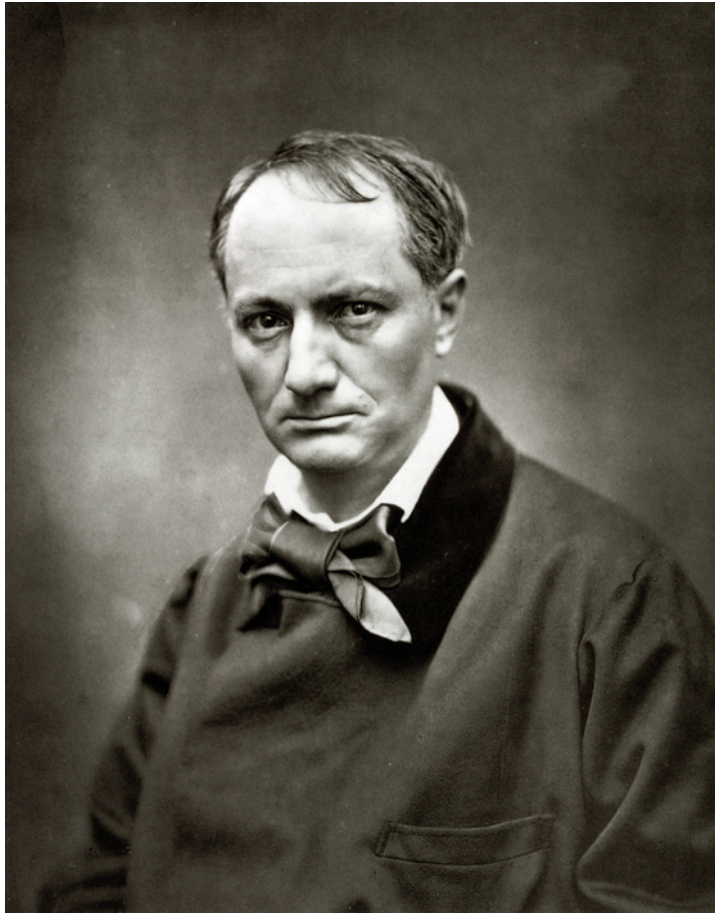




STUDI INTERCULTURALI 2/2017 ISSN 2281-1273  
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI  
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

*Studi Interculturali 2/2017*



*Charles-Pierre Baudelaire*

*(Paris, 9.4.1821 - 31.8.1867)*

*«Je suis l'Empire à la fin de la décadence,  
Qui regarde passer les grands Barbares blancs  
En composant des acrostiches indolents  
D'un style d'or où la langueur du soleil danse»*

*Studi Interculturali* #2 /2017

issn 2281-1273 - isbn 978-0-244-33481-9

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.

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

Il presente fascicolo è stato chiuso in redazione in data 14.09.17.

Gianni Ferracuti

Dipartimento di Studi Umanistici

Università di Trieste

Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

## SOMMARIO

PIER FRANCESCO ZARCONI

*La Shari'at, questa sconosciuta* ..... 7

MARIO FARAONE

*«Fair Liberty, Was All His Cry»: Rex Warner, Jonathan Swift e la Libertà* ..... 49

GIANNI FERRACUTI

*«Con un alarde de poder pagano»: sonata de primavera* ..... 83

SERGIO PORTELLI

*Italianità culturale e nazionalismo a Malta tra Ottocento e Novecento* ..... 115

RAFFAELE FEDERICI

*Archéologie du futur. La musique en vinyle entre le lien social et la post-nostalgie* ..... 133

GABRIELLA VALERA

*L'enigma delle «figure» nella pittura di Miroslav Pengal* ..... 143

QUADERNI DI STUDI INTERCULTURALI N. 2 - SUPPLEMENTO AL N. 2/2017:

*Gianni Ferracuti: Blas Infante, il flamenco e l'identità culturale andalusa.*



## «CON UN ALARDE DE PODER PAGANO»

### SONATA DE PRIMAVERA DI RAMÓN EL VALLE-INCLÁN

GIANNI FERRACUTI<sup>i</sup>

---

<sup>i</sup> Le quattro *Sonatas* (*de Primavera, Estío, Otoño, Invierno*) costituiscono l'autobiografia fittizia di un personaggio di Ramón del Valle-Inclán, il marchese di Bradomín, rielaborazione in chiave modernista di temi legati ai diversi archetipi di don Juan Tenorio. Seguendo l'ordine di pubblicazione dei testi, ho già trattato le prime due, *Sonata de otoño* e *Sonata de estío*; passo ora ad analizzare i restanti testi della tetralogia. Si veda: G. Ferracuti, «Contro le sfingi senza enigma: Estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», *Studi Interculturali*, 1/2014, pp. 164-220; id., «La emoción interior y el gesto misterioso»: i racconti galanti di Valle-Inclán», *Mediterránea*, 11/2011, p. 5-44 (poi in *Rocinante, Revista di Filosofia Iberica e Iberoamericana*, n. 7, 2012/2013, pp. 77-131); id., «¡Qué distinta pudo haber sido nuestra vida!»: *Sonata de otoño* o gli esiliati dalla modernità», *Studi Interculturali*, 3, 2014, pp. 119-61; id., «Dejándome llevar de un impulso romántico»: Valle-Inclán e l'esotismo messicano della *Sonata de estío*», *Studi Interculturali*, 1-2, 2016, pp. 41-72. Le *Sonatas* sono citate dalle seguenti edizioni: Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño - Sonata de invierno*, Me-

In *Sonata de primavera* un giovane Bradomín, che presta servizio presso la Guardia Nobile del papa, è incaricato di portare la nomina a cardinale a monsignor Gaetani, vescovo e membro di una famiglia principesca, residente nella città di Ligura, dove vive anche la principessa sua cognata con le sue cinque figlie. A seguito della morte di monsignore, la permanenza di Bradomín a palazzo Gaetani si prolunga; il giovane marchese ne approfitta per corteggiare pesantemente la maggiore delle figlie della principessa, María Rosario, che è in procinto di entrare in convento; ciò occasiona la morte accidentale della sorella più piccola, María Nieves, e la precipitosa fuga di Bradomín.

#### L'AMBIENTAZIONE E IL TEMPO DELL'AZIONE

La *Sonata de primavera* è ambientata in Italia, in una città dal nome di fantasia: Ligura, nella quale è riconoscibile Gaeta.<sup>ii</sup> L'identificazione di Ligura con Gaeta appare indiscutibile, come pure la presenza di Valle-Inclán nella stessa Gaeta durante un viaggio in precedenza non documentato, e la sua visita alla residenza della corte carlista che vi era in esilio. Tuttavia non sembra esserci alcuna relazione di significato tra l'ideario carlista e la *Sonata de primavera*: la corte di Gaeta ha rappresentato semplicemente il punto di avvio di un'elaborazione letteraria che la trasforma nel palazzo Gaetani della *Sonata*. Credo che anche l'idea di nascondere il nome della città dietro la maschera di Ligura, e poi rivelarlo in-

---

*morias del Marqués de Bradomín*, ed. Leda Schiavo, Espasa Calpe, Madrid 2001 (*Otoño*, pp. 29-118; *Invierno*, pp. 119-213); id., *Sonata de primavera, Sonata de Estío*, ed. Pere Gimferrer, Espasa Calpe, Madrid 2000 (*Primavera*, pp. 23-97; *Estío*, pp. 99-180). D'ora in avanti le citazioni sono indicate con le consuete sigle SO, SE, SP, SI, seguite dall'indicazione della pagina (le traduzioni dei brani sono mie).

Si veda anche, come riferimento generale sul modernismo: G. Ferracuti, *Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2010; id., «Le radici moderniste delle *Meditaciones del Quijote* di Ortega y Gasset», in Giuseppe Cacciatore, Clementina Cantillo (eds.), *Omaggio a Ortega a cento anni dalle Meditazioni del Chisciotte (1914-2014)*, Guida, Napoli 2016, pp. 125-50; «José Ortega y Gasset e il modernismo: Cento anni di *Meditaciones del Quijote*», *Studi Interculturali*, 2/2014, pp. 7-38.

<sup>ii</sup> Cfr. Gambini, *La sonata de primavera de Valle-Inclán: un caleidoscopio intertextual e hipertextual*, Renacimiento, Madrid 2014.

direttamente attraverso il cognome Gaetani, sia un gioco letterario. Ciò non toglie che la collocazione della vicenda nello stato pontificio abbia un'importanza enorme per l'interpretazione del testo.<sup>iii</sup> Alcuni elementi, su cui si basa l'identificazione della città, appaiono più significativi di altri, perché oltre alla funzione di localizzazione, hanno una forte valenza ideologica. Valle-Inclán colloca a Liguria / Gaeta la sede del Collegio Clementino, importante centro di studi teologici, e inserisce tra i personaggi fittizi monsignor Antonelli, che è invece un personaggio storico, peraltro presente a Gaeta al seguito di Pio IX, dopo la sua fuga da Roma nel 1848.

Il Collegio Clementino nella realtà ha sede a Roma, però ha anche una sede estiva a Monteporzio Catone, che non è lontanissimo da Gaeta: l'arbitrio di Valle-Inclán, se così lo vogliamo chiamare, non è dunque enorme, ma è quanto basta per intravedere, dietro la maschera di Liguria / Gaeta, la rappresentazione di qualcosa che richiama molto la curia: osservato in controluce, palazzo Gaetani mostra il profilo di Roma. Ma su questo torneremo più avanti.

Quanto all'epoca in cui si svolgono i fatti, scrive Valle-Inclán: «Questo succedeva nei felici tempi del Papa-Re, e il Collegio Clementino conservava tutte le sue prerogative, i suoi diritti e le sue rendite».<sup>iv</sup> Il papa re, in questo caso, non può essere Pio IX, a cui abitualmente si pensa con tale titolo, ma deve essere il suo predecessore Gregorio XVI.<sup>v</sup> Infatti, in *Sonata de estío*, che è ambientata necessariamente in un tempo posteriore a quello di *Sonata de primavera*, Bradomín dichiara di aver lasciato il servizio di guardia nobile del papa e indica appunto Gregorio XVI come pontefice regnante. Bisogna anche notare che lo stesso Valle-Inclán, in altra occasione, con la definizione di Papa Re allude a Gregorio. In *Jardín umbrío*, nel racconto *Beatriz*, fa coincidere i tempi del papa re con il tradimento di Vergara e la fine

---

<sup>iii</sup> «Entonces la Semana Santa tenía fama en aquella vieja ciudad pontificia» (SP, 82).

<sup>iv</sup> «Ocurría esto en los felices tiempos del Papa-Rey, y el Colegio Clementino conservaba todas sus prerogativas, sus fueros y sus rentas» (SP, 24).

<sup>v</sup> «Niña, cuenta con mi valimiento en el Vaticano. Yo he sido capitán de la Guardia Noble. Si quieres iremos a Roma en peregrinación, y nos echaremos a los pies de Gregorio XVI» (SE, 138). Gregorio XVI fu un grande mecenate, ebbe posizioni marcatamente tradizionaliste; nel 1839, con l'enciclica *In supremo apostolatus*, condannò la schiavitù (il problema era particolarmente presente nelle Americhe. Cfr. la voce *Gregorio XVI, papa*, dell'*Enciclopedia Italiana*: <



della prima guerra carlista, quindi non con Pio IX, ma con Gregorio XVI, papa dal 1831 al 1846:

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

Beatriz viene incluso in *Jardín umbrío* nell'edizione del 1920. Assai più interessante è la versione di *Beatriz* pubblicata in *Corte de amor* nel 1903. Qui si legge che la contessa «descendía de la casa de Bradomín» (non di Barbazón), ed è «unigénita del célebre Marqués de Bradomín, que tanto figuró en las guerras carlistas»; il resto della citazione è uguale (a parte «los leales llamamos...»)<sup>vii</sup>. Dunque, nel 1903, Valle-Inclán immagina in *Beatriz*, un Bradomín che

- a) loda i tempi del papa re;
- b) si riferisce a Gregorio XVI;
- c) è guardia nobile del papa;
- d) si distingue nella prima guerra carlista (alla quale non si fa alcuna allusione in *Sonata de primavera*).

Evidentemente, la *Sonata de primavera* è ambientata in un periodo posto tra l'elezione di Gregorio XVI e lo scoppio della guerra carlista, cioè tra il 1831 e il 1833. Questa collocazione temporale è compatibile con l'allusione alle due «anziane» dame di compagnia della contessa Gaetani, che ricordano le guerre napoleoniche in Italia nella loro gioventù:

---

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

<sup>vii</sup> R. Del Valle-Inclán, *Obras completas*, vol. XI, *Corte de amor*, Imprenta Helenica, Madrid 1914, pp. 200 e 201. Dunque *Sonata de primavera* è ambientata in tempi molto vicini a *Sonata de estío*, mentre *Sonata de otoño* è ambientata in tempi molto vicini a *Sonata de invierno*.

Ormai vicina la mezzanotte, la Principessa acconsentì a ritirarsi a riposare, ma le sue figlie restarono nel salone vegliando fino al giorno, accompagnate dalle sue signore, che raccontavano storie della loro giovinezza. Ricordi di antiche mode femminili e delle guerre di Bonaparte (SP, 43).<sup>viii</sup>

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

Quanto a monsignor Antonelli, rappresenta un ulteriore elemento per situare cronologicamente l'azione di *Sonata de primavera*: è vero che fu nominato cardinale da papa Pio IX, successore di Gregorio, però era entrato nell'amministrazione pontificia sotto lo stesso Gregorio.

Giacomo Antonelli (1806-1876), nato a Sonnino, da famiglia di origine modestissima, arricchitasi poi con fortunate speculazioni immobiliari, venne mandato a Roma dal padre Domenico, che desiderava avviarlo ad una carriera nell'amministrazione pontificia. Con-

---

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

<sup>ix</sup> Cfr. <<http://schedariocrs.altervista.org/ACM/CRSXIX.html>>: «ALESSANDRINI LUIGI crs., in: Statistica vol. 2 p. 120; rettore del Clementino nel 1831-32, prep. prov. (Zambarelli 1936, 55) - Statistica Stoppiglia (†). NOTE: «Alessandrini Luigi crs. Una vocazione adulta, diremmo oggi. Entrò in Congregazione a 38 anni. Era nato a Fermo, nelle Marche, nel 1791. Si era poi trasferito a Roma, dove conobbe il P. Luigi Parchetti, allora Provinciale romano, che vide in lui una possibile vocazione religiosa. Così ne scrive: «Convinto della fallacia delle cose mondane, attediato di più oltre aggirarsi su di una terra arida e sommamente povera di acque salutari, meditava di portarsi nella quiete della vita religiosa». Chiese infatti di entrare da noi ed iniziò il noviziato nell'agosto del 1829. Emessa la Professione fu consacrato sacerdote e destinato come insegnante al Collegio Clementino, di cui fu anche Rettore per due anni. Ma la sua vita religiosa la spese quasi tutta come parroco di S. Maria in Aquiro. Per trent'anni fu parroco e per tredici anche Rettore dell' orfanotrofio annesso. Nel 1850 fu eletto Provinciale romano» (Chierici regolari somaschi, Archivio generalizio, nell'indirizzo web citato).

seguita la laurea nel 1830 presso il Collegio Romano, entrò nello stesso anno nell'organico della giustizia amministrativa dello stato pontificio, segnalandosi immediatamente per le sue qualità.<sup>x</sup> In *Sonata de primavera* appare come *Colegial Mayor*, ed è presentato come monsignore, cosa che in effetti ancora non era.

Si consideri infine, come nota preliminare, che la guardia nobile del papa, a cui appartiene Bradomín, aveva l'incarico di portare il berretto cardinalizio ai cardinali di nuova nomina (questo appunto il compito del nostro Marchese nel romanzo): la guardia nobile si muove solo all'interno dello Stato Pontificio, di cui Gaeta fa parte e la Liguria no (peraltro la Liguria del testo è collocata sul mar Tirreno).

Riferendosi agli anni in cui si svolge la vicenda, Bradomín dice di sé: «*Tenía la petulancia de los veinte años*» (SP, 64), età che verosimilmente non va presa alla lettera: da anziano, volgendosi indietro nel tempo, parla dei suoi *vent'anni* come di un periodo abbastanza ampio, precedente l'età matura. D'altra parte, anche María Rosario, la giovane per la quale ha un'infatuazione, è indicata come ventenne, ma non sembra che i due siano coetanei: lei deve avere appena compiuto vent'anni, mentre Bradomín sembra di qualche anno più anziano: ipotizzandolo venticinquenne, potrebbe essere nato intorno al 1805-1807.

#### LA CRITICA DELL'AMBIENTE RELIGIOSO

Le precisazioni sui tempi e sul luogo implicano un elemento ulteriore: se geograficamente la *Sonata* è ambientata in Italia, l'analisi permette di precisare che l'azione si svolge nello stato pontificio, cosa che getta una luce piuttosto sinistra sull'ambiente in cui Bradomín si trova ad agire. Si nota infatti una discrepanza piuttosto netta tra i valori che sembrano essere costantemente proclamati a Palazzo Gaetani, col suo cerimoniale ampolloso, una devozione fortemente ostentata e la proclamazione della totale dedizione alla causa cattolica, e la presenza di qualità morali scadenti in alcuni personaggi, la credenza in superstizioni improbabili, il compiacimento per il potere mondano e un'indulgenza verso meschinità e sciocchezze. Dello stesso monsignor Gaetani, alla cui agonia assistiamo nelle prime pagine del romanzo, da un lato viene messo in risalto il carattere di «*uomo illustre,*

---

<sup>x</sup> Cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, s. v. Giacomo Antonelli online: <

pieno di virtù evangeliche e di scienza teologica» (SP, 24), ma dall'altro viene confessato l'orgoglio e l'ambizione: non a caso, nella sua lapidaria descrizione fisica, Bradomín ne evidenzia «*curvo profilo di patrizio romano*» (SP, 24) e monsignore stesso richiama alla memoria «*gli onori, le grandezze, le gerarchie, tutto ciò a cui ho ambito nella mia vita*» (SP, 30) e la nobiltà della sua stirpe principesca considerata come valore superiore alle virtù:

*- La mia colpa ebbe inizio quando ricevetti le prime lettere in cui il mio amico, Monsignor Ferrati, mi annunciava il progetto di Sua Santità di conferirmi il berretto cardinalizio. Com'è debole la nostra natura umana, e quanto è fragile il fango di cui siamo fatti! Ritenni che la mia stirpe di Principe valesse più della scienza e della virtù degli altri uomini illustri: Nella mia anima nacque l'orgoglio, il più fatale tra i consiglieri umani, e pensai che un giorno mi sarebbe stato concesso di governare la Cristianità. Nel mio casato ci sono stati Pontefici e Santi, e considerai che potevo essere come loro. Così ci accieca Satana! Mi sentivo vecchio e sperai che la morte mi spianasse il cammino. Dio Nostro Signore non volle che arrivassi a vestire la sacra porpora, e tuttavia, quando mi giunsero incerte e allarmanti notizie, io temetti che la morte, da tutti temuta, di Sua Santità avrebbe fatto naufragare le mie speranze... Dio mio, ho profanato il tuo altare pregandoti di preservare quella vita preziosa perché, troncata in giorni più lontani, la sua morte avrebbe potuto essermi propizia! (SP, 31-32)<sup>xi</sup>*

Ambigua appare anche la principessa Gaetani, vedova del fratello maggiore di monsignore, che da un lato tende a interpretare un ruolo nobiliare di elevato livello, pari appunto a un rango principesco, ma dall'altro si muove in una piccola corte residuale i cui personaggi caratteristici sono un maggiordomo costantemente chiamato «*squallido*» da Bradomín e due bigotte credulone a cui il testo non sembra attribuire alcun barlume di intel-

---

<sup>xi</sup> «- Nació mi culpa cuando recibí las primeras cartas donde mi amigo, Monseñor Ferrati, me anunciaba el designio que de otorgarme el capelo tenía Su Santidad. ¡Cuán flaca es nuestra humana naturaleza, y cuán frágil el barro de que somos hechos! Creí que mi estirpe de Príncipe valía más que la ciencia y que la virtud de otros varones: Nació en mi alma el orgullo, el más fatal de los consejeros humanos, y pensé que algún día seríame dado regir a la Cristiandad. Pontífices y Santos hubo en mi casa, y juzgué que podía ser como ellos. ¡De esta suerte nos ciega Satanás! Sentíame viejo y esperé que la muerte allanase mi camino. Dios Nuestro Señor no quiso que llegase a vestir la sagrada púrpura, y, sin embargo, cuando llegaron inciertas y alarmantes noticias, yo temí que hiciese naufragar mis esperanzas la muerte que todos temían de Su Santidad... ¡Dios mío, he profanado tu altar rogándote que reservases aquella vida preciosa porque, segada en más lejanos días, pudiera serme propicia su muerte!».

ligenza. Bradomín ne delinea indirettamente le caratteristiche citando il ritratto di Maria de Medici dipinto da Rubens.

A proposito della decisione di sua figlia María Rosario di entrare in convento, Bradomín nota in lei i segni di un *atteggiamento fanatico*: «*María Rosario entrerà in convento tra pochi giorni. Dio la faccia diventare un'altra Beata Francesca Gaetani!*», annuncia a Bradomín evocando il prestigio antico della famiglia, e quando il marchese nota che si tratta di «*una separazione crudele come la morte!*», la principessa interrompe con irruenza:



Il ritratto di Maria de Medici di Rubens

Olio su tela, 1622, Museo del Prado

- Non sono egoista. Capisco che mia figlia sarà felice nel convento, molto più felice che accanto a me, e mi rassegno (SP, 54).<sup>xiii</sup>

- Certo che è un dolore molto grande, ma anche una consolazione sapere che le tentazioni e i pericoli del mondo non esistono per questo essere amato. Se tutte le mie figlie entrassero in un convento, io le seguirei felice... Disgraziatamente non sono tutte come María Rosario. Tacque, sospirando con lo sguardo assorto, e nel fondo dorato dei suoi occhi io credetti di vedere la fiamma di un fanatismo tragico e cupo (SP, 29, mio tondo).<sup>xii</sup>

Più avanti nel testo, la principessa si dirà rassegnata alla scelta di María Rosario:

- Quando prende il velo María Rosario?  
 - Non è deciso il giorno.  
 - La morte di Monsignor Gaetani forse lo ritarderà.  
 - Perché?  
 - Perché deve essere un nuovo dispiacere per voi.

<sup>xii</sup> «- María Rosario entrará en un convento dentro de pocos días. ¡Dios la haga llegar a ser otra Beata Francisca Gaetani!

Yo murmuré con solemnidad: - ¡Es una separación tan cruel como la muerte!

La Princesa me interrumpió vivamente: - Sin duda que es un dolor muy grande, pero también es un consuelo saber que las tentaciones y los riesgos del mundo no existen para ese ser querido. Si todas mis hijas entrasen en un convento, yo las seguiría feliz... ¡Desgraciadamente no son todas como María Rosario!

Calló, suspirando con la mirada abstraída, y en el fondo dorado de sus ojos yo creí ver la llama de un fanatismo trágico y sombrío».

C'è un conflitto o un'oscillazione nella principessa Gaetani, che non sembra aver elaborato questo tipo di distacco dalla figlia e cerca di trovarne delle giustificazioni nella felicità di lei o nel prestigio della famiglia - elementi di scarso significato religioso-; al tempo stesso non le dispiacerebbe se tutte le sorelle seguissero la scelta del convento, proseguendo nello spazio sacro quella stessa clausura o isolamento dalla vita che vivono nello spazio laico di Palazzo Gaetani: *«disgraziatamente»*, dice la principessa, le sorelle non sono tutte come María Rosario, e dunque saranno esposte alle tentazioni e ai pericoli del mondo (s'intenda: del mondo che esiste fuori dal Palazzo). Questo complesso di sentimenti è esplicitato anche nella profonda *angoscia* vissuta dalla principessa Gaetani quando vede María Rosario indossare per prova l'abito monacale, quasi una rappresentazione plastica dell'imminente distacco, che la spinge a compiere un gesto materno, o di una spontaneità che non sembra esserle abituale:

*María Rosario aveva indossato l'abito bianco che doveva portare per tutta la vita, le altre le si raggrupparono intorno come se fosse una Santa. Vedendola entrare, la Principessa si sollevò molto pallida: le venivano le lacrime agli occhi e lottava invano per trattenerle. Quando María Rosario si avvicinò a baciarle la mano, le gettò le braccia al collo e la strinse amorosamente. Poi si fermò a contemplarla, e non poté trattenere un grido di angoscia (SP, 60).<sup>xiv</sup>*

Bradomín, dunque, assume una posizione critica esplicita verso un certo tipo di religiosità, nella quale vede emergere, più che la fede vissuta, la sua deformazione in un'ideologia

---

<sup>xiii</sup> «-¿Cuándo toma el velo María Rosario?

- No está designado el día.

- La muerte de Monseñor Gaetani, acaso lo retardará.

- ¿Por qué?

- Porque ha de ser un nuevo disgusto para vos.

- No soy egoísta. Comprendo que mi hija será feliz en el convento, mucho más feliz que a mi lado, y me resigno».

<sup>xiv</sup> «María Rosario traía puesto el blanco hábito que debía llevar durante toda la vida, y las otras se agrupaban en torno como si fuese una Santa. Al verlas entrar, la Princesa se incorporó muy pálida: Las lágrimas acudían a sus ojos y luchaba en vano por retenerlas. Cuando María Rosario se acercó a besarle la mano, le echó los brazos al cuello y la estrechó amorosamente. Quedó después contemplándola, y no pudo contener un grito de angustia».

con tratti di fanatismo che si contrappongono alla libera spontaneità vitale e che s'impongono a coloro stessi che la sostengono, obbligandoli a uno stato di rassegnazione.

La principessa ha, inoltre, una singolare accondiscendenza verso la superstizione, che contrasta nettamente con la religiosità autentica: lo si vede, ad esempio, in occasione della morte di monsignore:

*Si scambiarono tra loro uno sguardo timido, come per infondersi coraggio, e si fermarono attente, con un leggero tremito. I colpi di battiporta risuonarono di nuovo, ma stavolta dentro Palazzo Gaetani. Una raffica percorse il salone e spense alcune luci. La Principessa emise un grido. Tutti la circondammo. Ci guardava con le labbra tremanti e gli occhi spaventati. Una voce insinuò: - Quando morì il Principe Filippo successe la stessa cosa... E lui lo raccontava di suo padre.*

*In quel momento il Signor Polonio apparve sulla porta del salone, e vi si trattenne. La Principessa si drizzò sul sofà e asciugò gli occhi. Poi, con nobile presenza di spirito, lo interrogò: - È morto?*

*Il maggiordomo chinò il capo: - Ora gode di Dio! (SP, 38-39).<sup>xv</sup>*

Il singolare ambiente religioso della corte di Palazzo Gaetani si fa ancora più torbido nell'episodio in cui il maggiordomo Polonio si rivolge a una fattucchiera per operare un sortilegio contro Bradomín: la principessa, che sembra al corrente della cosa, non mostra alcun segno di disapprovazione. D'altra parte, nella vita del palazzo, il fanatismo religioso e la superstizione si legano a una mentalità, che quasi si direbbe arcaica, disposta a vedere dietro ogni angolo la presenza del diavolo, tanto che si giunge a denunciare Bradomín all'inquisizione come satanista, in un'anacronistica caccia alle streghe, e ad accusarlo di aver recuperato per arte magica un anello che invece ha semplicemente ricomprato con denaro.

---

<sup>xv</sup> «Cambiaron entre ellas una mirada tímida, como para infundirse ánimo, y quedaron atentas, con un ligero temblor. Las aldabadas volvían a sonar, pero esta vez era dentro del Palacio Gaetani. Una ráfaga pasó por el salón y apagó algunas luces. La Princesa lanzó un grito. Todos la rodeamos. Ella nos miraba con los labios trémulos y los ojos asustados. Insinuó una voz: - Cuando murió el Príncipe Filipo ocurrió esto... ¡Y él lo contaba de su padre!

*En aquel momento el Señor Polonio apareció en la puerta del salón, y en ella se detuvo. La Princesa incorporóse en el sofá y se enjugó los ojos. Después, con noble entereza, le interrogó: - ¡Ha muerto?*

*El mayordomo inclinó la frente: - ¡Ya goza de Dios!».*

Anche monsignor Antonelli, personaggio di spicco, su cui il giudizio storico dovrebbe essere molto articolato, viene presentato in una luce non propriamente positiva. Bradomín evidenzia in lui, con ironia, un'eccessiva mondanità, sottolineando con malizia che le sue dotte disquisizioni teologiche suscitano grande ammirazione presso le signore del salotto della principessa Gaetani (che, peraltro, non sembrano essere cime di intelligenza):

*Ogni sua parola produceva un mormorio di ammirazione tra le signore. Vero è che quanto emanava dalle sue labbra sembrava pieno di scienza teologica e cristiana unzione. Di quando in quando fissava su di me uno sguardo rapido e sagace, e io capivo, con un fremito, che quegli occhi neri volevano leggere nella mia anima. Io, lì, ero l'unico a restare in silenzio, e forse l'unico ad esser triste. Indovinavo, per la prima volta nella mia vita, tutta l'influenza galante dei prelati romani, e mi tornava alla memoria la leggenda delle loro fortune amorose. Confesso che in certi momenti dimenticai la situazione, il posto e persino i capelli bianchi che pettinavano quelle nobili dame, e fui geloso, rabbiosamente geloso, del Collegiale Maggiore (SP, 41).<sup>xvi</sup>*

Né manca un'allusione abbastanza esplicita a una falsità caratteriale, tipica dell'uomo di curia, abituato a vivere in ambienti ricchi di intrighi e a ordinarne in prima persona:

*- Mi rallegro che siate del mio stesso avviso... Che gran disgrazia, Marchese!*

*- Molto grande, Monsignore!*

*Ci guardavamo fissamente, con la profonda convinzione che fingevamo entrambi allo stesso modo, e ci separammo (SP, 41).<sup>xvii</sup>*

---

<sup>xvi</sup> «Cada palabra suya producía un murmullo de admiración entre las señoras. La verdad es que cuanto manaba en sus labios parecía lleno de ciencia teológica y de unción cristiana. De rato en rato fijaba en mí una mirada rápida y sagaz, y yo comprendía, con un estremecimiento, que aquellos ojos negros querían leer en mi alma. Yo era el único que allí permanecía silencioso, y acaso el único que estaba triste. Adivinaba, por primera vez en mi vida, todo el influjo galante de los prelados romanos, y acudía a mi memoria la leyenda de sus fortunas amorosas. Confieso que hubo instantes donde olvidé la ocasión, el sitio y hasta los cabellos blancos que peinaban aquellas nobles damas, y que tuve celos, celos rabiosos del Colegial Mayor».

<sup>xvii</sup> «- Me congratula que seáis del mismo consejo... ¡Qué gran desgracia, Marqués!

- ¡Muy grande, Monseñor!

Nos mirábamos de hito en hito, con un profundo convencimiento de que fingíamos por igual, y nos separamos».



In sostanza, l'ambiente di Liguria, per molti versi, mostra la prevalenza di una mentalità arcaica, superstiziosa e, in senso lato, sorprendentemente ignorante. D'altro canto, già la descrizione iniziale del viaggio di Bradomín verso la città pontificia forniva la chiara impressione di un viaggio a ritroso nel tempo: si procede per strade abbandonate, «*strade deserte dove cresce l'erba*», e dove un elemento naturale e vivente come gli zoccoli della mula appare quasi sacrilego, «*un'eco burlona, quasi sacrilega*»: rispetto all'atmosfera deprimente dell'ambiente; subito dopo: «*tre vecchie che sembravano tre ombre*» e «*la porta di una chiesa ancora chiusa*» (SP, 24). È come un ideogramma - strade abbandonate, vecchie ombre, chiesa chiusa - e il Collegio Clementino, che dovrebbe spiccare per contrasto, come un'oasi culturale in mezzo all'ignoranza, si rivela invece del tutto omogeneo al vuoto circostante: i padri che vi insegnano sono descritti come sempliciotti che credono a un improbabile miracolo inventato da Bradomín circa la guarigione del papa, e alla figura di maggiore spessore teologico e culturale, monsignor Antonelli, viene attribuito un carattere mondano e insincero, insomma un abile manovratore in ambienti curiali: una religiosità oppressiva, dunque, come lo è qualunque forma di apparenza imposta come maschera ipocrita. I personaggi si muovono dietro la facciata di una devozione barocca, fortemente ostentata, al punto da assumere i tratti di un'esibizione di potere, che da Bradomín descrive con ironia:

*Mi diressi all'oratorio della Principessa, dove senza interruzione si succedevano le messe prima dello spuntar del sole. Per primi avevano celebrato i familiari che avevano vegliato il cadavere di Monsignor Gaetani, poi i cappellani della casa, quindi qualche obeso collegiale maggiore che arrivava frettoloso e ansimante. La Principessa aveva fatto aprire le porte del Palazzo, e lungo i corridoi si sentiva il sordo mormorio del popolo che entrava a visitare il cadavere. I servitori vigilavano nelle anticamere, e i chierichetti passavano e ripassavano con la loro veste rossa e il rocchetto bianco, infilandosi a spintoni tra i devoti (SP, 45).<sup>xviii</sup>*

---

<sup>xviii</sup> «*Me dirigí al oratorio de la Princesa, donde sin intervalo se sucedían las misas desde antes de rayar el sol. Primero habían celebrado los familiares que velaran el cadáver de Monseñor Gaetani, después los capellanes de la casa, y luego algún obeso colegial mayor que llegaba apresurado y jadeante. La Princesa había mandado franquear las puertas del Palacio, y a lo largo de los corredores sentíase el sordo murmullo del pueblo que entraba a visitar el cadáver. Los criados vigilaban en las antecámaras, y los acólitos pasaban y repasaban con su ropón rojo y su roquete blanco, metiéndose a empujones por entre los devotos*».

Si noti il rigoroso ordine gerarchico, che si conclude con l'ingresso del popolo, sorvegliato tuttavia dai servitori, verosimilmente perché non rubi l'argenteria.

Monsignor Gaetani aveva disposto di essere sepolto nel convento dei francescani, dove da quattro secoli sono sepolti i principi della sua famiglia, sottolineando così la sua appartenenza alla nobiltà, oltre che l'immobilità del suo ambiente quasi fossilizzato, e, nel momento del funerale, il perfido Bradomín sembra dare del corteo una descrizione grottesca, alla quale contrappone, sottolineandone perfidamente la sostanziale falsità, un vigoroso sole pagano:

*Il suono delle campane riempiva l'aria, e il grave cantico dei chierici sembrava giacere in terra, dove tutto è polvere e putridume. Giaculatorie, miserere, responsori cadevano sul feretro come l'acqua benedetta dell'aspersorio. Sopra le nostre teste le campane continuavano a suonare, e il sole, un sole aprilino, giovane e biondo come un ragazzo, brillava sulle vesti sacre, sulla seta degli stendardi e sulle croci parrocchiali con uno sfoggio di potere pagano.*

*Attraversammo quasi tutta la città. Monsignore aveva disposto che s'interrasse il suo corpo nel Convento dei Francescani, dove da più di quattro secoli avevano sepoltura i Principi Gaetani (SP, 48).<sup>xix</sup>*

Alcuni interpreti riferiscono il sole pagano alle vesti dei prelati, a significare appunto il carattere poco cristiano del loro comportamento. A mio parere si tratta di una lettura errata: il sole, infatti, viene descritto come un sole di aprile, giovane, cioè primaverile, e nel corso dell'intera *Sonata* i riferimenti alla primavera e agli elementi naturali tipici della primavera sono sempre indicativi di qualcosa che si contrappone al mondo chiuso e opprimente dei principi Gaetani o che gli è estraneo. La primavera caratterizza il giardino: «Nel giardino le fonti ripetevano il voluttuoso commentario che sembrano fare a ogni pensiero d'amore, le loro voci eterne e giovanili. Inchinandomi sulla balaustra, io sentii che l'alito della Primavera

---

<sup>xix</sup> «El son de las campanas llenaba el aire, y el grave cántico de los clérigos parecía reposar en la tierra, donde todo es polvo y podredumbre. Jaculatorias, misereres, responsos caían sobre el féretro como el agua bendita del hisopo. Encima de nuestras cabezas las campanas seguían siempre sonando, y el sol, un sol abrilino, joven y rubio como un mancebo, brillaba en las vestiduras sagradas, en la seda de los pendones y en las cruces parroquiales con un alarde de poder pagano.

*Atravesamos casi toda la ciudad. Monseñor había dispuesto que se diese tierra a su cuerpo en el Convento de los Franciscanos, donde hacía más de cuatro siglos tenían enterramiento los Príncipes Gaetani.*

saliva sul mio viso»<sup>xx</sup> (SP, 36); le cinque sorelle, le cui risa sono un'«onda primaverile» che si leva «armonica» sotto l'ombra dei cipressi (SP, 37); la brezza che, aprendo la finestra per cambiare un'aria resa pesante dai troppi fiori, penetra nel salone del Palazzo Gaetani: «Aperta la finestra, una brezza leggera entrò nella stanza. Era allegra, profumata e gentile come un messaggio della Primavera»<sup>xxi</sup> (SP, 55). È costante la connotazione primaverile di María Rosario e delle sorelle, in contrapposizione a tutto ciò che di vecchio è presente nel palazzo.

Sempre parlando dell'apparente cattolicesimo dei personaggi, bisogna dire che anche in questo testo, come nei precedenti, Bradomín si mostra come un cattolico molto *sui generis*, sottolineando il suo completo disinteresse verso il cerimoniale religioso, nel quale non sembra trovare alcun valore:

*Tutte le campane della storica città suonarono contemporaneamente. Sotto il portico del Palazzo si sentiva risuonare il canto latino dei chierici, e il mormorio della gente che riempiva la piazza. Quattro collegiali maggiori scesero a spalla il feretro, e il corteo funebre si mise in marcia. Monsignor Antonelli mi fece posto alla sua destra, e con un'umiltà, che mi sembrò studiata, cominciò a dolersi di quanto con la morte di quel santo e di quel sapiente perdeva il Collegio Clementino. A tutto io assentivo con un vago gesto e, con dissimulazione, guardavo le finestre piene di donne (SP, 48).*<sup>xxii</sup>

Bradomín non manca di prendere le distanze ironicamente dall'ingenuità o dal mero ritualismo di chi lo circonda, proprio mentre sembra sottolinearne la vita devota. La princi-

---

<sup>xx</sup> «En el jardín las fuentes repetían el comentario voluptuoso que parecen hacer a todo pensamiento de amor, sus voces eternas y juveniles. Al inclinarme sobre la balaustrada, yo sentí que el hálito de la Primavera me subía al rostro».

<sup>xxi</sup> «Abierta la ventana, una ligera brisa entró en la estancia. Era alegre, perfumada y gentil como un mensaje de la Primavera»

<sup>xxii</sup> «Todas las campanas de la histórica ciudad doblaban a un tiempo. Oíase el canto latino de los clérigos resonando bajo el pórtico del Palacio, y el murmullo de la gente que llenaba la plaza. Cuatro colegiales mayores bajaron en hombros el féretro, y el duelo se puso en marcha. Monseñor Antonelli me hizo sitio a su derecha, y con humildad, que me pareció estudiada, comenzó a dolerse de lo mucho que con la muerte de aquel santo y de aquel sabio perdía el Colegio Clementino. Yo a todo asentía con un vago gesto, y disimuladamente miraba a las ventanas llenas de mujeres».

pessa Gaetani «era molto afflitta perché avevo perso l'Ufficio Divino»<sup>xxiii</sup> (in realtà Bradomín, dopo una notte insonne, si addormenta proprio quando sente le campane che chiamano a messa: «Durante l'allegro volteggiare di un campanone che suonava a messa, mi addormentai»). I «seri teologi» del palazzo credono come ingenui alla burla di Bradomín, cui si alludeva poc'anzi, secondo cui la guarigione del papa da una grave malattia sarebbe avvenuta grazie alla reliquia di un santo della sua famiglia:

*I seri teologi fecero gruppo per ascoltare le mie novità, e siccome era ben poco ciò che potevo dirgli, dovetti inventare in loro onore una leggenda pia e miracolosa: Sua Santità che recuperava il giovanile vigore grazie a una reliquia! Il Priore, col volto splendente di fede, mi chiese: - Di che Santo era, figlio mio?  
- Di un santo nella mia famiglia.  
Tutti si inchinarono come se il Santo fossi io (SP, 49).*<sup>xxiv</sup>

In questa occasione Bradomín descrive la sua invenzione come «*leyenda piadosa y milagrera*» (SP, 49), ma poche righe prima aveva usato lo stesso aggettivo *piadoso* per una tradizione locale, assimilandola di fatto alle sue storie di fantasia: «Una pia tradizione dice che il Santo di Assisi fondò il convento di Ligura e che vi visse per qualche tempo. Fiorisce ancora nel giardino il vecchio roseto che si copriva di rose in tutte le occasioni in cui il Divino Francesco visitava quella fondazione» (SP, 48-49).<sup>xxv</sup> I seri teologi sono dei creduloni. Le grottesche dame di compagnia della principessa sono disposte a vedere l'ispirazione divina dovunque, anche

---

<sup>xxiii</sup> «Al despertarme, ya muy entrado el día, supe con profundo reconocimiento cuánto por la salud de mi alma se interesaba la Princesa Gaetani. La noble señora estaba muy afligida porque yo había perdido el Oficio Divino» (SP, 57).

<sup>xxiv</sup> «Los graves teólogos hicieron corro para escuchar mis nuevas, y como era muy poco lo que podía decirles, tuve que inventar en honor suyo toda una leyenda piadosa y milagrera. ¡Su Santidad recobrando la lozanía juvenil por medio de una reliquia! El Prior con el rostro resplandeciente de fe, me preguntó: - ¡De qué Santo era, hijo mío?

- De un Santo de mi familia.

Todos se inclinaron como si yo fuese el Santo».

<sup>xxv</sup> «Una tradición piadosa, dice que el Santo de Asís fundó el Convento de Ligura, y que vivió allí algún tiempo. Todavía florece en el huerto, el viejo rosal que se cubría de rosas en todas las ocasiones que visitaba aquella fundación el Divino Francisco».

nell'idea del maggiordomo Polonio di realizzare figure di cartapesta per la processione del venerdì santo:

*Il Signor Polonio girava attorno alla portantina [ndt. che regge le statue di cartapesta per la processione] e con le nocche colpiva delicatamente le fiere teste dei quattro deicidi: - Di cartone!... Sì, signore, come le maschere! Un'idea che mi è venuta senza sapere come.<sup>xxvi</sup>  
Le dame ripetevano giungendo le mani: Ispirazione divina...  
- Ispirazione dall'alto!... (SP, 61-62).<sup>xxvii</sup>*

La «squallida figura del Signor Polonio» (SP, 58), col contorno delle due buffe dame di compagnia, incarna il lato esplicitamente grottesco della piccola corte di palazzo Gaetani e in fondo, a ben vedere, ne svela la natura caricaturale: qualunque ambiente dotato di un minimo di serietà lo avrebbe messo a strigliare i cavalli. Il personaggio è inconsapevolmente comico: «Era un vecchio rasato, vestito con una vecchia redingote ecclesiastica che quasi gli sfiorava le scarpe ornate da fibbie d'argento. Si chiamava Polonio, camminava in punta di piedi, senza far rumore, e a ogni istante si girava per parlarmi con voce bassa e piena di mistero» (SP, 33).<sup>xxviii</sup>

Si diletta nel costruire maschere di carnevale, e ha realizzato un carro allegorico in cartapesta per le processioni del venerdì santo, di cui è estremamente orgoglioso; disgraziatamente, la trovata di costruire le figure in cartapesta si rivela un fallimento, a causa della pioggia che le distrugge impietosamente:

---

<sup>xxvi</sup> La costruzione rappresenta la caduta di Gesù, dileggiato dagli ebrei durante l'ascesa al Golgota.

<sup>xxvii</sup> «El Señor Polonio daba vueltas en torno de las andas, y con los nudillos golpeaba suavemente las fieras cabezas de los cuatro deicidas: - ¡De cartón...! ¡Sí, señoras, igual que las caretas! Fue una idea que me vino sin saber cómo.

*Las damas repetían juntando las manos: - ¡Inspiración divina...!*

*- ¡Inspiración de lo alto...!*».

<sup>xxviii</sup> «Era un vejo rasurado, vestido con largo levitón eclesiástico que casi le rozaba los zapatos ornados con hebillas de plata. Se llamaba Polonio, andaba en la punta de los pies, sin hacer ruido, y a cada momento se volvía para hablarme en voz baja y llena de misterio».

*L'ultimo ad apparire fu il Paso de las Caídas [=Rappresentazione della Caduta di Gesù durante la passione]. Senza curarsi dell'acqua, le dame si trascinarono in ginocchio fino alla balaustra del balcone. Si udì la voce tremula del maggiordomo:*

*- Arriva! Arriva!*

*Arrivava, sì, ma com'era diverso da come lo avevamo visto la prima volta in una sala del Palazzo. I quattro ebrei avevano depresso la loro fierezza sotto la pioggia. Le loro teste di cartone si stingevano. Si ammolivano i corpi, e cedevano le gambe come se si stessero mettendo in ginocchio. Sembravano pentiti. Le due sorelle, con gli antiquati vestiti di gros, vedendo in ciò un miracolo, ripetevano piene di devozione:*

*- Edificante, Antonina!*

*- Edificante, Lorencina!*

*La pioggia cadeva senza tregua come un castigo, e da un balcone di fronte giungeva, vago di poesia e di mistero, il tubare di due tortore allevate da una vecchia a lutto e smunta che pregava tra due ceri accesi su alti candelieri, dietro i vetri. Cercai con gli occhi il Signor Polonio: Era scomparso! (SP, 85).<sup>xxix</sup>*

Non sarà un'allegoria della precaria *conditio humana*, ma certo è un segnale di quanto vale il mondo che si muove tra le mura del Palazzo Gaetani dove, con eccezione di María Rosario, sembra che la pompa abbia preso il posto di una fede ormai svuotata: non è un caso che la pioggia cada «come un castigo» sulle ridicole figure di Polonio, in perfetta solidarietà con il sole pagano di poco prima, e che basti la rapida allusione della vecchia che prega tra due ceri per spogliare una devozione di cartapesta di ogni valore religioso; la vecchia, con il suo semplice e poetico balcone nobilitato dalla presenza di due candele e due torto-

---

<sup>xxix</sup> «El último en aparecer fue el Paso de las Caídas. Sin cuidarse del agua, las damas se arrastraron de rodillas hasta la balaustrada del balcón. Oyóse la voz trémula del mayordomo.

*- ¡Ya llega! ¡Ya llega!*

*Llegaba, sí, pero cuán diferente de como lo habíamos visto la primera vez en una sala del Palacio. Los cuatro judíos habían depuesto su fiereza bajo la lluvia. Sus cabezas de cartón se despintaban. Ablandábanse los cuerpos, y flaqueaban las piernas como si fuesen a hincarse de rodillas. Parecían arrepentidos. Las dos hermanas de los rancios vestidos de gro, viendo en ello un milagro, repetían llenas de unción:*

*- ¡Edificante, Antonina!*

*- ¡Edificante, Lorencina!*

*La lluvia caía sin tregua como un castigo, y desde un balcón fronterero llegaban, con vaguedad de poesía y de misterio, los arrullos de dos tórtolas que cuidaba una vieja enlutada y consumida que rezaba entre dos cirios encendidos en altos candeleros, tras los cristales. Busqué con los ojos al Señor Polonio: Había desaparecido».*

relle, incarna il sentimento religioso autentico smascherando la scenografia falsamente religiosa del potere.

#### DON JUAN E MARÍA ROSARIO: LA PRIGIONIERA DA LIBERARE

L'unica a mostrare una fede sincera e profonda è, dunque, María Rosario; tuttavia, il modo in cui Bradomín la descrive e la interpreta è particolare. A tutti gli effetti, María Rosario gli sembra la vera vittima di tutta l'ipocrisia e il fanatismo del palazzo: una fanciulla ingenua, totalmente ignara della vita, che ha introiettato, per la rigida educazione, un modello di comportamento irrealistico. María Rosario è «*pallida, con gli occhi neri, pieni di luce ardente e languida*» (SP, 28). La sua educazione le ha mostrato costantemente modelli di sante nobili, e così ha finito per scambiare i sogni per realtà: studia da santa, per così dire, e vive dentro una *leyenda*, termine con cui Bradomín aveva indicato la sua invenzione circa la guarigione miracolosa del papa:

*Anche María Rosario aveva una bella leggenda, e anche i gigli bianchi della carità la profumavano. Viveva nel Palazzo come in un convento. Quando scendeva in giardino aveva la gonna piena di lavanda che spargeva nei suoi vestiti, e quando le sue mani si applicavano a un lavoro monacale, la sua mente sognava sogni di santità. Erano sogni candidi come le parabole di Gesù, e il pensiero accarezzava i sogni, come la mano accarezza il soave e tenero piumaggio delle colombe familiari. María Rosario avrebbe voluto trasformare il Palazzo in un rifugio dove accogliere la processione di vecchi e invalidi, di orfani e pazzi, che riempiva la cappella chiedendo elemosina e salmodiando paternostri. Sospirava ricordando la storia di quelle sante principesse che accoglievano nei loro castelli i pellegrini di ritorno da Gerusalemme. Anche lei era santa e principessa. I suoi giorni scivolavano come quei ruscelli silenziosi che sembrano portare addormentato nel loro fondo il cielo che riflettono. Recita e ricama nel silenzio delle grandi sale deserte e malinconiche. Tremano le preghiere nelle sue labbra, trema nelle sue dita l'ago che cuce il filo d'oro, e nel panno di lamé fioriscono le rose e i gigli che riempiono i manti sacri. E dopo il giorno pieno di occupazioni umili, silenziose, cristiane, di notte s'inginocchia nella sua camera, e prega con fede ingenua il Bambin Gesù, che splende sotto una campana di vetro, vestito con un'alba di seta ricamata di lustrini e conterie. La pace familiare si alza come un'allodola dal nido del suo petto, e volteggia per tutto il Palazzo, e canta sopra le porte, all'ingresso delle grandi sale. María Rosario fu l'unico amore della mia*

vita. Sono passati molti anni, e ricordandola ora si riempiono ancora di lacrime i miei occhi aridi, ormai quasi ciechi (SP, 51-52).<sup>xxx</sup>

María Rosario, nella visione di Bradomín, interpreta un ruolo medievale; la sua dedizione a poveri e malati ricorda antiche figure di principesse sante: «Bella e candida come una Madonna, in mezzo alla sordida corte di mendicanti che si avvicinavano in ginocchio per baciarle le mani. Quelle teste umili, emaciate, miserabili, avevano un'espressione d'amore. Io ricordai allora gli antichi quadri, visti tante volte in un monastero dell'Umbria, tavole preraffaellite dipinte nel ritiro della sua cella da un monaco sconosciuto, innamorato degli ingenui miracoli che infiorano la leggenda della regina di Turingia»<sup>xxx1</sup> (SP, 51). È una possibile allusione a santa Elisabetta di Turingia,<sup>xxxii</sup> o di Ungheria, il cui ritratto potrebbe essere identificato con una tavola del

---

<sup>xxx</sup> «María Rosario también tenía una hermosa leyenda, y los lirios blancos de la caridad también la aromaban. Vivía en el Palacio como en un convento. Cuando bajaba al jardín traía la falda llena de espliego que esparcía entre sus vestidos, y cuando sus manos se aplicaban a una labor monjil, su mente soñaba sueños de santidad. Eran sueños albos como las parábolas de Jesús, y el pensamiento acariciaba los sueños, como la mano acaricia el suave y tibio plumaje de las palomas familiares. María Rosario hubiera querido convertir el Palacio en albergue donde se recogiese la procesión de viejos y lisiados, de huérfanos y locos que llenaba la capilla pidiendo limosna y salmodiando padrenuestros. Suspiraba recordando la historia de aquellas santas princesas que acogían en sus castillos a los peregrinos que volvían de Jerusalén. También ella era santa y princesa. Sus días se deslizaban como esos arroyos silenciosos que parecen llevar dormido en su fondo el cielo que reflejan. Reza y borda en el silencio de las grandes salas desiertas y melancólicas. Tiemblan las oraciones en sus labios, tiembla en sus dedos la aguja que enhebra el hilo de oro, y en el paño de tisú florecen las rosas y los lirios que pueblan los mantos sagrados. Y después del día lleno de quehaceres humildes, silenciosos, cristianos, por las noches se arrodilla en su alcoba, y reza con fe ingenua al Niño Jesús, que resplandece bajo un fanal, vestido con alba de seda recamada de lentejuelas y abalorios. La paz familiar se levanta como una alondra del nido de su pecho, y revolotea por todo el Palacio, y canta sobre las puertas, a la entrada de las grandes salas. María Rosario fue el único amor de mi vida. Han pasado muchos años, y al recordarla ahora todavía se llenan de lágrimas mis ojos áridos, ya casi ciegos».

<sup>xxx1</sup> «Hermosa y cándida como una Madona, en medio de la sórdida corte de mendigos que se acercaban de rodillas para besarle las manos. Aquellas cabezas humildes, demacradas, miserables, tenían una expresión de amor. Yo recordé entonces los antiguos cuadros, vistos tantas veces en un antiguo monasterio de la Umbria, tablas prerrafaélicas que pintó en el retiro de su celda un monje desconocido, enamorado de los ingenuos milagros que florecen la leyenda de la reina de Turingia».

<sup>xxxii</sup> <[www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-di-turingia-santa.%28Federiciana%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-di-turingia-santa.%28Federiciana%29)>. Illustrazione: Santa Elisabetta d'Ungheria, opera di Gherardo Starnina (1354-1413), attivo a Venezia, Valencia e



1445, opera del pittore senese Giovanni di Paolo, dove peraltro appare con dei fiori raccolti nel mantello, gesto caratteristico anche di María Rosario.



Bradomín ne accentua le caratteristiche di immagine sacra. Quando penetra nella sua stanza, e la giovane sviene, nota le sue «*mani diafane come l'ostia*», il letto «*come altare*», la «*bianchezza dell'abito monacale*», indossato come prova in vista dell'imminente ingresso in convento (SP, 67).

L'ingenuità di María Rosario diventa patetica quando Bradomín si burla di lei citandole Casanova come maestro spirituale, e la giovane rivela la condizione di una esiliata dalla vita e da ogni nozione culturale estranea all'ambiente in cui si è educata:

*Aprii il libro con cura religiosa, aspirando la fragranza delicata e appassita che esalava come un aroma di santità. A bassa voce lessi:*

- «*La Città Mistica di Suor María de Jesús, detta de Agreda*».
- Glielo restituii, e lei, prendendolo, chiese senza osare guardarmi:*
- *Conoscete forse questo libro?*
- *Lo conosco perché il mio padre spirituale lo leggeva quando era prigioniero nei Piombi di Venezia.*

*María Rosario, un po' confusa, mormorò:*

- *Il vostro padre spirituale! Chi è il vostro padre spirituale?*
- *Il Cavaliere di Casanova.*
- *Un nobile spagnolo?*

- *No, un avventuriero veneziano.*

- *Un avventuriero...?*

*La interruppi:*

- *Si pentì alla fine della sua vita.*

- *Si fece frate?*

- *Non ne ebbe il tempo, anche se lasciò scritte le sue confessioni.*

- *Come Sant'Agostino?*

- Uguale! Ma umile e cristiano non volle eguagliarsi a quel dottore della Chiesa, e le chiamò Memorie.
- Voi le avete lette?
- È la mia lettura preferita.
- Saranno molto edificanti?
- Oh!... Quanto vi imparereste!... Giacomo Casanova fu molto amico di una monaca di Venezia.
- Come San Francesco fu amico di Santa Chiara?
- Con un'amicizia ancora più intima.
- E qual era la regola della monaca?
- Carmelitana.
- Anch'io sarò carmelitana (SP, 77).<sup>xxxiii</sup>

---

<sup>xxxiii</sup> «Abrí el libro con religioso cuidado, aspirando la fragancia delicada y marchita que exhalaba como un aroma de santidad. En voz baja leí: - «La Ciudad Mística de Sor María de Jesús, llamada de Agreda».

Volví a entregárselo, y ella, al recibirlo, interrogó sin osar mirarme: - ¿Acaso conocéis este libro?

- Lo conozco porque mi padre espiritual lo leía cuando estuvo prisionero en los Plomos de Venecia.

María Rosario, un poco confusa, murmuró: - ¡Vuestro padre espiritual! ¿Quién es vuestro padre espiritual?

- El Caballero de Casanova.

- ¿Un noble español?

- No, un aventurero veneciano.

- ¿Y un aventurero...?

Yo la interrumpí: - Se arrepintió al final de su vida.

- ¿Se hizo fraile?

- No tuvo tiempo, aun cuando dejó escritas sus confesiones.

- ¿Como San Agustín?

- ¡Lo mismo! Pero humilde y cristiano, no quiso igualarse con aquel doctor de la Iglesia, y las llamó Memorias.

- ¿Vos las habéis leído?

- Es mi lectura favorita.

- ¿Serán muy edificantes?

- ¡Oh...! ¡Cuánto aprenderíais en ellas...! Jacobo de Casanova fue gran amigo de una monja de Venecia.

- ¿Como San Francisco fue amigo de Santa Clara?

- Con una amistad todavía más íntima.

- ¿Y cuál era la regla de la monja?

- Carmelita.

- Yo también seré Carmelita».

María Rosario, dunque, non solo rinuncia a una vita di cui non ha alcuna esperienza, ma rinuncia a qualcosa della cui esistenza non ha nemmeno il sentore. Il piccolo feudo di Palazzo Gaetani, dove il tempo si è fermato al barocco (non al rinascimento), è come il palazzo di Concha in *Sonata de otoño* una sorta di fossile sociale in cui si alimenta una forma di vita residuale; solo che, mentre Concha torna nel suo palazzo come in un rifugio, dopo esperienze di vita negative, e ricrea un universo arcaico con un atteggiamento romantico (si pensi al paggio Florisel), Palazzo Gaetani è una struttura sopravvissuta, un fossile vivente, più che una ricostruzione ideale. María Rosario vi è nata dentro, come un uccello che non è mai vissuto fuori dalla cattività. Dal punto di vista bradominiano, dunque, il corteggiamento di María Rosario assume l'aspetto di una meritoria opera di salvezza e di liberazione della giovane: quanto imparerebbe María Rosario dalle *Memorie* di Casanova! La battuta sottolinea ironicamente tutto ciò che la giovane non sa della vita, ciò a cui ha rinunciato senza averne esperienza, in una scelta che, se in una certa ottica è considerata frutto di vocazione, nell'ottica di Bradomín è frutto di ingenuità e condizionamento familiare. Il seduttore, nell'interpretazione modernista, si assume il compito di infrangere la prigione moralista e riportare alla vita le giovani principesse reclusi nel loro giardino murato: questo è anche il senso della preferenza del Marchese (espressa più volte, sia pure con ironia) per le figure di sante redente dopo aver molto peccato. Nella paradossale condotta del dongiovanni modernista si tratta di un compito quasi religioso, se Bradomín può dire di sé:

*Io, calunniato e incompreso, sono stato nient'altro che un mistico galante, come San Giovanni della Croce. Nella stagione più fiorita dei miei anni, avrei dato con piacere tutte le glorie mondane per poter scrivere sulla carta da visita: Il Marchese di Bradomín, Confessore di Principesse (SP, 66).<sup>xxxiv</sup>*

*Quella fanciulla era crudele come tutte le sante che agitano nella tersa destra la palma virginale. Confesso che io ho predilezione per le altre, che prima sono state grandi peccatrici. Di-*

---

<sup>xxxiv</sup> «Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. En lo más florido de mis años, hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: El Marqués de Bradomín, Confesor de Princesas».

sgraziatamente María Rosario non volle capire che il suo destino era molto meno bello di quello di Maria di Magdala (SP, 45).<sup>xxxv</sup>

Lily Litvak ha osservato che, nella rappresentazione modernista, il giardino murato del palazzo nobile, se da un lato protegge la fanciulla innocente, dall'altro acquista (almeno agli occhi del seduttore) l'apparenza di una prigione:

*L'arte e la letteratura ritraggono la giovane del fine secolo nel suo domicilio, in un confortevole, benché reclusivo, confinamento. Le troviamo custodite come reliquie dietro alte pareti che alludono alla loro virtù femminile, in un balcone o in finestra, in sala o nel giardino, cioè in perimetri segregati che riflettono demarcazioni sociali e sessuali. Uno di questi spazi, il giardino circondato da mura, è un motivo ricorrente, come simbolo dell'innocenza femminile. Le donzelle che vi abitano sono sempre molto giovani, associate a fiori ricchi di significati simbolici: gigli, rose, iris bianchi, rappresentanti la verginità. [...] Il recupero di questo moderno hortus conclusus è tuttavia carico di sfumature ambigue. Le forti mura danno la vaga idea di una prigione. Dietro questi casti disegni di donne e fiori c'è un erotismo nascosto, con l'equazione subliminale della donna come giardino senza spine. Qualcosa ci fa presentire che questa innocenza verrà presto violata da un interludio amoroso. La figura, timida, onesta, e persino inespressiva, interagisce con le piante senza sospettare la minaccia.*<sup>xxxvi</sup>

---

<sup>xxxv</sup> «Aquella niña era cruel como todas las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal. Confieso que yo tengo predilección por aquellas otras que primero han sido grandes pecadoras. Desgraciadamente María Rosario nunca quiso comprender que era su destino mucho menos bello que el de María de Magdala».

<sup>xxxvi</sup> «El arte y la literatura retratan a la joven fin de siglo en su domicilio; en confortable aunque reclusivo confinamiento. Las encontramos guardadas como reliquias tras altas paredes que aluden a su virtud femenina, en un balcón o ventana, en la sala o en el jardín, es decir en perímetros segregados que reflejan demarcaciones sociales y sexuales.

Uno de estos espacios, el jardín amurallado, es motivo recurrente, como símbolo de inocencia femenina. Las doncellas que allí habitan son siempre muy jóvenes, se asocian con flores, ricas en significados simbólicos: azucenas, rosas, lirios blancos, representativos de la virginidad. [...] La reivindicación de este moderno hortus conclusus está, sin embargo, cargada de matices ambiguos. Los fuertes muros dan la vaga noción de una prisión. Bajo estos castos dibujos de mujeres y flores hay un escondido erotismo, con la ecuación subliminal de la mujer como jardín sin espinas. Algo nos hace presentir que pronto esa inocencia será violada por algún interludio amoroso. La figura, tímida, recatada, y hasta inexpresiva interactúa con las plantas sin sospechar la amenaza»: L. Litvak, «El espejo de Venus: imagen erótica de la mujer en el fin de siglo», in Paolo Caucci von Saucken (ed.), *Saggi in onore di Giovanni Allegra*, Università di Perugia 1995, pp. 401-20, p. 406.

Nel caso di *Sonata de primavera* la reclusione viene accentuata proprio dalla descrizione dell'ambiente religioso in cui si muove la giovane e che ha influenzato le sue scelte di vita. La stessa studiosa, in *Erotismo fin de siglo*, collega Bradomín a Sade, giacché entrambi vedono nella verginità femminile una sfida affascinante:

*Il desiderio di Bradomín, come quello di Sade, è stimolato dalla verginità, e ciò dà un senso più cerebrale al loro sadismo, il piacere di vedere che le loro azioni distruggono quest'ultima barriera. Bradomín è eccitato dalla purezza di María Rosario. La immagina con una colomba - allegoria della castità - posata sulla spalla, la paragona alle madonne dei quadri primitivi che emanano «non so che aroma di fiore e di donzella».<sup>xxxvii</sup>*

Effettivamente, il paragone può essere rafforzato da una considerazione: né Bradomín né Sade credono realmente nel valore della santità e nelle norme morali proclamate dal cattolicesimo, soprattutto in tema di sessualità e vita coniugale - non perché Bradomín sia un personaggio dai tratti satanisti, come spesso si dice, bensì perché è un libertino il cui personaggio è modellato su quello del don Giovanni nelle versioni di Molière o di Mozart e Da Ponte, almeno per quanto riguarda la ribellione al moralismo cattolico e la trasgressione dei valori della fedeltà coniugale e della verginità.

Com'è noto, il don Juan del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina non è il tipo di seduttore che siamo abituati a vedere nelle redazioni successive della sua storia: il fascino del corteggiamento, il mistero dell'attrazione sessuale, la complicità anche femminile nel gioco seduttivo, sono elementi estranei alla sua vicenda, che è solo un tessuto di inganni. Don Juan Tenorio appare in Tirso come un individuo dal carattere labile, psicologicamente insignificante e superficiale, privo di qualunque nota di ribellione o titanismo. Più che rifiutare la morale e sfidare il senso comune, è un giovanotto fatuo, convinto di avere molto tempo davanti a sé per pentirsi: la sua superficialità sta nel non capire che si può morire

---

<sup>xxxvii</sup> L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona 1979, pp. 130-1: «El deseo de Bradomín, como el de Sade, se estimula con la virginidad, y ello da un sentido más cerebral a su sadismo, el placer de ver que sus acciones destruyen esa última barrera. A Bradomín lo excita la pureza de María Rosario. La imagina con una paloma - alegórica de la castidad - posada sobre el hombro, la compara con madonas de cuadros primitivos que exhalan «no sé qué aroma de flor y de doncella». [...] La castidad actúa como provocación para el marqués».

da un momento all'altro e che lo stato di grazia o di peccato mortale definirà, nel momento della morte, il suo destino eterno.<sup>xxxviii</sup> Il tema trattato da Tirso è dunque prettamente legato alla dottrina morale della controriforma, e si cifra tutto nel «ricordati, fratello, che devi morire» (o, in versione banale: tanto dopo mi confesso!). Il suo don Juan è un ingannatore: non seduce le donne, ma ne abusa: nel caso delle nobili, si sostituisce ad altre persone, cosicché esse giacciono con lui senza esserne consapevoli (magia del teatro o sostanziale intercambiabilità del maschio!); nel caso delle plebee, semplicemente si impegna in una promessa di matrimonio, che non mantiene. È interessante notare che nel Burlador di Tirso è presente una forte critica sociale che ritorna anche nei testi di Bradomín. Protetto nelle sue malefatte da una casta nobiliare, coinvolta in una generale condanna morale, don Juan paga i suoi peccati solo grazie all'intervento soprannaturale, che subentra all'impotente giustizia terrena: il ritorno di don Gonzalo, da lui ucciso, sotto forma di statua-fantasma, che lo trascina all'inferno. Al momento della morte, l'azione divina consiste in un giudizio che, in modo per così dire notarile, constata la presenza del peccato mortale e dannava don Juan.<sup>xxxix</sup>

---

<sup>xxxviii</sup> Cfr. G. Ferracuti, «Invito a cena col morto: Don Giovanni Tenorio tra macabro e comico», *Prospero*, XV/2009, p. 75-98, poi in *Cansóse el cura de ver mas libros... Identità nascoste e negate nella letteratura spagnola dei secoli d'oro*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2011, pp. 108-25. Il testo di Tirso: <[www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/tirso-de-molina-el-burlador-de-sevilla](http://www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/tirso-de-molina-el-burlador-de-sevilla)>.

<sup>xxxix</sup> Sono note le aspre critiche di Goldoni al testo di Tirso (o comunque a lui attribuito): «Che mai di peggio poteasi vedere rappresentare, e qual altra composizione meritava d'esser più di questa negletta? Un uomo s'introduce di notte negli appartamenti del Re di Napoli, vien ricevuto da una donzella nobile al buio, l'accoglie questa d'un altro in vece fra le sue braccia, e dell'inganno solamente s'avvede allora quando le vuol fuggire di mano. Alle querule voci d'una sì onesta Dama comparisce il Re di Napoli col suo candelier nelle mani; Don Giovanni colla spada gli spegne il lume, e resta Sua Maestà all'oscuro. Scoperto, il Cavalier dissoluto parte per Castiglia; una burrasca lo getta in mare, e la fortuna lo fa balzare sul lido, colla parrucca incipriata, e senza essergli nemmen bagnate le scarpe. Non parlo del servidore compagno del suo naufragio e della sua fortuna, con cui fa cambio graziosamente d'improperi, di villanie e di calci, ma è ben cosa mirabile la velocità, con cui fa passare l'Eroe da un Regno all'altro, per farlo agire in Castiglia; e per non perdermi inutilmente a far l'analisi d'una Commedia, che in ogni Scena ha la sua porzione di spropositi e d'improprietà, basta per tutte le altre la Statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi, e per corona dell'opera, tutti gli ascoltatori passano vivi e sani in compagnia del Protagonista a casa del Diavolo, e mescolando con le risa il terrore, si attristano i più devoti, e se ne beffano i miscredenti». (Carlo Goldoni, *Don Giovanni Tenorio*, a

Il tema, modificato dalla commedia dell'arte, viene ripreso da Molière, il cui *Dom Juan ou le festin de pierre* viene letto immediatamente come un'apologia del libertinaggio.<sup>xl</sup> La stessa difesa della morale, rappresentata all'interno del testo dal servo di don Juan (qui Sganarello, interpretato sulla scena dallo stesso Molière), è talmente maldestra da rendere più plausibili le argomentazioni del giovane nobile, il quale peraltro è un cinico ma non è privo di qualità.

Dom Juan è descritto da Sganarello come un grande scellerato, «*un diavolo, un turco, un eretico*», che «*considera una fola tutte le cose in cui crediamo*». Nella versione di Molière, ha abbandonato donna Elvira, con cui si era sposato, per seguire il suo istinto di seduttore e non può ammettere di amare ed essere amato in esclusiva. Nel testo si pone con chiarezza un conflitto tra morale ed estetica, o ricerca del piacere, che in Tirso non esisteva, almeno non in questi termini. A differenza del personaggio di Tirso, il don Giovanni di Molière contesta esplicitamente l'ordine morale cattolico, contrapponendogli una visione libertina. La sua dedizione all'estetica è evidente nella straordinaria battuta con cui commenta l'ingresso in scena di Elvira, la moglie che ha abbandonato ed è partita alla sua ricerca: «*Est-elle folle de n'avoir pas changé d'habit, et de venir en ce lieu-cy, avec son équipage de campagne?*».<sup>xli</sup>

Questo Don Giovanni è dichiaratamente ateo: quando Sganarello chiede al suo padrone se è possibile non credere affatto al Cielo o all'altra vita, ottiene in risposta una risata: «*Io, dice, credo che due più due fa quattro e che quattro più quattro fa otto*». Naturalmente, è per definizione un personaggio negativo dal punto di vista dell'ordine morale vigente; però, se in Tirso non è possibile trovargli una minima giustificazione che renda discutibile la condanna, in Molière la situazione cambia notevolmente. Nella parte conclusiva della commedia, quando il tema della colpa diventa predominante e i nodi morali vengono al pettine, don Giovanni assume l'aspetto di un eroe negativo la cui funzione è mostrare con la sua malvagità la cattiveria degli altri, di quelli che, ipocritamente, si confondono con le

cura di Carlo Alberto Petruzzi, Damocle, Venezia 2012, «L'autore a chi legge», p. 23). Nello stesso prologo le critiche alla versione di Molière. Il testo è disponibile online:

<[www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/carlo-goldoni-don-giovanni-ebook-gratuito](http://www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/carlo-goldoni-don-giovanni-ebook-gratuito)>

<sup>xl</sup> Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, disponibile online:

<[www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/moliere-dom-juan-ou-le-festin-de-pierre-ebook-gratuito](http://www.ilboleroDiravel.org/index.php/2016/11/13/moliere-dom-juan-ou-le-festin-de-pierre-ebook-gratuito)>.

<sup>xli</sup> «È pazza, a non aver cambiato l'abito e a venire in questo posto con la sua tenuta da campagna?».

persone per bene. Voi volete passare per un onest'uomo? Gli chiede Sganarello, e Juan risponde: «*Pourquoy non? il y en a tant d'autres comme moy qui se mélent de ce métier, et qui se servent du mesme masque pour abuser le monde*». <sup>xlii</sup> Con coerenza, dunque, porta fino in fondo la sua sfida, accettando il suo destino tragico e, a differenza del don Juan di Tirso, che chiede di confessarsi quando ormai non c'è più tempo, il protagonista dell'opera di Molière afferma con decisione: «*Non, non, il ne sera pas dit, quoy qu'il arrive, que je sois capable de me repentir*». <sup>xliii</sup>

Su questa linea si pone anche il *Don Giovanni* di Mozart e Lorenzo Da Ponte, <sup>xliv</sup> che si presenta come «opera buffa», dove il tema della condanna morale sembra quasi sparire, riassorbito nel gioco degli effetti scenici, nella satira libertina e nella comicità. Credo sia stato poco sottolineato questo carattere don Giovanni libertino: si tratta di una vicenda che, in entrambe le versioni, presenta una sostanziale nota di comicità che sdrammatizza le tinte fosche della vicenda, rendendole spettacolo e sarabanda di diavoli sulla scena, mettendo in primo piano il desiderio di una trasgressione liberatoria.

Solo nel romanticismo, con il *Don Juan Tenorio* di Zorrilla, <sup>xlv</sup> la lezione morale che era all'origine del personaggio viene recuperata. Tuttavia non si tratta di un ritorno alla fredda religiosità controriformista di Tirso, e il personaggio appare molto complesso e intrigante. Coerentemente, gli elementi comici vengono quasi annullati, mentre si complica l'intervento soprannaturale. In questa versione, Dio non si limita a registrare in modo notarile lo stato di peccato mortale dell'anima, ma opera per ottenerne la conversione. Dunque risulta essenziale il pentimento di Juan e la sua richiesta di perdono. Il tema morale in Zorrilla poggia sull'amore divino: anche il perdono, come la morte, può avvenire in ogni momento e richiede un solo istante. In Tirso la statua di don Gonzalo si anima per punire; in Zorrilla per indurre al pentimento e, dunque, per salvare. Nel primo caso, la salvezza o la

---

<sup>xlii</sup> «*Perché no? Ce ne sono tanti altri come me che si mettono in questo mestiere e si servono della stessa maschera per abusare del mondo*».

<sup>xliii</sup> «*No, non sia mai detto che accada, che io sia capace di pentirmi*».

<sup>xliv</sup> Il testo è disponibile online: <[www.ilbolero-diravel.org/index.php/2016/11/13/lorenzo-da-ponte-don-giovanni-ebook-gratuito](http://www.ilbolero-diravel.org/index.php/2016/11/13/lorenzo-da-ponte-don-giovanni-ebook-gratuito)>.

<sup>xlv</sup> Il testo è online: <[www.ilbolero-diravel.org/wp-content/uploads/2016/11/dj.8-zorrilla.pdf](http://www.ilbolero-diravel.org/wp-content/uploads/2016/11/dj.8-zorrilla.pdf)>. Altri testi e canovacci: <[www.ilbolero-diravel.org/index.php/2016/11/13/don-giovanni-tenorio-i-grandi-testi-che-hanno-creato-il-mito-ebook-gratuiti](http://www.ilbolero-diravel.org/index.php/2016/11/13/don-giovanni-tenorio-i-grandi-testi-che-hanno-creato-il-mito-ebook-gratuiti)>.



dannazione dipendono esclusivamente dal comportamento umano; nel secondo, fermo restando il libero arbitrio, la provvidenza stessa si attiva per salvare l'individuo, motivandolo al pentimento. Sul fronte opposto, nell'interpretazione libertina di don Giovanni, la satira feroce di Molière contro i «tartufi» è attenuata in Da Ponte, a vantaggio di una messa in scena più complessa e più equilibrata nella distribuzione delle colpe, anche se resta evidente l'avversione al complesso apparato morale della Chiesa. Fatte salve le differenze, si può comunque dire che da un lato è predominante un messaggio etico, e dall'altro un ideale estetico. Proprio don Giovanni diventa in Kierkegaard il simbolo di una vita estetica: esteta è colui che vive la vita come godimento e rappresentazione del godimento, vita come gioco, immaginazione e teatro. Estetica è spontaneità, è ciò per cui l'uomo è immediatamente ciò che è.

Con l'avvento del decadentismo la dimensione estetica diventa predominante, tuttavia subisce una serie di stravolgimenti. Se pensiamo al don Giovanni Tenorio come a un mito costruito con un complesso di elementi fondamentali, dotati ciascuno di un preciso significato, anche di valore simbolico, bisogna ammettere che in epoca modernista non c'è alcun personaggio dongiovannesco, tra quelli più conosciuti o meglio riusciti, che ne recuperi tutti gli elementi essenziali; anzi, sembra che il tema di partenza venga continuamente arricchito con elementi nuovi, nuove possibilità letterarie di giocare con la trasgressione sessuale e di utilizzare il personaggio con fini molto diversi: dalla narrazione fine a se stessa (Azorín<sup>xlvi</sup>), alla deformazione ironica, a una critica sociale politicamente scorretta, come in parte è il caso di Valle-Inclán.

Bradomín, che in *Sonata de estío* afferma di non essere un *donjuanista*, in *Sonata de primavera* risulta essere un *don Juan* già nell'epigrafe del testo: dunque non si pone come imitatore di don Giovanni (qualunque sia il riferimento, Tirso o Molière), bensì come un ulteriore modello o nuovo prototipo. Lo caratterizza in primo luogo la *bruttezza*, il che significa che non può appoggiarsi a un fascino naturale, a una bellezza che inamora al primo sguardo, e dunque deve supplire a questa sua condizione attraverso una tecnica di seduzione (corteggiamento, costruzione di un'immagine fascinosa di sé, accumulazione di elementi che producano l'infatuazione della vittima). È inoltre *sentimentale*, vale a dire che agisce in base all'impulso del sentimento: insegue la bellezza che emoziona, la raffina-

---

<sup>xlvi</sup> Azorín, *Don Juan*, Biblioteca Nueva, Madrid 2002.

tezza di una situazione, la tentazione di una perversione inaudita e tutto ciò che solletica la sua estetica di *dandy* decadente. Infine è *cattolico*: conosce bene l'immoralità dei suoi atti e dei suoi disegni, ma sempre, nel conflitto tra etica ed estetica, sceglie quest'ultima. Va infine notato che, come tipo nuovo di don Giovanni, Bradomín non finisce all'inferno, né si pente in punto di morte, bensì sopravvive e, in un certo modo, si redime.

Tornando al giardino, avevo fatto allusione a una differenza sostanziale tra quello descritto in *Sonata de primavera* e quello in cui si muove Concha in *Sonata de otoño*. Il giardino di Concha ha un carattere marcatamente romantico: è il luogo in cui la nobile si rifugia, quasi in una fuga dal mondo, e in cui *ricostruisce* forme di vita che la storia ha superato - significativa è la presenza di un paggio cui viene dato un nome da leggenda cavalleresca; invece il giardino di Palazzo Gaetani, più che una ricostruzione, sembra essere uno spazio *sopravvissuto*, una sorta di fossile rimasto all'interno di un'epoca ormai moderna. È un «*viejo jardín*», un «*jardín antiguo*» «*lleno de gracia gentilica*» (SP, 36): gli elementi classici sono meramente decorativi: mirti e allori, sullo sfondo del rumore del mare, in uno spazio cristianizzato, dove gli abiti liturgici appaiono vittoriosi e trionfanti: «*Suonavano a festa le campane di un paese e la chiesa si profilava in lontananza sull'altura di una collina verde circondata da cipressi. Usciva la processione, che si mosse attorno alla chiesa, e si distinguevano le immagini sacre nel loro palanchino, coi mantelli ricamati che brillavano al sole e i rossi stendardi parrocchiali che procedevano davanti, fiammeggiando vittoriosi come trionfi liturgici*»<sup>xlvi</sup> (SP, 36). Le cinque figlie della principessa Gaetani sembrano muoversi nei suoi viali in perfetta armonia, «*con le gonne piene di rose, come in una favola antica*» (SP, 36), ma al tempo stesso, al suono della campana di una chiesa vicina, «*le cinque sorelle si inginocchiarono sull'erba e giunsero le mani piene di rose*» (SP, 36); si muovono come «*principesse incantate che accarezzano uno stesso sogno*» (SP, 37) lungo i sentieri del labirinto; le loro voci si perdono tra i rumori della sera, e tuttavia Maria Rosario, sulla cui spalla si posa una colomba, ha «*la grazia e il mistero di un'allegoria*» di segno cristiano. Il giardino, dunque, arriva fino al presente conservando in sé, come fossili, i segni della sua storia, sopravvissuti come elemento decorativo: «*I tritoni e*

---

<sup>xlvi</sup> «*Tocaban a fiesta unas campanas de aldea, y la iglesia se perfilaba a lo lejos en lo alto de una colina verde, rodeada de cipreses. Salía la procesión, que anduvo alrededor de la iglesia, y distinguíanse las imágenes en sus andas, con los mantos bordados que brillaban al sol, y los rojos pendones parroquiales que iban delante, flameando victoriosos como triunfos litúrgicos*».

le sirene delle fonti borbottavano il loro riso chimerico, e le acque d'argento scorrevano con giovanile mormorio lungo le barbe melmose dei vecchi mostri marini chini per baciare le sirene, prese tra le loro braccia»<sup>xlviii</sup> (SP, 37).

Anche nella decorazione del Palazzo, un'esistenza religiosa francamente bigotta si svolge nel salone «dorato e di un gusto francese, femminile e lussuoso»: le decorazioni rappresentano amorini, ninfe, cacciatori galanti, cervi, e, nelle porcellane, «duchi pastori» e «marchese di paese» (SP, 37).

Ad ogni modo, la trasgressione dell'ordine morale operata da Bradomín in *Sonata de primavera* presenta i tratti di un'azione liberatrice. La prima impressione che María Rosario produce su di lui al momento della sua presentazione è un sentimento di tristezza: «Credo che oltre alle sue labbra mi sorrisero i suoi occhi, ma sono passati talmente tanti anni, che non posso assicurarlo. Ricordo tuttavia che, vedendola allontanarsi, sentii che una nube di vaga tristezza mi copriva l'anima» (SP, 28).<sup>xlix</sup> E, per dichiarata volontà della madre, la giovane è avviata sul cammino per diventare santa: «Dio la faccia diventare un'altra Beata Francesca Gaetani» (SP, 29). Come si è visto, diventare santi senza aver provato le gioie e le miserie della vita è per Bradomín una triste condizione. E sembra appunto di capire che, nel fondo, la vocazione di María Rosario, benché sinceramente vissuta, non sia estranea al condizionamento dell'educazione familiare, che fin da piccola la include in un universo religioso, sostanzialmente separato dal mondo:

- È molto antica la vocazione di María Rosario?

- Da bambina.

- E non ha mai avuto velleità?

- Mai!

Io mi ravviai il baffo con la mano un po' tremante:

- È una vocazione da Santa.

---

<sup>xlviii</sup> «Los tritones y las sirenas de las fuentes borboteaban su risa quimérica, y las aguas de plata corrían con juvenil murmullo por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos que se inclinaban para besar a las sirenas, presas en sus brazos».

<sup>xlix</sup> «Creo que además de sus labios me sonrieron sus ojos, pero han pasado tantos años, que no puedo asegurarlo. Lo que recuerdo todavía es que viéndola alejarse, sentí que una nube de vaga tristeza me cubría el alma».

- Sì, da Santa... Ti dirò che non sarebbe la prima nella nostra famiglia. Santa Margherita Ligure, Badessa di Fiesole, era figlia di un Principe Gaetani. Il suo corpo è conservato nella cappella del Palazzo, e dopo quattrocento anni è come se fosse appena morta. Sembra addormentata. Tu non sei sceso nella cripta? (SP, 54)<sup>1</sup>

Da questo punto di vista, i tratti blasfemi di Bradomín e la sua contaminazione costante di sacro ed erotismo rivelano l'aspetto di una competizione con il sacro e la religione per il possesso della donna: non una competizione con Dio, bensì una battaglia contro la corruzione del sentimento religioso, che è la struttura costitutiva della famiglia Gaetani e del suo piccolo mondo. Orbene, questo scontro un po' impari, che rappresenta in ordine cronologico il primo grande evento della sua vita, il più antico narrato nei quattro volumi delle memorie amabili quando li leggiamo nell'ordine logico e non in quello di pubblicazione dei romanzi, finisce in modo tragico, con la morte di María Nieves, la pazzia di María Rosario e la fuga precipitosa di Bradomín.

---

<sup>1</sup> «- ¿Es muy antigua la vocación de María Rosario?

- Desde niña.

- ¿Y no ha tenido veleidades?

- ¡Jamás!

Yo me atusé el bigote con la mano un poco trémula: - Es una vocación de Santa.

- Sí, de Santa... Te advierto que no sería la primera en nuestra familia. Santa Margarita de Liguria, Abadesa de Fiesoli, era hija de un Príncipe Gaetani. Su cuerpo se conserva en la capilla del Palacio, y después de cuatrocientos años está como si acabase de expirar. Parece dormida. ¿Tú no bajaste a la cripta?».



MARIO FARAONE nasce a Tripoli (Libia) nel 1960, esperienza interculturale che lo ha oltremodo segnato, indirizzandone scelte ed esperienze, e stimolando molti dei suoi interessi e passioni, come la cucina, il bricolage, il decoupage, l'andare per sentieri di montagna come direttore di escursione del CAI di Roma, e l'amore per le letterature di lingua inglese. È dottore di ricerca in Letterature dei Paesi di Lingua Inglese (Università di Roma «La Sapienza» - Istituto Universitario Orientale, Napoli), e *Fellow* della Christopher Isherwood Foundation at the Huntington, Los Angeles. Ha insegnato «Letteratura Inglese» e «Letterature dei Paesi di Lingua Inglese» presso il Corso di laurea in Scienze e Tecniche dell'Interculturalità all'Università di Trieste, e alle università di Roma, Cassino, Pescara e Foggia. Dirige insieme a Gianni Ferracuti la rivista *Studi Interculturali* (*interculturalita.it*). Ha pubblicato *Un Uomo Solo*, studio monografico su narrativa autobiografica e rinnovamento spirituale nell'opera di Christopher Isherwood, autore che rappresenta uno dei suoi maggiori ambiti di indagine e di ricerca. Ha inoltre pubblicato studi e saggi su politica e letteratura negli anni Trenta; «Englishness» e «Britishness»; la Diaspora indiana e caraibica nel Regno Unito; le influenze interculturali di filosofie e religioni orientali nella cultura britannica e americana; William Shakespeare, Jonathan Swift, William Beckford, Cristina Trivulzio di Belgioioso, Florence Nightingale, Ralph Waldo Emerson, Anthony Trollope, James Joyce, T.S. Eliot, Thomas Wolfe, Christopher Isherwood, Edward Upward, Rex Warner, Giorgio Manganelli, Anthony Powell, Samuel Beckett, e su Sherlock Holmes tra Oriente e orientalismo in racconti canonici, apocrifi e adattamenti cinematografici e televisivi. Dopo aver curato con Martina Bertazon, Giovanna Manzato e Roberta Tommasi *Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese* (LULU, 2008), volume di saggi sulle letterature dei paesi anglofoni, tratti da tesi in «Scienze e Tecniche dell'Interculturalità» di cui è stato relatore all'ateneo di Trieste (<http://www.lulu.com/>), ha recentemente pubblicato *L'isola e il treno*, studio monografico su impegno politico e produzione artistica nell'opera dell'intellettuale marxista britannico Edward Upward; *Il morso del cobra*, studio sulla ricezione artistica della religione Vedanta negli scritti di Christopher Isherwood; *Su il sipario, Watson!*, la prima edizione critica e annotata dei drammi teatrali di William Gillette e Arthur Conan Doyle su Sherlock Holmes; e ha curato con Gianni Ferracuti e Valentina Oppezzo *La più nobile delle arti: saggi, racconti e riflessioni su bugia, falsità, inganno e menzogna*, volume collettaneo multidisciplinare per i tipi di LULU, Morrisville, North Carolina. Attualmente sta curando un volume di studi su pregiudizi e stereotipi in ambito interculturale, e scrivendo uno studio monografico sulla percezione in ambito anglosassone della Grande Guerra nel Carso.

RAFFAELE FEDERICI nasce in Umbria nel 1959 dove vive e lavora. Da anni pratica una pittura segnica, ricca di effusioni cromatiche legate alle terre, inconfondibile rispetto a qualunque altra visione informale. Coniuga la ricerca artistica alla ricerca intellettuale nella costante definizione di parole e immagini pertinenti al tempo vissuto. Ha esposto in diverse città italiane, in Russia e in Francia. I suoi quadri sono presenti in molte collezioni sia in Italia sia all'estero. È docente di Sociologia dei Processi Culturali e della Comunicazione all'Università degli Studi di Perugia, presso il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale. Studioso del pensiero simmeliano e orteghiano ha tradotto in italiano alcune opere di Robert Michels. Si occupa di sociologia dei processi culturali, sociologia della comunicazione, sociologia dell'arte e del paesaggio e sociologia e antropologia della salute. Su questi temi ha pubblicato, fra l'altro: *L'esperienza della città - introduzione alla Sociologia di Parigi di Robert Michels* (Perugia, 2013), *Sociologie del segreto* (Milano, 2012), «Introduzione alla lettura» di *Intorno al problema del Progresso* di Robert Michels (Roma, 2011), *Farmaci, farmacisti e anziani. Il farmaco come se la persona contasse* (con R. Garzi) (Perugia, 2009), *Le prospettive relazionali nella ricerca sociologica della salute* (con R. Garzi) (Milano, 2006), *Elementi sociologici della creatività* (Milano 2006). È membro del Centre Interdisciplinaire d'Analyse des Processus Humains et Sociaux presso

l'Università Rennes 2 (Francia), del Centro di Studi della Sicurezza Umana di Narni e dell'Accademia delle Belle Arti Pietro Vannucci 1573 di Perugia.

GIANNI FERRACUTI insegna Letteratura Spagnola presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. Pubblicazioni recenti: su *Studi Interculturali*: «Un po' serpente e un po' gatta in amore...»: il flamenco e l'identità culturale andalusa I. Il Flamenco nella stampa di fine Ottocento, 2017; «Dio e le religioni: il problema filosofico della storia delle religioni in Zubiri», 2016; «Temi interculturali nel teatro di Cervantes (per il IV centenario della morte), 2016; «“Dejándome llevar de un impulso romántico”: Valle-Inclán e l'esotismo messicano della *Sonata de estío*», 2015; «“Il punto di vista crea il panorama”: molteplicità di sguardi e interpretazioni in Ortega y Gasset», *Studi Interculturali*, 2015; «Difesa del nichilismo: uno sguardo interculturale sulla ribellione delle masse», 2015; «“¡Qué distinta pudo haber sido nuestra vida!” *Sonata de otoño* e gli esiliati della modernità», 2014; «José Ortega y Gasset e il modernismo: cento anni di *Meditaciones del Quijote*», 2014; «Contro le sfingi senza enigma: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», 2014; «Una teoria sul gioco del *duende*», 2013; «L'autonomismo andaluso e Blas Infante», 2013; «De-blica Barea: la tradizione segreta del flamenco, 2013. Altri saggi recenti: «Le radici moderniste delle *Meditaciones del Quijote* di Ortega y Gasset», in G. Cacciatore, C. Cantillo (eds.), *Omaggio a Ortega a cento anni dalle Meditazioni del Chisciotte (1914-2014)*, Guida, Napoli 2016; «Jünger, il realismo sociale e la “terza navigazione” di Evola», in L. Iannone (ed.), *Ernst Jünger*, Solfanelli, Chieti 2015; «Liberalismo, socialismo, nazione, realismo politico: la polemica Ortega-Romanones», in *Rivista di Politica*, 2013; «“La emoción interior y el gesto misterioso”: i racconti galanti di Valle-Inclán», in *Rocinante, Rivista di Filosofia Iberica e Iberoamericana*, 2012/2013. Monografie: *L'origine e le differenze: l'idea di realtà in Zubiri e la prospettiva interculturale*, 2017; *Iacobus: storie e leggende del Camino de Santiago*, 2015; *Profilo storico della letteratura spagnola*, 2013; *Traversando i deserti d'occidente: Ortega y Gasset e la morte della filosofia*, 2012; *Cansóse el cura de ver mas libros... Identità nascoste e negate nella letteratura spagnola dei secoli d'oro*, 2011; *Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova*, 2010.

PIER FRANCESCO ZARCONE Laureato in Giurisprudenza e dottore in Diritto Canonico, svolge un'intensa attività di ricerca su tematiche di storico-religiose, teologie cristiane, filosofia, dottrine politiche, ed è autore di numerose monografie, tra cui: *Rousseau totalitario* (Ege), *Il lato oscuro della democrazia* (Il Cerchio), *Portogallo anarchico e ribelle* (Samizdat), *Los amigos de Durruti nella rivoluzione spagnola* (Samizdat), *Gesù profeta rivoluzionario* (Macrolibrarsi), *Gli anarchici nella rivoluzione messicana* (Massari), *Dopo il quinto sole. Il Messico e le sue rivoluzioni* (Massari), *Os anarquistas na Revolução mexicana* (Faisca), *Spagna libertaria* (Massari), *Islam. Un mondo in espansione* (Massari), *Il Messia armato. Yeshu bar Yoseph* (Massari). Su *Studi INterculturali* ha pubblicato: «Gli ismailiti di Alamüt: Assassini o mistici», 2016; «Approccio a un Messico problematico», 2016; «Califfato ottomano e Islām nella prima guerra mondiale», 2015; «Filosofia islamica araba e persiana», 2015; «La “questione” palestinese», 2014; «Martin Buber e l'anarchismo», 2014; «Mondo islamico, laicità e secolarizzazione», 2014; «Ostacoli arabi allo sviluppo arabo», 2013; *Riflessioni su cristianesimo e islam*, 2016; «Turchia, minoranze e laicità», 2013.