il governo della città, e questo è giusto, perché voi siete la forza. Ma è necessario che siate capaci di sentire la bellezza; perché, come nessuno tra voi può oggi fare a meno della potenza, nessuno ha il diritto di fare a meno della poesia».<sup>xxi</sup>

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

*Per me il romanticismo è la più recente, la più attuale espressione del bello.*

*Ci sono tante forme di bellezza quanti modi abituali di cercare la felicità.*

*La filosofia del progresso lo spiega chiaramente; come ci sono stati tanti ideali quanti sono stati per i popoli i modi di comprendere la morale, l'amore, la religione, ecc., così il romanticismo non consisterà in una realizzazione perfetta, ma in una concezione analoga alla morale del secolo».*<sup>xxii</sup>

*Molti attribuiranno la decadenza della pittura alla decadenza dei costumi. Questo pregiudizio di atelier, che è circolato tra il pubblico, è una cattiva scusa degli artisti. Perché essi erano interessati a rappresentare senza posa il passato; il compito è più facile e la pigrizia vi trovava un tornaconto.*

*È vero che la grande tradizione si è persa, e che la nuova non è ancora fatta. [...] Prima di ricercare quale può essere il lato epico della vita moderna, e di provare con qualche esempio che la nostra epoca non è meno feconda di motivi sublimi di quelle antiche, si può affermare che,*

---

<sup>xxi</sup> Ch. Baudelaire, «Aux bourgeois», nel *Salon de 1846*, in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, a cura di M. Jacques Crépet, Conard, Paris 1923, pp. 81-5, part. pp. 81-2. Cfr. «Contro le sfingi senza enigma: Estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», *Studi Interculturali*, 1/2014, pp. 164-220; id., «La borghesia trionfante, gli sconfitti e la nuova estetica di Luces de bohemia», in *Mediterránea*, VII, 2013, n. 19, pp. 3-22; id., «Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova», in *Mediterránea*, IV, n. 8, 2010 (volume monografico); id., *Profilo storico della letteratura spagnola*, *Mediterránea - Centro di Studi Interculturali*, Università di Trieste 2013, terza edizione aumentata, pp. 377-479.

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

*dato che tutti i secoli e tutti i popoli hanno avuto la loro bellezza, inevitabilmente noi abbiamo la nostra. Questo è nell'ordine delle cose.*

*Tutte le bellezze, come tutti i fenomeni possibili, contengono qualcosa di eterno e qualcosa di transitorio - di assoluto e di particolare. La bellezza assoluta ed eterna non esiste, o piuttosto essa non è che un'astrazione scremata dalla superficie generale delle bellezze diverse. L'elemento particolare di ogni bellezza viene dalle passioni, e siccome abbiamo le nostre passioni particolari, abbiamo la nostra bellezza.<sup>xxiii</sup>*

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

#### PRIMA DELLA MORTE DI CONCHA

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

Una volta giunto al palazzo di Brandeso, Bradomín interpreta in chiave estetizzante l'infermità di Concha e i segni che lascia nel suo corpo, e trova una particolare gratifica-

---

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

zione nella sua condizione di debolezza e dipendenza. Al tempo stesso, la condizione di Concha, minata dalla malattia, opera in lei, agli occhi di Bradomín, una sorta di spiritualizzazione, che la trasforma in un'immagine religiosa:

*Concha si drizzò per raggiungere il cordone della campanella. Io le presi la mano, delicatamente:*

- Che vuoi?

- Vorrei chiamare la mia donzella perché venga a vestirmi.

- Ora?

- Sì.

*Chinò la testa e aggiunse con un sorriso triste:*

- Desidero farti gli onori del mio Palazzo.

*Io cercai di convincerla che non si alzasse. Concha insistette:*

- Farò accendere un fuoco in sala da pranzo. Un buon fuoco! Cenerò con te.

*Si animava, e i suoi occhi umidi in quel volto pallido avevano una dolcezza amorosa e felice.*

- Volevo aspettarti in piedi, ma non ho potuto. L'impazienza mi uccideva! Mi sono sentita male!

*Io tenevo la sua mano tra le mie, e gliela baciai. Sorridemmo guardandoci:*

- Perché non chiami?

*Io le dissi a bassa voce:*

- Fammi essere la tua damigella!

*Concha sciolse la sua mano dalla mia:*

- Che pazzie ti vengono in mente!

- Per niente. Dove sono i tuoi vestiti?

*Concha sorrise come fanno le madri coi capricci dei loro figli piccoli:*

- Non so dove sono.

- Dài, dimmelo...

- Se non lo so!

*E nello stesso tempo, con un grazioso movimento degli occhi e delle labbra mi indicò un grande armadio di rovere ai piedi del letto. Aveva la chiave inserita, e lo aprì. Dall'armadio emanava una fragranza delicata e antica. Sul fondo c'erano i vestiti che Concha avrebbe indossato quel giorno.*

- Sono questi?

- Sì... Questa tunica bianca, nient'altro.

- Non avrai freddo?

- No.

*Presi quella tunica, che ancora sembrava conservare una certa tenera fragranza, e Concha mormorò arrossendo:*

- Che capricci hai!

*Tirò fuori i piedi dal letto, i piedi bianchi, infantili, quasi fragili, dove le vene azzurre tracciavano ideali cammini per i baci. Ebbe un leggero tremito affondandoli nelle babbucce di mar-tora, e disse con strana dolcezza:*

- Apri quella cassa lunga. Sceglimi delle calze di seta.

*Scelsi delle calze di seta nera, bordate da leggere frecce color malva.*

- Queste?

- Sì, quelle che vuoi.

Per metterglielie mi inginocchiai sulla pelle di tigre che era davanti al letto. Concha protestò:

- Alzati, non voglio vederti così.

Io sorridevo senza farle caso. I suoi piedi cercarono di fuggire dalle mie mani. Poveri piedi che non potei evitare di baciare! Concha tremava ed esclamava come incantata:

- Sei sempre il solito! Sempre!

Dopo le calze di seta nera le misi le giarrettiere, anch'esse di seta, due lacci bianchi con fibbie d'oro. Io la vestivo con la cura religiosa e amante con cui le signore devote vestono le immagini [=sacre] di cui si rendono cameriere [camarista, in realtà nel senso di criadas]. Quando le mie mani tremule annodarono sotto il suo mento delicato, rotondo e pallido, i cordoni di quella tunica bianca che sembrava un abito monacale, Concha si mise in piedi appoggiandosi sulle mie spalle (SO, 42-3).

Come si vede al termine della citazione, se da un lato Concha ha provocato (o almeno accettato) una situazione esplicitamente erotica, dall'altro Bradomín dà un tono particolare a questo erotismo, contaminandolo con elementi religiosi: la veste «con la cura religiosa e amante con cui le signore devote vestono le immagini di cui sono cameriere», e la tunica bianca della donna è assimilata a «un abito monacale». La sacralizzazione di Concha è un dato costante attraverso tutto il testo. Il suo biancore è eucaristico:

*Sul camino ardeva un fuoco allegro. Seduta sul tappeto, con un gomito appoggiato sulle mie ginocchia, Concha lo ravvivava muovendo la legna con pinze di bronzo. La fiamma, nascendo e alzandosi, metteva nel biancore eucaristico della sua carnagione un riflesso rosato, come il sole delle statue antiche scolpite in marmo di Pharos (SO, 45).*

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

*Io sentii accanto a me tutta la notte quel povero corpo dove la febbre ardeva, come una luce sepolcrale nel vaso di porcellana tenue e bianco. La testa riposava sul cuscino, avvolta in un'onda di capelli neri che acuiavano l'opaco livore del volto, e la sua bocca senza colore, le sue guance dolenti, le sue tempie macerate, le sue palpebre di cera che velavano gli occhi nelle orbite scarnite e violacee, le davano l'apparenza spirituale di una santa bellissima consumata dalla penitenza e dal digiuno. Il collo fioriva dalle spalle come un giglio malato, i seni erano due rose bianche che profumavano un altare, e le braccia, di una magrezza delicata e fragile, sembravano le anse di un'anfora che circondavano la sua testa (SO, 53).*

Il processo si spinge fino al massimo livello raggiungibile, nel quale, nel contesto del giardino - luogo per eccellenza di incontri galanti - Concha viene assimilata a una Madonna: «Alzò la testa e respirò con delizia, chiudendo gli occhi e sorridendo, col volto coperto di rugiada, come un'altra rosa, una rosa bianca. Su quel fondo di verdura gracile e ombroso, avvolta nella

luce come in una diafana veste d'oro, sembrava una Madonna sognata da un monaco serafico» (SO, 59).

Questa sacralizzazione, lungi dal costituire l'antitesi dell'erotismo, è esattamente il meccanismo che attiva il desiderio: «Con voluttuosità dolorosa e mai gustata prima, la mia anima si inebriò in quel profumo di fiore malato che le mia dita sfogliavano consacrate ed empie. I suoi occhi si aprirono amorosi sotto i miei occhi. Ah! Tuttavia io indovinai in loro una grande sofferenza» (SO, 75).

Le aspettative dei due personaggi appaiono diverse e ben delineate. Da un lato Concha vuole riunirsi, prima di morire, con il suo ex amante, restando sempre nella contraddizione che la caratterizza, tra il desiderio e la paura del peccato mortale; dall'altro, Bradomín coglie, nella situazione inattesa, la possibilità di sperimentare una forma di erotismo, che sarà perverso, ma non sembra essergli del tutto estraneo, fondendo il sesso, la morte, il sacro in un'esperienza unica, una forma di possesso totale della donna, che sembra essere l'ambizione profonda di Bradomín: possederla nella malattia, sentire la sua accentuata dipendenza, possederla sul confine della morte, contenderla a Dio, sotto la spinta di un impulso perverso, inarrestabile, e legittimato dalla maschera della conquista galante e del mito di don Giovanni.

#### LA MORTE DI CONCHA

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

*Lontano ululavano i cani. Senza rumore scivolai a terra. Feci luce e contemplai quel volto già disfatto e la mia mano tremante toccò quella fronte. Il freddo e il riposo della morte mi atterrono. No, ormai non poteva rispondermi. Pensai di fuggire, e aprii cauto una finestra. Guar-*

---

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

*dai nell'oscurità con i capelli ritti, mentre nel fondo dell'alcova ondeggiavano le cortine del mio letto e oscillava la fiamma delle candele nel candeliere d'argento. I cani continuavano a ululare molto distanti, e il vento si lamentava nel labirinto come un'anima in pena, e le nuvole passavano sopra la luna, e le stelle si accendevano e si spegnevano come le nostre vite (SO, 109-10).*

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

*Camminai a tentoni palpando il muro con le mani. Era così lieve il rumore dei miei passi che quasi non si udiva, ma la mia mente immaginava paurose risonanze. Giù, in fondo all'anticamera, tremava con agonizzante splendore la lampada che giorno e notte splendeva davanti all'immagine di Gesù Nazareno, e il santo volto, estatico e livido, mi infuse paura, più paura del volto mortale di Concha (SO, 111).*

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

*Un riccio di mia cugina Isabel mi sfiorava le labbra, soave e tentatore. Credo che lo bacciai. Io sono un santo che ama sempre chi è triste. La povera Concha me lo avrà perdonato lassù nel cielo. Lei, qui sulla terra, sapeva già la mia debolezza. Isabel mormorò soffocata:*

*- Se sospetto questo, metto il chiavistello!*

*- Dove?*

*- Alla porta, bandito! Alla porta!*



*Non volli smentire i sospetti di mia cugina Isabel. Sarebbe stato così doloroso e così poco galante contrariarla! Isabel era molto pia, e sapere che mi aveva calunniato l'avrebbe fatta soffrire immensamente. Ah!... Tutti i Santi Patriarchi, tutti i Santi Padri, tutti i Santi Martiri hanno potuto trionfare più facilmente di me del peccato! Le belle donne che andavano a tentarli non erano loro cugine. Il destino ha burle crudeli! Quando a me mi sorride, lo fa sempre come allora, con la smorfia macabra di quei nani dalle gambe storte che alla luce della luna fanno capriole sui comignoli dei vecchi castelli (SO, 112-3).*

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

*Quando tornai a guardare coi miei occhi il volto giallo e stravolto di Concha, quando tornai a toccare con le mie mani febbrili le sue mani irrigidite, il terrore che sentii fu tale che cominciai a pregare, e di nuovo mi sopravvenne la tentazione di fuggire da quella finestra aperta sul giardino misterioso e oscuro. Il soffio ululante della notte faceva fiammeggiare le cortine e scuoteva i miei capelli. Nel cielo livido le stelle cominciarono a impallidire, e nel candelabro d'argento il vento era andato spegnendo le luci e ne era rimasta una sola. I vecchi cipressi si ergevano ai piedi della finestra, inclinavano lentamente le loro cime malinconiche, e la luna passava tra loro fuggitiva e bianca come un'anima in pena. Il canto lontano di un gallo si levò in mezzo al silenzio, annunciando l'alba. Io mi scossi e guardai con orrore il corpo inanimato di Concha steso sul mio letto. Poi, subitamente rianimato, accesi tutte le luci del candelabro e lo misi sulla porta perché mi illuminasse il corridoio. Tornai indietro e le mie braccia strinsero con paura il pallido fantasma che aveva dormito con loro tante volte. Uscii con quel funebre carico. Sulla porta, una mano, che pendeva inerte, si bruciò sulle candele, e gettò a terra il candelabro. Cadute al suolo, le candele continuarono a bruciare con fiamma agonizzante e triste. Restai immobile per un istante con l'orecchio attento. Si udiva solo il borbottio dell'acqua nella fonte del labirinto. Andai avanti. Giù, in fondo all'anticamera, brillava la lampada del Nazzeno, ed ebbi timore di passare davanti all'immagine estatica e livida. Ebbi timore di quello sguardo morto! Tornai indietro (SO, 114).*

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

morta si impigliano su una maniglia, e bisogna tirare per liberarla, facendo sbattere la porta più volte, fino a che i capelli non si strappano:

*Per arrivare alla camera da letto di Concha era necessario fare il giro di tutto il palazzo se non volevo passare per l'anticamera. Non vacillai. Uno dopo l'altro percorsi grandi saloni e corridoi tenebrosi. A volte il chiaro di luna giungeva fino al fondo deserto delle stanze. Io passavo come un'ombra davanti a quella successione di finestre che avevano chiuse solo le vetrate tarlate, le vetrate nerastre, con cristalli impiombati, lacrimosi e tristi. Passando davanti agli specchi chiudevo gli occhi per non vedermi. Un sudore freddo mi inzuppava la fronte. A volte l'oscurità dei saloni era così densa che mi smarrivo in essi e dovevo camminare a caso, angustiato, rigido, sostenendo il corpo di Concha con un solo braccio e con l'altro steso per non inciampare. In una porta, la sua tragica e ondulante chioma si aggrovigliò. Palpai nell'oscurità per staccarla. Non potei. A ogni istante si aggrovigliava di più. La mia mano spaventata e rozza tremava su di essa, e la porta si apriva e si chiudeva, stridendo a lungo. Con spavento vidi che spuntava il giorno. Mi assalì una vertigine e tirai... Il corpo di Concha sembrava volersi sottrarre alle mie braccia. Lo strinsi con disperata angustia. Sotto quella fronte tesa e scura cominciarono a socchiudersi le palpebre di cera. Io chiusi gli occhi, e con il corpo di Concha afferrato con le braccia fuggii. Dovetti tirare brutalmente finché si spezzarono gli amati e profumati capelli.. (SO, 115).*

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

*Restai sulla porta indeciso e sospirante. Dubitai se tornare indietro per mettere sulle labbra gelate l'ultimo bacio: Resistetti alla tentazione. Fu come lo scrupolo di un mistico. Temetti che vi fosse qualcosa di sacrilego in quella malinconia che in quel momento mi pervadeva. La tenera fragranza della sua camera accendeva in me, come una tortura, la voluttuosa memoria dei sensi. Bramavo di gustare le dolcezze di un sogno casto, e non potei. Anche ai mistici le cose più sante suggerivano, a volte, i più strani diabolismi. Ancor oggi il ricordo della morta è per me di una tristezza depravata e sottile: Mi graffia il cuore come un gatto tifico dagli occhi lucenti. Il cuore sanguigno e si torce, e dentro di me ride il Diavolo che sa trasformare tutti i dolori in piaceri. I miei ricordi, glorie dell'anima perdute, sono come una musica livida e ardente, triste e crudele, al cui strano suono danza il fantasma piangente dei miei amori. Povero e bianco fantasma, i vermi gli hanno mangiato gli occhi, e le lacrime cadono dalle orbite! Danza nel crocchio giovanile dei ricordi, non posa a terra, galleggia su un'onda di profumo (SO, 115-6).*

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

alcuni elementi tipici del repertorio decadente per poi stravolgerli con una piroetta improvvisa e strappare la maschera al suo personaggio.<sup>xxv</sup>

#### MASCHERA E VOLTO DI JUAN MANUEL

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

*Don Juan Manuel si era fermato al centro del cammino, e alzandosi sulle staffe [della sella] e ci salutava togliendosi il cappello. Poi, con voce potente, ripetuta da un'eco lontana, gridò:*

*- Nipote! Nipote! Fa aprire la cancellata del giardino!*

*Concha alzò le braccia ad indicare che aveva già dato disposizione, poi rivolta a me esclamò ridendo:*

*- Digli tu che stanno arrivando.*

*Io ruggii con le mani alla bocca:*

*- Stanno arrivando!*

*Ma Don Juan Manuel fece mostra di non sentirmi. Il privilegio di farsi sentire a distanza era suo e basta. Concha si tappò le orecchie:*

*- Taci, perché non confesserà mai che ti sente.*

*Io continuai a ruggire:*

*- Stanno arrivando! Stanno arrivando!*

*Inutilmente. Don Juan Manuel si chinò accarezzando il collo del cavallo. Aveva deciso di non sentirmi. Poi si alzò di nuovo sulle staffe:*

*- Nipote! Nipote!*

*Concha si appoggiava alla finestra ridendo come una bambina felice:*

*- È magnifico!*

*Il vecchio continuava a gridare dal cammino:*

*- Nipote! Nipote!*

*Era davvero magnifico quel Don Juan Manuel de Montenegro. Certamente gli parve che non arrivassero a aprirgli l'ingresso con la necessaria rapidità, perché spronando il cavallo, si allontanò al galoppo (SO, 69).*

---

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

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

- Nipote, hai ereditato la mania di tuo nonno, che passava anche lui le giornate a leggere. Così diventò matto!... E che libriccino è questo?

I suoi occhi profondi e verdastri diressero verso il Florilegio de Nuestra Señora uno sguardo pieno di sdegno. Si allontanò dalla luce e fece qualche passo per la biblioteca, facendo risuonare gli speroni. Si fermò subito:

- Marchese di Bradomín, è finito il sangue di Cristo nel Palazzo di Brandeso?

Capendo il suo desiderio, mi alzai. Don Juan Manuel stese un braccio, fermandomi con un gesto sovrano:

- Non ti muovere! Non c'è qualche servitore nel Palazzo?

E dal fondo della biblioteca cominciò a chiamare a gran voce (SO, 77).

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

- Sai già che da tre secoli è privilegio dei Marchesi di Bradomín essere ricevuti con il gonfalone nelle parrocchie di San Rosendo de Lantañón, Santa Baya de Cristamilde e San Miguel de Deiro. I tre curati sono nominati dalla tua casa. Mi sbaglio, nipote?

- Non si sbaglia, zio.

Concha interruppe, ridendo:

- Non gli faccia domande. È una pena, ma l'ultimo Marchese di Bradomín non sa una parola di queste cose!

Don Juan Manuel scosse la testa gravemente:

- Questo lo sa! Deve saperlo! (SO, 78)<sup>xxvi</sup>

---

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

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

*- Noi Montenegro di Galizia discendiamo da un'imperatrice tedesca. È l'unico blasone spagnolo che porta metallo su metallo: speroni d'oro su campo d'argento. Anche il lignaggio di Bradomín è molto antico. Ma tra tutti i titoli del tuo casato: Marchesato di Bradomín, Marchesato di San Miguel, Contado di Barbanzón e Signoria di Padín, il più antico e il più illustre è la Signoria. Risale fino a Don Roldán [Orlando], uno dei Dodici Pari. Sapete già che Don Roldán non morì a Roncisvalle, come dicono le Storie.*

*Io non sapevo niente, ma Concha assentì con la testa. Lei certamente conosceva quel segreto di famiglia. Don Juan Manuel, dopo aver vuotato un altro bicchiere, continuò:*

*- Siccome anch'io discendo da Don Roldán, sono molto bene informato di queste cose! Don Roldán riuscì a salvarsi, e con una barca giunse all'isola di Sálvora. Attirato da una sirena, naufragò in quella spiaggia, e dalla sirena ebbe un figlio, che come figlio di Don Roldán fu chiamato Padín, che sarebbe equivalente a Paladino. Ecco perché una sirena abbraccia e sostiene il tuo scudo nella chiesa di Lantañón. (SO, 79)*

#### IL SIMBOLISMO

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

*Io ricordavo vagamente il Palazzo di Brandeso, dove ero stato da bambino con mia madre, e il suo antico giardino, e il suo labirinto che mi spaventava e mi attirava. Passati gli anni, tornavo chiamato da quella bambina con cui avevo giocato tante volte nel vecchio giardino senza fiori. Il sole del tramonto lasciava un riflesso dorato tra il verde scuro, quasi nero, degli alberi venerabili. I cedri e i cipressi, della stessa età del Palazzo. Il giardino aveva una porta ad arco, e scolpiti in pietra, sopra il cornicione, quattro scudi con le armi di quattro lignaggi differenti. I lignaggi del fondatore, nobile da tutti e quattro i suoi nonni! (SO, 39)<sup>xxvii</sup>*

<sup>xxvii</sup> Parlando dei giardini dipinti da Santiago Rusiñol, Valle-Inclán scrive: «*Yo miro estos jardines de ahora, y apenas hallo en ellos una sombra de aquella divina tristeza que se posaba como un pájaro crepuscular de largas alas sobre el Jardín Abandonado. Recuerdo cómo este pintor de la melancolía otoñal es*

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

*Io ricordavo nebulosamente quell'antico giardino dove i mirti secolari disegnavano i quattro scudi del fondatore, intorno a una fonte abbandonata. Il giardino e il Palazzo avevano la vecchiaia signorile e malinconica dei luoghi in cui, in altri tempi, si era svolta la vita amabile della galanteria e dell'amore. Sotto la fronda di quel labirinto, sulle terrazze e nei saloni, erano fiorite le risa e i madrigali, quando le mani bianche, che nei vecchi ritratti sostengono appena i fazzoletti ricamati, sfogliavano le margherite che custodiscono il candido segreto dei cuori. Ricordi belli e lontani! Anch'io li rievocai un giorno lontano, quando il mattino autunnale e dorato avvolgeva il giardino umido e rinverdito dalla pioggia costante della notte. Sotto il cielo limpido, di un azzurro araldico, i venerabili cipressi sembravano avere il sogno della vita monastica. La carezza della luce tremava sui fiori come un uccello d'oro, e la brezza tracciava nel velluto dell'erba, orme ideali e chimeriche, come se danzassero fate invisibili. (SO, 58-9)*

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

*Nel fondo del labirinto mormorava la fonte circondata da cipressi, e il mormorio dell'acqua sembrava diffondere nel giardino un pacifico sogno di vecchiaia, di raccoglimento e di abbandono. Concha mi disse:  
- Riposiamoci qui.  
Sedemmo all'ombra delle acacie, su una panca di pietra coperto di foglie. Di fronte si apriva la porta del labirinto misterioso e verde. Sulla chiave d'arco si alzavano due chimere macchiate di muschio, e un sentiero scuro, un solo sentiero, ondulava tra i mirti come il cammino di una vita solitaria, silenziosa e ignorata. (SO, 59-60)*

Da un lato c'è il labirinto, il passato, ma con ancora viva la fonte che alimenta la vita e, volgendosi nell'altra direzione, un cammino ignoto: Concha e Bradomín siedono su una pietra coperta di foglie, come se la vitalità della natura avvolgesse e neutralizzasse l'immobilità definitiva della pietra. Dal palazzo, che è un luogo chiuso, il giardino è sempre visibile come una possibilità a cui accedere:

---

*también poeta amigo de gentiles y discretas malicias» (R. del Valle-Inclán, «Santiago Rusiñol», Nuevo Mundo, Madrid, 6-VI-1912).*

*Nel fondo del labirinto la fonte cantava come un uccello nascosto, e il sole del tramonto indorava i cristalli della loggia dove aspettavamo. Era tenero e fragrante: archi gentili chiusi da vetrate colorate lo fiancheggiavano con l'artificio del secolo galante che immaginò la pavana e la gavotta. In ogni arco, le vetrate formavano un tritico e di poteva vedere il giardino in mezzo a una tormenta, in mezzo a una nevicata e in mezzo a un acquazzone. Quella sera il sole d'Autunno penetrava fino al centro, come la lancia stanca di un eroe antico. (SO, 71)*

Il termine *jardín* è usato da Bradomín anche per indicare i suoi ricordi, quando incontra le due figlie di Concha: «Io sentii come passare una brezza d'aprile sul giardino dei ricordi. Quelle due bambine, le figlie di Concha, in altri tempi mi amavano molto, e anch'io le amavo» (SO, 72).

Il giardino è caratterizzato dalla costante presenza di colombe che, in questo caso, non possono indicare la castità, che nessuno dei protagonisti può attribuirsi, e significano verosimilmente l'innocenza di una vita libera, ancorata alle sue radici più profonde: la stessa fonte sembra cantare come un uccello nascosto. Anche i merli addestrati da Florisel sono segni di libertà: abbandonano le gabbie in cui li tiene il paggio e volano lontano a fischiare, liberi, la canzone che hanno imparato. Il labirinto appare anche nel sogno di Concha, che viene raccontato nel giardino (non c'è spazio per il sogno dentro il palazzo):

*Concha, immobile nell'arco della porta, guardava verso il cammino sospirando. Intorno volavano le colombe. La povera Concha si era irritata con me perché ascoltavo sorridendo il racconto di una visione celeste avuta mentre era addormentata tra le mie braccia. Era un sogno, come li facevano le sante delle storie che mi raccontava da bambino la dama pia e triste che allora abitava nel Palazzo. Ricordo vagamente quel sogno: Concha era perduta nel labirinto, seduta ai piedi della fonte e piangendo sconsolata. In quel frangente le apparve un Arcangelo. Non aveva spada né scudo: Era candido e malinconico come un giglio: Concha capì che quell'adolescente non veniva a combattere con Satana. Gli sorrise attraverso le lacrime, e l'Arcangelo stese su di lei le sue ali di luce e la guidò... Il labirinto era il peccato in cui Concha era perduta, e l'acqua della fonte erano tutte le lacrime che doveva versare nel Purgatorio. Nonostante il nostro amore, Concha non era condannata. (SO, 81)*

Il sogno di Concha è la salvezza della propria anima dal passato vissuto nel peccato, trasformando l'acqua della fonte (la sua stessa vita) in lacrime di espiazione, ed è ancora una creatura alata, l'Arcangelo, a farla rinascere alla vita nuova, posando le sue ali su di lei, con lo stesso gesto con cui nel mito Iside riporta alla vita il corpo straziato di Osiride. L'arcangelo trasforma in nuova vita il passato di Concha e la riconduce al presente, alla porta dell'arco, dove si guardano due chimere, ma non risponde circa il futuro della donna, se non versando lacrime, che Concha interpreta come segno di morte imminente:

*Dopo averla guidata attraverso i mirti verdi e immobili, alla porta dell'arco dove si guardavano le due Chimere, l'Arcangelo agitò le ali per volare. Concha, inginocchiandosi, gli chiese se doveva entrare in un convento, l'Arcangelo non rispose. Concha, torcendosi le mani, gli chiese se doveva sfogliare nel vento il fiore dei suoi amori, l'Arcangelo non rispose. Concha, trascinandosi sulle pietre, gli chiese se stava per morire, neanche allora l'Arcangelo rispose, ma*

*Concha senti cadere due lacrime sulle sue mani. Le lacrime le scorrevano tra le dita come due diamanti. Allora Concha aveva capito il mistero di quel sogno... La povera, raccontandome-  
lo, sospirava e mi diceva:*

*- È un avviso del Cielo, Xavier.*

*- I sogni non sono altro che sogni, Concha.*

*- Sto per morire!... Tu non credi alle visioni?*

*Sorrisi, perché allora ancora non ci credevo, e Concha si allontanò lentamente verso la porta della loggia. Sopra la sua testa, come un augurio felice, volarono le colombe. (SO, 82)*

Come Concha, anche Bradomín ha la sensazione di trovarsi smarrito all'interno di un labirinto: in un'occasione l'aspetto negativo del simbolo viene richiamato come immagine di confusione mentale (ma in questa citazione Bradomín si trova all'interno del palazzo, nel dormiveglia):

*Nel torpore che mi fiaccava dolorosamente ogni volontà, io scorgevo che il mio pensiero si andava smarrendo in labirinti oscuri, e sentivo il sordo vespaio da cui nascono i cattivi sogni, le idee torturanti, capricciose e deformi, prese in un ritmo funambolesco. (SO, 98)*

Alla morte di Concha, quando Bradomín vorrebbe fuggire dal suo presente e dalle sue responsabilità, il giardino risulta inaccessibile, come si è già visto: si direbbe che viene protetto da elementi del tutto naturali, ma che terrorizzano e paralizzano il marchese:

*Lontano ululavano i cani. Senza rumore scivolai a terra. Feci luce e contemplai quel volto già disfatto e la mia mano tremante toccò quella fronte. Il freddo e il riposo della morte mi atterrirono. No, ormai non poteva rispondermi. Pensai di fuggire, e aprii cauto una finestra. Guardai nell'oscurità con i capelli ritti, mentre nel fondo dell'alcova ondeggiavano le cortine del mio letto e oscillava la fiamma delle candele nel candeliere d'argento. I cani continuavano a ululare molto distanti, e il vento si lamentava nel labirinto come un'anima in pena, e le nuvole passavano sopra la luna, e le stelle si accendevano e si spegnevano come le nostre vite. (SO, 109-110)*

Come si accennava, anche il palazzo ha al suo interno una struttura che sembra labirintica. La sua descrizione avviene con aggettivi di significato opposto a quelli normalmente usati per il giardino. Nei corridoi fa freddo (SO, 47) e per Bradomín è possibile perdersi: «Vuoi chiamare Candelaria affinché mi guidi per questi corridoi?» (SO, 51), chiede a Concha. Sono normalmente oscuri e danno alle presenze umane l'apparenza di fantasmi: «Si volse dalla porta chiamandomi con gli occhi, e tutta bianca come un fantasma, sparì nell'oscurità del corridoio» (SO, 51). Si incrociano aprendosi su saloni, in uno dei quali è presente l'equivalente della fonte nel labirinto del giardino: un'immagine di Cristo, ai cui piedi arde una lampada perennemente accesa: «All'incrocio [en la cruz (!)] di due corridoi si apriva un'anticamera rotonda, grande e senza mobili, con quadri di santi e cassapanche antiche. Su un



muro maestro proiettava un cerchio smorto di luce la lampada a olio che illuminava i piedi lividi e storpiati di Gesù Nazareno» (SO, 51-2).<sup>xxviii</sup>

Come il labirinto del giardino, anche il labirinto del palazzo rappresenta il passato: «Tempi, quelli, in cui le nostre risate pazze e felici avevano turbato il nobile raccoglimento del Palazzo, e svanivano per le chiare e grandi anticamere, per i corridoi oscuri, fiancheggiate da anguste finestre sovrapposta dove tubavano le colombe» (SO, 64). Ma al tempo stesso sta a rappresentare un presente di segno completamente diverso. Nel palazzo non c'è spazio per il sogno e la speranza, per il rinnovamento che caratterizza il giardino. Il passato del palazzo è pietrificato, immutabile, senza danza di fate nascoste e senza apertura al futuro: può solo essere giudicato (da qui la presenza del Cristo). Il passato sono le statue degli antenati nella cappella, imprigionate nella loro tomba:

*La cappella era umida, tenebrosa, risonante. Sulla pala d'altare campeggiava uno scudo di sedici campi, smaltati di rosso e azzurro, nero e verde araldici, oro e argento. Era lo scudo concesso come titolo dai Re Cattolici al Capitano Alonso Bendaña, fondatore del maggiorasco di Brandeso (SO, 104).*

*Alla destra dell'altare era sepolto il Capitano Alonso Bendaña con altri cavalieri del suo lignaggio: il sepolcro aveva la statua orante di un guerriero. A sinistra era sepolta Donna Beatriz de Montenegro, con altre dame d'alto lignaggio: il sepolcro aveva la statua orante di una religiosa in abito bianco come le Superiore di Santiago. La lampada del presbiterio era accesa giorno e notte davanti alla pala d'altare scolpita come un gioiello regale: gli aurei grappoli della vite evangelica sembravano offrirsi carichi di frutta. [...] La luce della lampada, tra catene d'argento, aveva un timido fremito d'ali d'uccello prigioniero, come se si affannasse a volare verso il santo (SO, 104-5).*

A questa prigione dei morti corrisponde la prigione dei vivi: l'immagine di Micaela, cieca, invecchiata, con cui Concha evita il contatto e il dialogo, rappresenta l'unica vita possibile dentro il labirinto del palazzo, dove il passato grava su un presente senza sogni. Questa natura labirintica risulta evidente dopo la morte di Concha, quando Bradomín deve trasportarne il cadavere:

*Timoroso aguzzai la vista sul nero corridoio e mi avventurai nelle tenebre. Tutto sembrava addormentato nel Palazzo. Camminai a tentoni palpando il muro con la mano (SO, 111).*

---

<sup>xxviii</sup> «En la cruz de dos corredores abría una antesala redonda, grande y desmantelada, con cuadros de santos y arcones antiguos. En un testero arrojaba cerco mortecino de luz, la mariposa de aceite que alumbraba los pies lívidos y atarazados de Jesús Nazareno». Frase quasi identica in SO, 62: «Concha se detuvo en la cruz de dos corredores, donde se abría una antesala redonda, grande y desmantelada, con arcones antiguos. En un testero arrojaba cerco mortecino de luz la mariposa de aceite que día y noche alumbraba ante un Cristo desmelenado y lívido». È l'anticamera dove giocavano da bambini, e dove vedono la vecchia Micaela, donzella della madre di Concha, che non vuole rivolgerle la parola («Es Micaela... La doncella de mi madre. ¡La pobre está ciega! No le digas nada...»).

*Restai immobile per un istante con l'orecchio attento. Si udiva solo il borbottio dell'acqua nella fonte del labirinto. Continuai avanti. Giù, in fondo all'anticamera, brillava la lampada del Nazzareno, ed ebbi timore di passare davanti all'immagine estatica e livida. (SO, 114)*

Sembra molto significativo il richiamo della fonte del giardino, irraggiungibile per Bradomín, accanto all'immagine del Cristo (*fons vitae*), e il suono dell'acqua che scorre è indicato con il termine *borboteo*, che stavolta non richiama l'abituale immagine del canto e della musicalità. Il Cristo del labirinto interno non sembra avere l'aspetto del Gesù misericordioso, ma quello del Gesù giudice, un Gesù morto, con tutto il realismo inquietante che l'arte spagnola sa mettere nel ritrarre la passione, ed è proprio questo aspetto, accentuato dalla luce della lampada nel salone buio, a mettere paura a Bradomín. Dunque deve inoltrarsi nel labirinto per raggiungere la stanza di Concha senza passare davanti al Crocifisso:

*Per arrivare alla camera da letto di Concha era necessario fare il giro di tutto il palazzo se non volevo passare per l'anticamera. Non vacillai. Uno dopo l'altro percorsi grandi saloni e corridoi tenebrosi. [...] Passando davanti agli specchi chiudevo gli occhi per non vedermi. Un sudore freddo mi inzuppava la fronte. A volte l'oscurità dei saloni era così densa che mi smarriro in essi e dovevo camminare a caso (SO, 115)*

L'ultimo atto simbolico, con cui si conclude il romanzo, è l'uccisione del nibbio il giorno dopo la morte di Concha:

*Le bambine mi circondarono sulla porta finestra del balcone che dava sul giardino. I rami verdi e foschi di un abete sfioravano i cristalli lacrimosi e tristi. Sotto il vento delle montagne, l'abete sentiva fremiti di freddo, e i suoi rami verdi sfioravano i cristalli come una chiamata del giardino vecchio e scuro che sospirava per i giochi delle bambine. Quasi rasoterra, in fondo al labirinto, svolazzava uno stormo di colombe, e dal cielo azzurro e freddo scendeva attentamente osservato un nibbio dalle lunghe ali nere:*

*- Ammazzalo, Xavier!... Ammazzalo!...*

*Andai a prendere lo schioppo, che dormiva coperto di polvere in un angolo della stanza, e tornai sul balcone. Le bambine batterono le mani:*

*- Ammazzalo! Ammazzalo!*

*In quel momento il nibbio cadeva sullo stormo di colombe che volava spaventato. Imbracciai lo schioppo, e quando si aprì uno spiraglio, sparai. Qualche cane latrò nei campi vicini. Le colombe formarono un mulinello in mezzo al fumo della polvere. Il nibbio cadeva di bolina, e le bambine scesero veloci e lo portarono tenendolo per le ali. Tra le piume del petto sgorgava sangue vivo... Con il nibbio in mano si allontanarono in trionfo. Io le chiamai sentendo nascere una nuova angoscia:*

*- Dove andate?*

*Si girarono dalla porta sorridenti e felici:*

*- Vedrai che spavento diamo alla mamma quando si sveglierà!...*

*- No! No!*

- *Da morire dal ridere!* (SO, 117-8)

Il nibbio sembra essere un simbolo abbastanza complesso. Si tratta di un uccello predatore, simile al falco, e il suo volo aggressivo verso le colombe può far pensare che sia una rappresentazione dello stesso Bradomín in quanto seduttore senza scrupoli; in questo caso, la sua uccisione rappresenterebbe un suicidio simbolico. A me non convince molto questa interpretazione, tuttavia, considerato che la scena si svolge nel balcone, quindi all'esterno del palazzo, si può immaginare che rappresenti non la morte di Bradomín, che di fatto non muore, ma la fine della dimensione sognante, speranzosa e magica della sua vita. Però, isolando l'immagine, si potrebbe pensare anche all'esatto contrario: Bradomín uccide il rapace che sta attaccando le colombe, proprio per proteggere questa dimensione, significando quindi una sorta di superamento o di rimozione di quanto è accaduto la notte precedente; tuttavia l'ostacolo a questa interpretazione positiva sta proprio nelle ultime parole di Bradomín, che alludono chiaramente a una morte del sogno:

*Io sentivo un'angoscia disperata e sorda di fronte a quel muto e freddo fantasma della morte che troncava i sogni nei giardini della mia anima. I bei sogni che l'amore incanta! Io sentivo come una strana tristezza, come se il crepuscolo cadesse sulla mia vita e la mia vita, simile a un triste giorno invernale, finisse per iniziare di nuovo con un'alba senza sole. La povera Concha era morta! Era morto quel fiore di sogno a cui sembravano belle tutte le mie parole! Quel fiore di sogno a cui tutti i miei gesti sembravano sovrani!... Avrei incontrato di nuovo un'altra principessa pallida, dai tristi occhi incantati, che mi avrebbe ammirato come magnifico? Dinanzi a questo dubbio piansi. Piansi come un Dio antico nell'estinzione del suo culto!* (SO, 118)

Morto il sogno, morto «*quel fiore del sogno*» che era Concha, Bradomín ha dinanzi solo una prospettiva: un lungo inverno, un'alba senza sole, la fine di un ruolo o di una forma di vita, consistente nell'avere costantemente una principessa che lo ammira come in un culto.

È però possibile un'altra interpretazione. Si è visto che i volatili del giardino, colombe e merli, sono immagini di innocenza e libertà: le colombe entrano nel palazzo solo con le ali tagliate loro dalle bambine di Concha per gioco (SO, 99, 100) - vale a dire che dentro il palazzo non è possibile il volo, le ali sono tarpate e solo è possibile una sopravvivenza cieca, negata alla realtà esterna, come quella di Micaela. Inoltre, il sogno di Concha è una rinascita nella vita eterna, assicurata dalle ali dell'arcangelo che la avvolgono. Non sarebbe dunque illogico pensare che il nibbio rappresenti proprio Concha, o meglio la fine del suo sogno, ad opera di Bradomín e del suo schioppo, inteso come simbolo fallico: Concha, trasfigurata in nibbio, animale sacro a Iside, che con le sue ali da nibbio avvolge il corpo di Osiride, rigenerandolo, vola verso le colombe, sul fondo del giardino, dove c'è la fonte la cui acqua è trasformata in lacrime di espiazione, ma questo volo è stato reso impossibile da

Bradomín - e il nibbio ucciso viene riportato nel posto che gli appartiene: nella stanza dove giace il corpo inanimato di Concha, di cui tutti ora possono fare la scoperta.<sup>xxix</sup>

#### IRONIA E DISTANZIAMENTO

Nella finzione letteraria, le *Sonatas* sono un libro di memorie scritte in prima persona da un anziano marchese decadente chiamato Xavier de Bradomín: questo dato ovvio ha delle conseguenze interessanti. In primo luogo, bisogna tenere costantemente separati l'autore fittizio (Bradomín) e l'autore vero (Valle-Inclán): non esiste nessuna possibilità di attribuire al pensiero di Valle-Inclán un'affermazione o un giudizio di Bradomín. È vero che nel personaggio del marchese si trovano alcune caratteristiche che Valle-Inclán ha tratto dalla sua vita: è nato in Galizia, ha viaggiato in Messico, subisce l'amputazione di un braccio in *Sonata de invierno...* ma questo non implica affatto che sia un *alter ego* dell'autore; al contrario, Valle-Inclán prende abitualmente le distanze dal suo personaggio e lo sottopone a un trattamento ironico, quando addirittura non lo ridicolizza.

Questo distanziamento, che è forse l'elemento più riuscito della tetralogia, è realizzato attraverso una magistrale ricerca stilistica. In effetti, trattandosi di autobiografia fittizia, Valle-Inclán attribuisce a Bradomín non solo un carattere, ma anche uno stile - un po' come fa Cervantes quando don Chisciotte immagina il prologo del libro che racconterà le sue avventure. «*Vecchio dandy*», Bradomín non può che scrivere alla maniera dei decadenti e ricorre a tutto il repertorio tematico dei nipoti di Baudelaire: Valle-Inclán si diverte a far uscire dalla sua penna ogni sorta di inverosimile esempio dell'immaginario modernista, mescolato a testimonianze più «sincere». Bradomín è esibizionista, egocentrico, smargiaso, mentitore, esagerato, e soprattutto scrive per vanagloriarsi di fronte a un pubblico. Scrittore dotato di talento, non è altrettanto bravo nell'indagine psicologica e nella scelta delle situazioni. Questa chiave di scrittura consente a Valle-Inclán di realizzare pagine di straordinaria bellezza, e al tempo stesso di stravolgere i luoghi comuni del modernismo, riuscendo a mescolare, in modo magistrale, momenti lirici e situazioni da romanzo d'appendice, nostalgia struggente e *pastiche* letterario, evocazione del *locus amoenus* e

---

<sup>xxix</sup> «*En ninguna cosa se puede mejor jugar, si uno es sabio, y prudente, como en ver si sus obras son hechas a tiempo... Porque así como el Milano conoce el buen tiempo de la Primavera; así se da a entender, se deve conocer el tiempo, en que cada cosa se deve hazer; porque el que así lo hiziere, será tenido por sabio y prudente*» (Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid 1999, n. 1075: *Milano que vuela*): questo senso potrebbe essere applicato al fatto che Concha, imprudentemente e a tempo sbagliato, sarebbe tornata al peccato, pur sapendosi vicina alla morte. Cfr. anche: «*In the Great Hymn to Osiris on the stela of Amenemose (Dynasty XVIII) in the Louvre Museum, the goddess is envisaged as a kite protectively shading the god with her plumage, the breeze created by her wings providing breath for him*» (George Hart, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, Routledge, London - New York 2005, p. 80, s. v. Isis).

*grand guignol*. Credo che la seguente scena sia un buon esempio del «cattivo gusto» di Bradomín come scrittore modernista:

*Amorosa e compiacente gettò su di me il velo profumato della sua chioma. Io respirai col viso immerso come in una fonte santa, e la mia anima si riempì di delizia e di ricordi fioriti. Il cuore di Concha batteva con violenza, e le mie mani tremanti sbottonarono la sua tunica, e le mie labbra baciaron la carne, unte di amore come di un balsamo:*

*- Vita mia!*

*- Vita mia!*

*Concha chiuse gli occhi per un momento, e alzandosi in piedi, cominciò a raccogliere i suoi capelli:*

*- Vattene!... Vattene, in nome di Dio!...*

*Io sorrisi guardandola:*

*- Dove vuoi che vada?*

*- Vattene!... Le emozioni mi uccidono e ho bisogno di riposare. Ti ho scritto di venire, perché ormai tra noi può esserci solo un affetto ideale... Capirai che, malata come sono, non è possibile altro. Morire in peccato mortale... Che orrore!*

*E pallida come non mai incrociò le braccia, appoggiandole mani sulle spalle, in un atteggiamento rassegnato e nobile che le era abituale.*

*Io mi diressi alla porta:*

*- Addio, Concha!*

*Ella sospirò:*

*- Addio!*

*- Vuoi chiamare Candelaria perché mi guidi in questi corridoi?*

*- Ah!... È vero che ancora non sai...!*

*Andò alla pettiniera e suonò il campanello. Aspettammo in silenzio senza che nessuno si presentasse. Concha mi guardò indecisa:*

*- È possibile che Candelaria si sia addormentata...*

*- In tal caso...*

*Mi vide sorridere e mosse la testa seria e triste:*

*- In tal caso, ti guiderò io. (SO, 50-1)*

Un brano così, in un testo qualunque, indurrebbe il critico al sorriso: il miracolo di Valle-Inclán è aver costruito una narrazione al cui interno tale brano è naturale, in armonia con il contesto, e contribuisce alla bellezza del testo. Bradomín costruisce la sua immagine: cortese coi villici, paterno con Florisel, ipergalante con ogni donna, indulgente coi suoi difetti, in una visione che non ammette alternative né discussioni, e della quale dobbiamo fidarci ciecamente, pur avendo il forte sospetto che racconti balle. Esempio di questo atteggiamento cialtronesco, la galante «toccata e fuga» con Isabel, la notte della morte di Concha.

Il distanziamento permette di inserire nel testo un duplice punto di vista, quello dell'autore reale e quello dell'autore fittizio, con un gioco che verrà sviluppato più organicamente nelle *Sonatas* posteriori. Per esempio, in *Sonata de estío* si legge: «Con l'anima presa da religiosa emozione, contemplai la spiaggia bruciata dove sbarcarono, prima di ogni altro popolo

della vecchia Europa, gli avventurieri spagnoli, figli di Alarico il barbaro e di Tarik il moro» (SE, 113):<sup>xxx</sup> esempio di una retorica da *conquistadores*, logica nel personaggio di Bradomín ma estranea a Valle-Inclán.<sup>xxxii</sup>

Adottando questa chiave di lettura, va tenuto presente che Bradomín, come personaggio, è costruito con una cultura più romantica che decadente, e questo si nota molto nelle idee che sostiene nelle sue memorie.<sup>xxxii</sup> Tutto l'universo delle *Sonatas* è messo a fuoco a partire dal punto di vista di Bradomín, il quale, a sua volta, si identifica con un certo tipo di nobiltà spagnola, di cui risulta essere una rappresentazione plastica. È vero che, nel dialogo con Juan Manuel nella biblioteca di Brandeso, Bradomín sembra disinteressato alla storia del suo casato, ma questo singolo episodio contrasta con molte testimonianze di segno opposto, soprattutto nelle *Sonatas* posteriori. Si potrebbe anche pensare che, in questo episodio, il marchese adotti un atteggiamento artificioso, continuando la sua competizione con Juan Manuel (e che Valle-Inclán stia rappresentando due diversi tipi nobiliari): in effetti, l'identificazione di Bradomín con il suo stato sociale è fuori discussione.

Inteso come tipo, il nostro personaggio rappresenta una nobiltà spagnola che, nella sua storia, ha adottato l'ideologia del cattolicesimo e la difesa del papato (*Sonata de primavera*, con la sua ambientazione italiana, anzi vaticana), e ha portato a termine la conquista del Nuovo Mondo (*Sonata de estío*), ed ora vive l'autunno estetizzante della sua decadenza, che terminerà con *Sonata de invierno*, in una guerra civile inquinata da trame e tradimenti, nella gravissima crisi istituzionale dell'Ottocento. Se nel suo stile letterario e nella scelta dei temi Bradomín si mostra un personaggio decadente, nel suo carattere rappresenta invece un efficace ritratto del nobile barocco: sopravvissuto a quella Spagna del Seicento in cui la nobiltà spadroneggia, con un comportamento privo di morale, e con il saccheggio delle risorse pubbliche nel processo che è stato definito di rifeudalizzazione. D'altronde, questa

---

<sup>xxx</sup> Si noti il richiamo romantico a una Spagna dalle radici visigote e moresche, in un tempo in cui l'apprezzamento per l'eredità musulmana non era frequente fuori da un atteggiamento romantico. O ancora: «*Al desembarcar en Veracruz, mi alma se llenó de sentimientos heroicos. Yo crucé ante la Niña Chole orgulloso y soberbio como un conquistador antiguo. Allí en sus tiempos mi antepasado Gonzalo de Sandoval, que fundó en México el reino de la Nueva Galicia, no habrá mostrado mayor desvío ante las princesas aztecas sus prisioneras, y sin duda la Niña Chole era como aquellas princesas que sentían el amor al ser ultrajadas y vencidas, porque me miraron largamente sus ojos y la sonrisa más bella de su boca fue para mí. La deshojaron los labios como las esclavas deshojaban las rosas al paso triunfal de los vencedores. Yo, sin embargo, supe permanecer desdeñoso*» (SE, 121).

<sup>xxxii</sup> Cfr. José Alberich, «Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 33, 1965, n. 4, pp. 360-82, p. 372; Elena Cueto Asín, «Valle-Inclán y la emigración a América, o la reescritura modernista de una realidad Moderna», *El Pasajero*, otoño 2004, disponibile online all'URL: <[www.elpasajero.com/ventolera/cueto.html](http://www.elpasajero.com/ventolera/cueto.html)>; Nicolás Fernández Medina, «El joven Valle-Inclán en México (1892-93)», *El Pasajero*, estío 2004, <[www.elpasajero.com/vallemexico.html](http://www.elpasajero.com/vallemexico.html)>.

<sup>xxxiii</sup> Cfr. Jorge Manrique, «Valle-Inclán, refundidor de las Memorias Amables de José Zorrilla», *Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica*, n. 36, 2011, pp. 429-60, p. 442 <[fuesp.com/revistas/pag/CILH\\_36.html](http://fuesp.com/revistas/pag/CILH_36.html)>.

natura barocca è implicita nel costante richiamo a don Juan Tenorio, soprattutto nella versione di Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla* ritrae in negativo la nobiltà dell'epoca e la condanna alla luce di una morale controriformista, di cui restano ancora forti tracce nelle donne anziane della famiglia Bendaña. La differenza, rispetto all'archetipo del don Juan, sta nel fatto che Valle-Inclán non lascia sprofondare all'inferno il suo personaggio ed anzi, al termine di una complessa vicenda, sembra redimerlo. Inteso come rappresentazione plastica di una certa Spagna, Bradomín prolunga il passato barocco nell'epoca moderna, ed è la personificazione della sua crisi finale (penso all'esito disastroso della guerra di Cuba): ciò spiega come mai, pur essendo collocato storicamente con una cronologia abbastanza precisa, in fondo il Marchese si presenta, e si parla di lui, costantemente come *viejo*: Bradomín rappresenta una Spagna vecchia, nel pieno della sua decadenza.

I segni della decadenza si ritrovano quasi in ogni pagina di *Sonata de otoño*, ma ciò che ne rafforza l'atmosfera è soprattutto l'atteggiamento dei protagonisti. Non c'è nulla nel romanzo che manifesti un elemento di modernità: se, per ipotesi, lo dovessimo ambientare nel Seicento o nel Settecento, non dovremmo cambiare un solo particolare. Questa condizione di apparente intemporalità è una costruzione artificiosa, e il simbolo più evidente sembra esserne il paggio Florisel: non solo per l'idea stessa di avere un paggio, ma per il vezzo di avergli cambiato nome («*Parece bautizado por las hadas*», SO, 58): «*Florisel es el paje de quien se enamora cierta princesa inconsolable en un cuento*» (SO, 60). Concha si assimila alla principessa inconsolabile di un racconto (allusione alla fine della sua relazione con Bradomín) e costruisce un mondo artificioso in cui vive come tale, *ritirata* nel suo palazzo, con le vecchie memorie, il giardino, le rose e le colombe. Un altro esempio di questa costruzione si può vedere nel desiderio di Concha che i merli addestrati da Florisel rimangano all'interno del giardino, mentre i volatili se ne allontanano.

Concha adotta una posa, esattamente come Bradomín che si atteggia a don Juan, o come Isabel che, a suo dire, se solo avesse sospettato la possibilità che Bradomín entrasse di notte nella sua stanza, avrebbe messo il chiavistello alla porta. È nel loro atteggiarsi che i due amanti si incontrano immediatamente: ne è un esempio la scena in cui Bradomín veste la donna, che fin dall'inizio appare deliziosamente compiacente, da un lato schernendosi, dall'altro indicando con gli occhi l'armadio in cui sono i vestiti (SO, 42-3).

Risulta dunque coerente che, fuori dal repertorio (peraltro limitato) delle sue pose, Bradomín risulti smarrito e rischi di perdersi di fronte alla realtà. L'autunno della nobiltà spagnola è la costruzione di un arcaismo estetizzante, nel quale il presente penetra fuggacemente, con l'allusione al conflitto tra Isabel II e don Carlos. È importante notare che questa costruzione avviene ad opera degli stessi personaggi e, in ultima analisi, è il punto di vista di Bradomín: questo procura al testo una dimensione ironica, nella misura in cui tale punto di vista non coincide con quello di Valle-Inclán. Rileggendo in questa prospettiva l'incipit del romanzo, lo si può osservare sotto una luce molto diversa:

«Amore mio adorato, sto morendo e desidero solo vederti!». Ah! Quella lettera della povera Concha la persi molto tempo fa. Era piena di ansia e di tristezza, profumata di violette e di un antico amore. Senza finir di leggerla, la baciai. Erano circa due anni che non mi scriveva, e

*ora mi chiamava al suo fianco con suppliche dolorose e ardenti. I tre fogli blasonati avevano la traccia delle sue lacrime, e la conservarono a lungo. La povera Concha moriva ritirata nel vecchio Palazzo di Brandeso, e mi chiamava sospirando. Quelle mani pallide, profumate, ideali, le mani che io avevo amato tanto, tornavano a scrivermi come altre volte. Sentii che gli occhi mi si riempivano di lacrime. Io avevo sempre sperato nella resurrezione del nostro amore. Era una speranza indecisa e nostalgica che riempiva la mia vita con un aroma di fede: Era la chimera del futuro, la dolce chimera addormentata nel fondo dei laghi azzurri, dove si riflettono le stelle del destino. Triste destino il nostro! Il vecchio roseto del nostro amore rifioriva per sfogliarsi pietoso sopra una sepoltura.*

*La povera Concha moriva!*

*Io ricevetti la sua lettera a Viana del Prior, dove cacciavo tutti gli autunni. Il Palazzo di Brandeso è a poche leghe di distanza. Prima di mettermi in cammino, volli sentire María Isabel e María Fernanda, le sorelle di Concha, e andai a vederle. Entrambe sono monache nelle Comendadoras. Uscirono nel parlatorio, e attraverso le grate mi tesero le loro mani nobili e abbaziali, di spose vergini. Mi dissero, sospirando, che la povera Concha moriva, e, come un tempo, mi diedero del tu. (SO, 31-2)*

Questo brano dà le seguenti informazioni:

- Concha annuncia la sua morte;
- disgraziatamente, Bradomín poi si perde la lettera (confrontare questo dato con il gran dolore ostentato alla fine del romanzo, lascia qualche perplessità);
- neanche finisce di leggerla!
- Costruzione dell'atteggiamento: la lettera è blasonata (tre pagine di cui non conosciamo il contenuto); era ovvio che lo fosse, dato che Concha è nobile, ma va detto, forse perché la lettera di un borghese non può ostentare un blasone.
- Lacrime, chimera addormentata sul fondo dei laghi azzurri, ostentazione del suo stato nobiliare attraverso l'indicazione della caccia (tutti gli autunni), dopodiché, come primo atto concreto, va a trovare le sorelle di Concha... per quale motivo? Per sapere se quanto è scritto nella lettera corrisponde al vero!

L'elemento di realtà (la lettera) è come *importato* all'interno di un atteggiamento, senza il quale non potrebbe essere vissuto adeguatamente, e compiuta questa operazione, il comportamento si dispiega secondo un repertorio consolidato: Bradomín va mesto in chiesa, e la prima cosa che gli torna in mente è la scena in cui provocava Concha che recitava il rosario. Bradomín agisce secondo un ruolo: se non gli è possibile, si sente perduto e pensa alla fuga (lo fa anche in *Sonata de primavera*) o è incapace di agire (come quando il generale Bermúdez si riprende la *Niña Chole* in *Sonata de estío*).

Grazie alla tecnica del distanziamento, le *Sonatas* non sono una letteratura di evasione, non cantano con romantica nostalgia un mondo bello e perduto: al contrario, ironicamente, sono la rappresentazione di un tentativo (fallimentare) di fuga dalla realtà, messo in atto dal loro protagonista. Sono la storia di una catastrofe sociale, politica ed esistenziale.



