



Il linguaggio poetico di Valle-Inclán. Dalla *Lámpara maravillosa* alla *Pipa de Kif*

Luigi Motta

“¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquella les da el deseo y la fuerza de la vida”

José Martí

1. Alla ricerca di una breccia: esoterismo e linguaggio poetico

La rottura delle coordinate spazio-temporali rappresentate dall'agire del bohémien di fine Ottocento, con la sua relazione inversa col tempo e un uso privato dello spazio pubblico, rappresentò il nocciolo di contestazione possibile all'interno dell'ideario borghese del periodo. Se movimento, fiducia nel progresso, unidirezionalità del tempo, carattere apodittico della scienza^[1] furono le caratteristiche del positivismo imperante, si sarebbe potuto costruire un sistema di regole nuove ricercando quanto fosse contrario ad un'idea generalizzata di evoluzione e cambiamento. Fu necessario trovare un'altra rosa di rappresentazioni logiche di cui servirsi per edificare un apparato filosofico alternativo. Quello che ne *La lámpara maravillosa* e nelle *Claves líricas*^[2] sembra a prima vista un insieme eterogeneo di concetti, nomi e dottrine a cui Ramón del Valle-Inclán fa ricorso nella costruzione dei suoi "esercizi spirituali" e delle sue liriche, ad una lettura più approfondita si rivela come la sistematica manifestazione della volontà di rielaborare il materiale scelto, proprio nell'ottica di un attacco significativo e destabilizzante al sistema. Dal punto di vista ottimistico borghese la civiltà avrebbe potuto -in piena rivoluzione industriale- solo progredire verso un sereno futuro, verso uno sviluppo delle conoscenze e delle qualità migliori dell'uomo; questa concezione lineare del tempo, del progresso che ha le sue basi nella visione degli eventi storici di S. Agostino, andava confutata facendo ricorso ad un'immagine diametralmente opposta: quella della ciclicità o dell'immutabilità, ossia del riproporsi di situazioni e fatti, all'insegna di un percorso affatto nuovo, ma, anzi, già prestabilito nella notte dei tempi.

L'idea fondamentale dell'intera civiltà occidentale, non solo in ambito religioso, ma pur tuttavia risalente a quanto della cultura ebraica venne traslato sul nascente Cristianesimo presupponeva una concezione rettilinea e progressiva del tempo, cosicché qualsiasi circostanza storica risultasse irrepetibile ed unica -il pensiero escatologico lo si ritrova sia nel Vecchio Testamento (*Libro di Enoch*) che nelle varie Apocalissi apocriefe e non, fra le quali quella di Giovanni-. Le civiltà più antiche, precristiane e alcune coeve alla nascita della nuova religione, si basarono, invece, sull'osservazione dell'alternarsi regolare delle sequenze naturali: nell'orfismo, ad esempio, nato da una riforma interna ai riti dionisiaci, nel neoplatonismo, e nei testi gnostico-manichei, il Tempo e la storia come intesi dalla modernità non esistevano e appare chiaro come nel passaggio da un'idea all'altra ciò che

si potesse perdere fosse ogni riferimento alla reincarnazione dell'anima, al concetto di *karma* e metempsicosi che oggi permane solo alla base dell'induismo e del buddismo e che fu una delle note caratterizzanti il tentativo sincretico della moderna teosofia.

Sono molteplici i riferimenti utilizzati da Valle ai nuclei di pensiero coesistenti col Cristianesimo che la storia ha tramandato come non ortodossi o pagani; soprattutto l'utilizzo di alcune astrazioni basate sul pensiero gnostico devono ovviamente essere lette in modo funzionale: nell'accedere ad un patrimonio culturale *eretico* si dimostra la volontà di sfruttare un sistema dottrinale di opposizione che in quei tempi si muoveva in una situazione nel complesso assai simile a quella vissuta dallo scrittore. Gnostici e neoplatonici, Plotino in testa, cercarono di proporre un modello alternativo che non sopravvisse come pensiero delle origini, ma che lungo tutto l'arco dello sviluppo del pensiero occidentale si ripresentò con fattezze decisamente simili. Valle-Inclán citò un po' tutti gli esponenti di quella idea alternativa e se ne servì per preparare il suo modello di opposizione.

Già nella figura dei due eremiti di «Prosa de dos ermitaños» la lirica che occupa non casualmente il posto centrale all'interno della raccolta *Aromas de Leyenda* (1907) pubblicata nove anni prima del breviario estetico, si possono osservare le due dottrine cronologiche messe a confronto nei dialoghi fra San Serenín e San Gundián: non è nel "cirio que encienda mi mano" (AR 22), non si trova nella razionalità umana la risposta che il primo vorrebbe ottenere circa l'eterna domanda su dove vada a finire l'anima dopo la morte e come avrebbe potuto esserlo se "donde el intelecto discierne, arguye la soberbia de Satanás" (LM 49).

Altro che idea del progresso attraverso scienza e sperimentazione per trovare la causa d'ogni cosa come affermato da Comte: nelle frasi di San Serenín trova espressione il concetto tipicamente gnostico che vede nel corpo mortale una prigione che impedisce ai sensi di intravedere qualsiasi corretta verità e di accedere ai concetti eterni - e quindi immutabili. A supporto si può aggiungere quanto Valle scrisse poi ne *La Lámpara maravillosa*:

"Mi vida se repite en el mundo incorpóreo de los fantasmas, y cuando llegue la muerte, con el alma libre de la cárcel de barro, veré todo el pasado en el círculo eterno de las sombras mías." (LM 129)

Il pensiero gnostico oltre che caratterizzato dall'idea precisa di una divinità del tutto trascendente e da una visione dell'uomo totalmente in antitesi a quella di Dio, dal punto di visto cosmologico considerava l'universo come segnala Hans Jonas, "una vasta prigione la cui cavità più interna è la terra"^[3]; ma dallo gnosticismo Valle trasse anche quanto di sincretico esso convogliava in sé dalla filosofia greca, soprattutto Platone e, dopo di lui, dal pensiero neoplatonico del II secolo, almeno negli aspetti che di quelle dottrine potessero servirgli per contemplare-comprendere "las cosas [...] hasta ver surgir en ellas el enigma oscuro de su eternidad" (LM 91). L'anelito all'eternità delle cose può venir interpretato come un modo specifico di riferirsi alla quiete immobile della divinità trascendente: lungi dal voler essere un appello religioso, la sua scrittura desiderò offrire un punto di fuga dall'idea di evoluzione che il progresso positivista legava all'umanità; difatti, secondo il breviario "concebir la vida y su expresión estética dentro del movimiento, y de todo aquello que cambia sin tregua [...] es concebirla con el absurdo satánico" (LM 33).

I rimandi alla Gnosi riscontrati sia in *Aromas de leyenda* che ne *La Lámpara maravillosa* sono preamboli a quanto lo stesso Valle affermò poi nel gruppo di poesie che del breviario estetico sono sempre state considerate il contrappunto logico: ne *El Pasajero*, infatti, le idee di una conoscenza a-temporale vengono introdotte in «Rosas astrales» attraverso la figura di Giuliano l'apostata (EP 57) e nel "¡Todo es Eternidad! ¡Todo fue antes! ¡Y todo lo que es hoy será después, ..." della lirica che l'autore intitola proprio «Rosa Gnóstica» (EP 88), nella quale sono abbondanti i riferimenti sia alle idee perfette di Platone che al serpente uroborico^[4] sotto forma di "un dragón [que] sobre los mundos vela" (EP 88), serpente che nell'immaginario pagano veniva raffigurato nell'atto di mordere

la propria coda, e che Valle ne *La Lámpara* aveva già adoperato a designare la circolarità del Tempo e l'unione di quietismo e panteismo massonico:

“El principio de acción busca al principio de negación, y así la serpiente del símbolo quiere morderse la cola, y al girar sobre sí misma se huye y se persigue.”
(LM 82)

Non certo su Aristotele col suo rifiuto ad ammettere un superiore mondo delle idee e fonte di ogni conoscenza poteva cadere la scelta di una filosofia di pensiero da affiancare al proprio trattato di estetica: Valle scelse, lo si è appena letto, le teorie platoniche del mondo delle idee dove ogni atto conoscitivo è sempre una reminiscenza, un richiamare alla memoria ciò che l'anima ha dimenticato poiché l'enigma del passato “sólo existe cuando recordamos y sabemos de nosotros mismos por las voces que da la conciencia” (LM 87) e “nunca sabremos de nosotros mismos sino recordando y mirando atrás” (LM 92). La verità non sta, secondo Platone, nella percezione sensoriale, esperienziale, ma nel sapere preesistente, prenatale al quale solo l'anima può accedere attraverso il viaggio nel mondo iperuranico^[5]. L'anima platonica, un'entità immortale non personale –come invece nel pensiero Cristiano– potendo accedere fra una reincarnazione e la successiva ad una diretta conoscenza del soprannaturale, avrebbe appreso la vera realtà del mondo delle idee. Da notare che la metafora che pone in relazione il progresso della conoscenza con il viaggiare era già stata usata da Parmenide che aveva descritto il percorso dalla falsa opinione al vero sapere come un effettivo itinerario compiuto dal sapiente ed è importante non dimenticare che tutto il breviario estetico è fondato su una serie di *esercizi* volti ad elevare e condurre un *pellegrino* verso il raggiungimento della propria metà, verso la Bellezza.

Se la conoscenza può essere attinta solo dal mondo delle idee platonico è perché solo in esso vi si trova quell'immobilità, quella staticità che corrisponde all'unità ed alla quiete che Valle cerca anche attraverso la contemplazione mistica. “Conocer las cosas en su eternidad es conocerlas en un sentido divino” (LM 90), afferma infatti lo scrittore.

Il Platone di cui Valle si serve non è certo quello dell'innatismo –pericolosamente vicino in un'approssimativa riflessione al determinismo ereditario dei naturalisti– né quello che vedeva nell'arte una funzione diseducativa e corruttrice, tanto da espellere dallo Stato governato dai filosofi, poeti, pittori, drammaturghi e musicisti; a questo proposito è necessario, però, precisare che lo stesso filosofo greco avrebbe accettato un'arte capace di prescindere dalla rappresentazione naturalistica della realtà, quindi non mimetica, in quanto essa avrebbe potuto assolvere un degno compito educativo ed etico^[6]. Plotino innanzitutto, ma soprattutto il neoplatonismo rinascimentale ribaltarono la concezione primitiva di Arte in Platone assegnando al pittore e all'artista in genere la capacità intellettuale –si è in pieno umanesimo– di intuire direttamente l'Idea che si nasconde nelle cose e così poterla rivelare agli altri. Del procedimento dialettico mediante il quale Plotino sostituisce il concetto cristiano di creazione volontaria del mondo con quello di emanazione e principalmente delle ipòstasi che designano i tre livelli dell'essere scaturenti da Dio, Valle-Inclán sfrutta consapevolmente la terza fase di conversione in cui ogni essere tende a ritornare alla fonte originaria: l'anima umana, la terza ipostasi, è il *principium vitae* eterno e spirituale presente in ogni individuo e con essa termina la scala della creazione in quanto la materia –le tenebre contrapposte alla luce dell'Uno– viene definita come non-essere, come mancanza. La tensione che spinge l'anima verso la trascendenza la si avverte nella «Exegesis Trina» dove Valle invita a percorrere il cammino di ritorno attraverso i tre transiti *doloroso*, *gaudioso* e quello della rinuncia e della *quiete*, “los transitos por donde pasa el alma antes de ser iniciada en el misterio de la eterna belleza” (LM 70).

Sembra superfluo sottolineare come l'aspirazione all'immobilità e l'artificio filosofico e retorico che lo scrittore adopera per giungervi siano contrarie nella sostanza dei termini adottati a tutto quanto potesse manifestare progresso e evoluzione. E' lo stesso Valle che fa confluire tale

comprensione esoterica del creato nella dottrina “profesada por pitagóricos y neoplatónicos”, aggiungendo che “de Plotino y Porfirio la reciben los gnósticos y los priscilianistas [...]” (LM 79). Priscilliano è funzionale nel passaggio che porta Valle dal neoplatonismo alla mistica di Miguel de Molinos poiché anch’egli fu accusato di eresia manicheista oltre che di praticare magia e astrologia come riferisce S. Agostino.^[7] La concezione del Dio considerato come Bene dalla cui emanazione derivano tutte le cose esistenti e quella dell’estasi mistica come unione tra uomo e Dio ispirarono, non lo si dimentichi, tutta la patristica orientale e, attraverso S. Agostino, tutta la Scolastica, da Scoto Eriugena a Eckhart.

Tutto il neoplatonismo, nel suo aspetto di unione sincretica di dottrine distinte è comunque il necessario ponte logico verso il quietismo di Molinos, soprattutto nel modo in cui l’idea contraria all’immanenza fu percepita nella teologia negativa dello Pseudo-Dionigi in cui il divino può essere attinto solo attraverso la via mistica. Fu l’Areopagita che ritenendo indebito ogni tentativo della teologia razionale di procedere verso Dio con gli strumenti della ragione, mediante quell’antropomorfismo con cui nella divinità venivano solo esaltate le migliori qualità dell’uomo, aprì la strada al sorgere del misticismo cristiano. Solo la via mistica consentiva di passare senza tappe intermedie alla diretta e intuitiva partecipazione al divino, alla fonte immobile. Ciò che Valle-Inclán sfrutta del suo modo di percepire tipico è il negare l’utilità dei sensi e delle operazioni intellettuali nella comprensione della fondamentale unità dell’universo: il superamento del *samsara* esprimeva l’allontanamento dai metodi deduttivi della scienza sperimentale e quando Valle scrisse: “Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre” (LM 122) sembrò proprio evocare l’impossibilità oggettiva di affermare attraverso i sensi un’identità propria. Solo pochi anni prima l’amico Sawa iniziava la propria autobiografia dalle colonne di *Alma Española* con le parole “Yo soy el otro” di nervaliana memoria^[8].

La mistica di Molinos lo guidò a quel “feliz momento [...] en que supe purificar mis intuiciones de lo efímero” (LM 109), al raggiungimento della *kalokagatia* incontaminata da ricchezza e volgare prosaicità, eco del filisteismo borghese, e al superamento del peccato originario con cui Adamo “al morder la simbólica manzana contaminó de ciencia y experiencia el immaculado conocer de los sentidos” (LM 110).^[9]

Il perché della scelta inizia ad essere più decifrabile: la suprema comprensione del mondo non si raggiunge, fa intuire Valle, mediante la pura Meditazione che comporta sempre un profondo grado di ragionamento deduttivo, ma per mezzo della Contemplazione moliniana a cui giunge solamente chi “más olvida, porque aprende a gozar la belleza del mundo intuitivamente, y a comprender sin forma de concepto, ni figura de cábala, ni retórica” (LM 17). La contemplazione di Molinos costituiva il mezzo per sorpassare quell’impossibilità di espressione a cui le briglie del sistema lo avrebbero costretto.

Se si pensa alle correnti filosofiche che caratterizzarono la Spagna del XIX secolo non si può far a meno di menzionare i tentativi di restaurazione della filosofia scolastica e della dottrina tomista da parte di pensatori quali Balmes, Ceferino González e Donoso Córtez. Nato contemporaneamente al krausismo e da questi avversato – sebbene alla base di ambedue i movimenti può riscontrarsi il medesimo pensiero kantiano – il movimento neo-cattolico iniziò poi il recupero del misticismo del passato adoperando come ponte logico la filosofia tedesca, egemonica durante tutto il romanticismo e le cui basi affondavano nell’ermeneutica biblica. Questi studiosi formularono una teoria della conoscenza che imitasse la lettura biblica e la visione-interpretazione diretta e molto ammirarono e citarono sia mistici riformisti che controriformisti, come già fece il pensiero germanico con personalità quali Taulero, Suso o Eckhart.

Non risulta allora certo casuale, ma anzi causale e necessario che Valle, nel ventaglio di possibilità sfruttabili, ricorresse principalmente a Miguel de Molinos ma anche a Juan de Valdés o Meister Eckart per formulare poi la propria rottura più interessante, la *prospettiva aerea* e, di

conseguenza, il germe della teoria esperpentista. Gli stessi religiosi medievali citati non si sottrassero ad un tipo di esperienza che sebbene rimontasse al monachesimo orientale delle origini, quello di un Pacomio e comunque sempre prima d'ogni cenobitismo, aveva per loro un immediato antecedente nelle dottrine rigoriste di Gioacchino da Fiore, negli atti di San Francesco e nei vari movimenti che dal ramo degli "spirituali" in avanti fino ai "fraticelli" predicarono per una via d'ascesi e di distacco dalle umane cose.

Il personaggio che mise direttamente a contatto Valle col mondo dell'esoterismo e degli studi di magia risponde al nome di Mario Roso de Luna. Indiscusso propagatore dell'argomento, pubblicò molti testi sullo studio delle facoltà paranormali e sulla teosofia, che titolò quasi sempre *Sobre la gnosis* o *En el umbral del misterio* ed ebbe un ruolo decisivo nella diffusione del teosofismo e delle riflessioni di M.me Blavatsky, essendone anche suo traduttore. Figura emblematica dell'esoterismo spagnolo, entrò a far parte della Società Teosofica nel 1904 e diffuse la nuova dottrina dalle colonne di *Sophia*^[10]. Per riallacciare le fila con quanto in precedenza evidenziato è necessario sottolineare che quale forma di conoscenza intuitiva della realtà cosmica *divinamente* ispirata, si può parlare di teosofia, o meglio, di sistemi teosofici già a partire dai filosofi neoplatonici dei sec. IV e V (Sacca, Plotino, Origene) fino ad arrivare al pensiero di alcuni mistici collegati con la speculazione teologica cristiana come ad esempio Jacob Böhme o Emanuel Swedenborg. Nella moderna teosofia, quella di Elena Petrovna Blavatsky, confluirono anche motivi occultistici e teorie tratte dalle strutture dottrinali indiane, che diedero luogo ad un sistema eterogeneo e composito, che si inserì profondamente sullo sfondo culturale dell'epoca, su almeno buona parte degli esponenti del modernismo, caratterizzandone un nuovo modo di vedere la realtà.^[11]

Ci si aspetterebbe di trovare articoli sull'argomento esclusivamente su *Sophia*, ma al contrario dalle colonne di *Helios*, *La España Moderna*^[12], *Revista Nueva*^[13], *Gente Vieja*, molti scritti inducono a comprendere quanto vivo e dibattuto fosse il tema: Viriato Díaz Pérez si rivolse in una lettera aperta pubblicata su *Gente Vieja* -rivista non certo favorevole al nascente movimento modernista- a Juan Valera riconoscendogli un ruolo predominante se non nell'introduzione, almeno nella divulgazione del movimento teosofico. Valera, in effetti, fu uno dei primi a riconoscere le differenze tra le teorie mistico-neoplatoniche e la moderna teosofia, svelandone i tratti essenziali "sin reprobación y sin aprobación, ni positiva ni irónica"^[14]. In una lettera indirizzata a Marcelino Menéndez y Pelayo Valera manifestò la volontà di far conoscere al pubblico spagnolo le dottrine blavatskiane -siamo solo nel 1867, data che precede l'effettiva costituzione ufficiale della Società Teosofica- ma con un velo d'ironia aggiunse che solo per rispetto dei frequentatori dei cenacoli teosofici, che lui conobbe personalmente, "me guardaré muy bien de calificar de impostura los blavatskianos milagros [...]."

Valle Inclán non poté rimanere immune dall'ondata di interesse per l'esoterismo che a vario titolo così profondamente coinvolse i modernisti. Egli stesso d'altronde, già nel 1888, basava la trama del racconto intitolato *Babel* sulla vicenda di un personaggio il cui incomprensibile linguaggio era costituito da un miscuglio eterogeneo di lingue apprese in precedenti reincarnazioni: si aggiunga che in una conferenza del 1892 e in «Psiquismo», articolo quasi coevo pubblicato su *El Universal*, si interessò alla trattazione di temi esoterici. Negli anni a partire dalla scrittura del breviario il vero affanno artistico, la maggiore enfasi, li proiettò tuttavia alla ricerca di una nuova estetica che lo liberasse dalle briglie borghesi-realiste. È in questa luce, e solo in questa, che bisogna leggere i tanti prestiti dalla terminologia e dalle dottrine ermetiche che possono riscontrarsi nelle sue opere.

L'ansia di superare i limiti strutturali del linguaggio corrente -sì, anche di quello modernista- lo volsero verso una ricerca formale che potesse colpire dall'alto e dall'interno il panorama letterario del tempo in cui visse. Ecco che allora il tema del magico ben si adattò a connotare in modo favoloso sia il breviario estetico, che le *Claves líricas* o *Luces de Bohemia*. Valle stesso definì la lingua di un

popolo come “la lámpara de su karma” (LM 49) e aggiunse che “Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico: es grimorio y pentáculo ... en la idea de esta palabra cristal, yo ponía aquel prestigio que tienen en los libros cabalísticos las letras sagradas de los pentáculos”.

Assicurare quindi alla propria scrittura quel sacro prestigio che possiedono le parole utilizzate nei rituali magici. Ma a quale nucleo di pensiero fece ricorso come substrato di sostegno di questa volontà? Forse al più logico, nel senso contenutistico e di coerenza di scrittura, ossia al periodo Rinascimentale che vide il riallacciarsi alle teorie neoplatoniche da parte di pensatori quali Cusano, Ficino o Pico della Mirandola. Nicola Cusano e altri studiosi cercarono di valicare i limiti della conoscenza umana e nel “como él se busca a sí mismo” (LM 90) può leggersi quel tentativo di comprendere come a partire dalla *docta ignorantia* si sarebbe potuti giungere alla comprensione dell’infinita del mondo, in quel processo di allontanamento dalle scuole aristoteliche. Si univa al misticismo medievale tedesco la teoria dell’intuizione diretta di Dio, una concezione questa, profondamente affine alla dottrina neoplatonica; e in ciò va letto quel ponte logico a cui si accennava tra la mistica di Miguel de Molinos e le scelte successive di Valle-Inclán. Gli umanisti del Rinascimento italiano, nella loro reazione contro la filosofia di Aristotele, allora dominante nella scolastica, si volsero alla metafisica idealistica di Platone, e quindi al neoplatonismo: in opposizione alla svalutazione dell’uomo medievale Ficino pose l’essere umano come *copula mundi*, centro di armonia in cui coincidevano due opposte nature, il corpo che rimanda alla materia, l’anima che rinvia allo spirito, giustificando indirettamente la pratica alchemica nella quale la trasmutazione in oro avviene a seguito della congiunzione di due opposti e in cui si materializza qualsivoglia contrasto –freddo-caldo, umido-secco, Sole-Luna, maschile-femminile–; e fu sempre lo stesso filosofo ad abbandonare le traduzioni dell’opera di Platone, per dedicarsi interamente ai diciassette trattati del *Corpus hermeticum* di Ermete Trismegisto.

“No hay otra verdad que las celestiales palabras con que se cierra el libro cabalístico de la Tabla de Esmeralda” afferma Valle ne *La Lámpara maravillosa* (LM 82). Se tutto ciò che è nell’alto è simile a ciò che vi è in basso e viceversa, come affermato nel *Corpus* allora la ricerca dell’essenza mediante l’esoterismo diviene più giustificabile.

Valle credeva fermamente nel potere evocativo del linguaggio; altrimenti non si spiegherebbe come fra i ricordi d’infanzia inseriti nel breviario uno in particolare si riferisca ai racconti che una vecchia cieca narrava ai bambini radunandoli davanti al fuoco, racconti che sembravano “grimorios imbuidos de poder cabalístico” (LM 125). Libri di scongiuri intrisi di potere cabalistico che dovette ben tenere a mente quando in «La Rosa del Reloj» usò per iniziare e terminare tutte le strofe l’anafora “Es la hora ...” unita a parole che sembrano realmente tratte da un rituale di stregoneria come enigmi, colomba, serpe, gallina, fanciulla, civetta, volpe, anima in pena e lupo mannaro (EP 72-3).

Se il linguaggio riesce a svincolarsi dai modelli sovrapposti dall’ideologia, non solo è in grado di annullare la comprensione razionale e temporale degli eventi, ma può giungere alle coscienze in modo intuitivo e contemplativo. Diventava d’obbligo cercare un tipo di versificazione che permettesse al poeta di evocare e ridestare nel lettore e, soprattutto, in chi ascoltò o lesse le sue liriche il senso d’incanto della rima, obiettivo irraggiungibile fin quando sfruttando lo stesso mezzo a sua disposizione –la lingua spagnola– non riuscì a convertirne i limiti semantici e sintattici in possibilità di ristrutturare il comune codice espressivo.

Quando Valle afferma che il poeta “debe buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano, y luchar por decirlo, y no satisfacerse nunca” (LM 41-2) ricorda quel processo che portò anche altri scrittori del periodo al tentativo di superamento dell’ineffabilità dell’espressione: forse Mallarmé e la sua pagina in bianco costituiscono il punto limite. Il rimpianto delle sonorità del romance castigliano “claro y breve, familiar y muy señor” (LM 55), il considerare che nella lingua del tempo perdura “la hipérbole barroca, imitada del viejo latín cuando era

soberano del mundo” (LM 54) ciò poiché “miramos las palabras como si fuesen relicarios y no corazones vivos” (LM 56) portarono lo scrittore, come si legge ne *La Lámpara maravillosa* a lavorare “cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora” (LM 56). E in tutta quest’ottica appare manifesto che nella ricerca di un’espressività nuova anche l’utilizzo di terminologie ermetiche ben si adattò alla ricerca formale sentita ormai come necessità improrogabile. Come passare poi da un linguaggio oscuro-divino alla Verlaine a uno nuovo si può osservarlo nei primi versi di «¡Aleluya!» tratta da *La Pipa de Kif*:

Por la divina primavera
me ha venido la ventolera
de hacer versos funambulescos
-un purista diría grotescos-.
Para las gentes respetables
son cabriolas espantables.

(PK 100)

Si è troppo spesso guardato agli *esperpentos* come punto d’arrivo dell’estetica valleinclaniana senza porre mai in rilievo l’importanza dei tentativi di superamento strutturale delle consuetudini linguistico-espressive all’interno di lavori precedenti a *Luces de bohemia*. Fin troppo ingeneroso pensare che dopo anni d’esercizio e prove Valle trovò ciò che stava cercando solo a fine carriera. Ne *La Lámpara maravillosa*, lo si è visto ricorrere alla magia come mezzo in grado di sorpassare i limiti del reale e le convenzioni del sistema di composizione letteraria. Tuttavia, già nel 1904 -in piena epoca modernista secondo i dettami di certa critica- dichiarò apertamente quali fossero i suoi problemi di poeta e scrittore nell’utilizzo del mezzo linguistico, punto di vista che rimase pressoché invariato ad anni di distanza. Le seguenti affermazioni furono raccolte da José León Pagano:

“Yo creo que el castellano es un idioma todavía por labrar. Es un idioma de oradores y no de literatos. [...] El ritmo y la eufonía tienen un carácter primitivo en todos nuestros grandes escritores. Los de todos los tiempos. [...] Lo digo con franqueza: yo creo que el idioma, en cuanto se refiere a la eufonía y al ritmo, es completamente bárbaro.”^[15]

Tutto il lavoro effettuato ne *La Lámpara* e ne *El Pasajero* indica come Valle insistesse proprio sul ritmo, sulla rima, sull’*encabalgamiento* per dare dignità al mezzo espressivo. Nell’intervista con Pagano individuò nell’assenza dell’apostrofo, nella prevalenza di monosillabi e nell’uso dell’accentazione gli ostacoli maggiore da valicare:

“Nuestra lengua castellana parece tener horror al apóstrofe que por otra parte existe en cuantos dialectos se hablan dentro de España. Este horror al apóstrofe parece exclusivo de la meseta central. El castellano viejo pronuncia cada vocablo neto y aislado, independientemente del que le antecede y del que le sigue. Todas las palabras tienen una terminación definida, clara, nítida. No hay vocales intermedias, todo es terminante. Ningún vocablo se funde con otro. Todos demarcan sus fronteras. Es el espíritu de raza, orgulloso, individual, enemigo de asociaciones.

En castellano debe buscarse la armonía no sólo en el período, no sólo en la cláusula, sino en el vocablo aisladamente. [...]

La repugnancia del castellano al apóstrofe, hace que en él exista el mayor número de palabras de una sílaba, con valor propio. Las palabras de una sílaba, son un obstáculo para la sonoridad y la eufonía. Hay que hacer con la prosa lo que Zorrilla hizo con el verso: una artística ponderación de las palabras de dos y de tres sílabas para destruir el efecto desagradable y durísimo de los relativos, de los artículos, de las proposiciones y de los pronombres monosilábicos, los cuales jamás se funden con la palabra que les antecede o les sigue, sonando por eso mismo siempre aislados. Otra cosa hay que trabajar en la prosa como en el verso:

la variedad de acento en los vocablos. Las palabras llanas, agudas y esdrújulas deben combinarse sabiamente. En la labor literaria no debe dejarse nada ni a la casualidad ni al instinto.”[16]

Anche se la tentazione di utilizzare soprattutto le sdruciole, per la loro capacità di rottura del ritmo poetico lo tentò spesso, come può dedursi dall’esempio sottostante tratto da «¡Aleluya!»:

Y al compás de un ritmo trocaico,
de viejo gaitero galaico,
llevo mi verso a la Farándula:
Animula, Vágula, Blándula.[17]
(PK 104)

Sebbene si sia visto come l’esoterismo e la grazia ermetica del linguaggio magico fossero stati presi a riferimento per tentare di creare un’estetica compositiva nuova, si ritiene evidente che fu la preoccupazione linguistica ad esercitare il vero fuoco d’attenzione sin da tempi ben lontani dal breviario estetico. Le premesse da cui Valle partì per giungere poi alla versificazione de *La Pipa de Kif* e all’estetica dello specchio concavo possono riassumersi nel passo finale tratto ancora dall’intervista precedentemente citata:

“No afirmo que esta sea la manera literaria única, pero creo que es una manera, y para cierto linaje de asuntos la mejor. Tal vez sea la evolución hacia el verso del porvenir. Por que verdaderamente la métrica actual, con sus consonantes en la punta, y sus estrofas regulares, es una forma primitiva y nimia.”

Con tutte le varianti del caso anche negli scritti esperpentici il tema esoterico non fu abbandonato, ma con più spessore si può cogliere come fu nient’altro che un modello parallelo e non una fede compositiva: in *Luces de Bohemia* persino più che ne *La Lámpara maravillosa* il tema dell’occulto viene superato per quello più propriamente linguistico.

E’ ormai arcinota l’affermazione afferente il modo di concepire la scrittura, raccolta nell’intervista che Valle rilasciò a Gregorio Martínez Sierra^[18]: egli affermò che l’esperpento come qualsiasi altro genere letterario è innanzitutto un problema di punto di vista, il risultato di una maniera di osservare la realtà^[19]. La prospettiva che egli adottò fu quella di “mirar al mundo desde un plano superior, levantado en el aire, y considerar a los personajes como seres inferiores al autor, con un punto de ironía”^[20]. Con questo modo da demiurgo li spossessò d’ogni dignità, convertendoli in marionette. Un’affermazione come la precedente la dice lunga sul mondo di intendere la realtà: si collocò in un punto di vista aereo, superiore al materiale trattato, per far pesare quella nobiltà di scrittura che riteneva, invece, assente nei modelli compositivi della letteratura realista, ridando peso e sostanza all’immaginazione artistica; ma allo stesso tempo ridiscese a livello contenutistico ed espressivo nella vita e nel modo di parlare più comune.

Già ne *La Lámpara maravillosa* il “conocimiento gozoso de la suma, la mística quietud del círculo y de la unidad” (LM 66) riscontrate attraversando la *Tierra de Salnés* furono un passo avanti, in pieno idealismo modernista, per trasferire il reale all’essenziale ricategorizzando l’esperienza vissuta e astraendosi dal quotidiano. Una delle parentele rintracciabili risiede negli scritti di Baudelaire che all’interno del poema «Elévation»^[21] esortò il proprio spirito ad elevarsi al di là degli elementi naturali per purificarsi da ogni contaminazione terrena. Come correttamente inteso da Ugo Friedrich il “poema se mueve dentro de un esquema corriente de origen platónico y místico-cristiano”^[22] e si rifà oltre che alla tradizione mistica e alla teologia negativa anche alle dottrine neomistiche di Swedemborg: come dire si muove all’interno delle medesime premesse sin qui citate in riferimento a Valle-Inclán per giungere a conclusioni quanto meno consimili.

Seppur evidente che certe teorie sono da considerarsi ampiamente superate, e si concorda con la critica recente quando vede in tutta la produzione artistica già in nuce gli elementi grotteschi, gli “specchi concavi”, caratteristici delle famose pièce teatrali pubblicate in piena maturità artistica e vitale, si provi a ipotizzare che *Luces de Bohemia* sia il testo che meglio contrassegni la maturità tematica e stilistica del galiziano, quello in cui riscontrare l’intensificazione ironica e parodica di fronte alla realtà. In quest’ottica si dovrebbe trovare in esso la summa del pensiero artistico dell’autore, quanto di meglio riuscì a creare e raccogliere a livello esperienziale.

Ebbene, proprio da *Luces de bohemia* si propone uno dei passaggi più conosciuti riguardanti il tema teosofico-esoterico:

Don Latino: Ustedes acabarán profesando en la Gran Secta Teosófica. Haciéndose iniciados de la sublime doctrina.

Max: Hay que resucitar a Cristo.

Don Gay: He caminado por todos los caminos del mundo, y he aprendido que los pueblos más grandes no se constituyeron sin una Iglesia Nacional. La creación política es ineficaz si falta una conciencia religiosa con su ética superior a las leyes que escriben los hombres.

Max: Ilustre Don Gay, de acuerdo. La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. La vida es un magro puchero; la Muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el Infierno, un calderón de aceite albando donde los pecadores se achicharran como boquerones; el Cielo una Kermés sin obscenidades, a donde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María. Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere. (LB 55-6)

Sotto certi aspetti la moderna teosofia, quella così vituperata da Max-Estrella nella risposta indiretta a Don Latino, è da paragonare alla Massoneria che, grazie soprattutto al krausismo, svolse negli stessi anni in Spagna un ruolo antagonistico al generale impoverimento positivista. Il pensiero escatologico, fondamento delle teorie blavatskiane, recupera l’idea di evoluzione verso un’agognata perfezione, camuffandosi non sotto i veli di *Iside*, ma attraverso uno spiritualismo sincretico da operetta; e non me ne vogliono coloro che ancora tanta dedizione dedicano a tali studi.

Anche le dottrine massoniche, non bisogna dimenticarlo, sorsero e si svilupparono in piena epoca dei lumi e sebbene nei vari riti della moderna muratoria si citano antecedenti illustri nelle dottrine esoteriche più antiche, si crede impossibile non rilevare come nel periodo post rivoluzione francese, di scomparsa delle classi sociali elevate, del concetto stesso di nobiltà in nome dell’uguaglianza e della fratellanza, in piena ascesa borghese insomma, bisognasse creare qualcosa che fungesse da amalgama comunque fra pochi eletti: dal “corridoio dei passi perduti” fino ai più alti gradi acquisibili all’interno del Tempio, il “fratello” aveva di nuovo occasione di considerarsi parte di un gruppo più ristretto fra i cittadini, depositario di certezze soprattutto religiose -non cattoliche- che sostituirono quelle spazzate via dalla nascita della piccola borghesia.

Per le confluenze tra krausismo e massoneria basterebbe ricordare come Nicolás Salmerón, politico e cattedratico, oltre che studioso di Karl Christian Krause fu Gran Maestro del *Gran Oriente Español* e che lo stesso filosofo tedesco fu affiliato all'Ordine il 5 aprile del 1805. E' soprattutto necessario menzionare le indubbie confluenze di pensiero nel comune valore sociale assegnato alla pedagogia, in generale ad un sistema educativo slegato sia dalla Chiesa che dallo Stato, e visto come agente di trasformazione della società. Queste teorie che costituirono la base della fondazione della *Institución Libre de Enseñanza* furono difese soprattutto da Francisco Giner de los Ríos allorché nel 1875 si tentò di impedire ufficialmente l'utilizzo di testi non autorizzati o contrari al dogma cattolico ritenuto "verdad social de la patria"^[23]. Se si pensa al razionalismo armonico krausista si notano tutte le caratteristiche comuni a quei movimenti che all'interno di un'ideologia predominante sorgono con l'esclusiva necessità di rafforzare il sistema dall'interno, limandone alcuni aspetti non allineati al pensiero di regime: pur non escludendo, come detto in precedenza, le connotazioni misticheggianti delle dottrine di Giner de los Ríos non si può far a meno di notare quanto pesi la fiducia sui risultati e sui metodi perseguiti dalla scienza. Nel leggere alcune delle asserzioni krausiste, rimane più logico il giustificare perché Valle metta sulle labbra del personaggio Zaratustra, nella scena II di *Luces de Bohemia*, la frase "Sin religión no puede haber buena fe en el comercio" (LB 55) o come mai all'interno dell'ottava scena il ministro amico d'infanzia di Max Estrella con sperimentata malinconia così si rivolga al suo segretario:

"¡Ay, Dieguito, usted no alcanzará nunca lo que son ilusión y bohemia! Usted ha nacido institucionista, usted no es un renegado del mundo del ensueño. ¡Yo sí!" (LB 129)

Se bastassero le letture personali di ogni autore persino il padre del verismo italiano Luigi Capuana potrebbe essere tacciato di filiazioni teosofiche quando così fa esprimere il personaggio Don Aquilante Guzzardi, avvocato del marchese di Roccaverdina:

"In due parole. Voi siete tranquillo, avete fede nella Chiesa, credete alla Trinità, all'inferno, al paradiso, al purgatorio, alla Madonna, agli angeli, ai santi ... E' comodo. Non sospettate neppure che ci possa essere una verità più vera di quella che insegnano i preti ... [...] Quella che è stata rivelata al mondo dallo Swedenborg, dall'apostolo della Nuova Gerusalemme ... "[24].

È troppo semplicistico pensare che Valle Inclán si accontentasse di prendere a prestito concetti, temi e vocabolario di una qualsiasi dottrina senza usarli col preciso scopo che sempre lo assillava, quello di far fronte ad un lingua, quella spagnola, che avvertiva come inadeguata ad esprimere un ritmo verbale adatto alla versificazione. Ciò che si afferma non esclude che l'autore abbia potuto adoperare alcuni concetti di base del mondo dell'occultismo o la terminologia di un particolare movimento esoterico, ma da questo a subirne un'influenza caratterizzante, o peggio, a ridursi a copiare testi di scrittori ermetici passa un'ampia differenza.

"El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada" (LB 162), affermerà Valle all'interno di *Luces de Bohemia*. Ma il modello di rottura utile a uscire dalla visione del tempo lineare, creando, e in che modo, un'estetica differente, il galiziano lo trovò grazie ai dettami del vitalismo di provenienza nietzscheana e soprattutto nel suo modo di legare gli opposti, la leggiadria apollinea e il vigore vitale dionisiaco. Obbligatorio distinguere immediatamente la linea vitalista che procede dall'accordo dei contrari da quella più conosciuta di matrice orteguiana: furono proprio gli accenti posti sull'irrazionalità ad obbligare Ortega y Gasset a difendere le proprie dottrine dall'etichetta di vitalismo in senso stretto, costringendolo spesso ad adottare termini come *razón vital* o *raciovitalismo*.

Già in *Aromas de Leyenda*, in tempi quindi insospettabili, Valle ipotizzò nell'unione dei contrari la ricerca dell'armonia,

[...]
La alondra y el milano tienen la misma rama
para dormir. El búho siente que ama la llama
del sol. El alacrán tiene el candor que aroma,
el símbolo de amor que porta la paloma.
La salamandra cobra virtudes misteriosas
en el fuego, que hace puras todas las cosas:
es amor la ponzoña que lleva por estigma.
Toda vida es amor. El mal es el Enigma.
[...][25]

per poi darne conferma ne *La Lámpara maravillosa*: “¡Toda nuestra vida dionisiaca entrañada de intuiciones místicas.” (LM 47).

Questa unione dei contrari in cui trovare la profonda armonia è per certi aspetti anch'essa legata al pensiero classico: si pensi ad Eraclito per il quale la vista, i sensi, erano fonte d'inganno che impediva il risalire all'indissolubile unità di ogni coppia di opposti, ai due principi simmetrici Amore e Odio nelle teorie “evolutive” di Empedocle, ma anche a ciò che afferma Socrate nel *Fedone* (70 d 7-72) riguardo a come siano complementari gli stati di vita e morte. Sull'utilizzo ingannevole dei sensi già si è esaminata la posizione di Valle-Inclán, così come il fatto che attinse alle dottrine gnostiche porta a credere che ne conoscesse almeno le norme basilari –soprattutto nella versione manichea– di opposizione fra due principi positivo-negativo preesistenti alla creazione ed in eterna lotta armonica tra loro: egli mostrò in maniera assai più sottile cosa intendesse per risoluzione del contrasto in armonia quando ne *La Lámpara maravillosa* pose l'attenzione su alcune figure di artisti come Leonardo (proprio l'inventore della prospettiva aerea!) e Velázquez –che “difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio revistiéndolas de un incanto quietista” (LM 87)– che nelle loro opere risolsero e ricondussero ad equilibrio principi dialetticamente divergenti. È in questo allontanarsi nello spazio e nella ricerca di quelle

“[...] suaves y azules montañas que ofrecen desde sus cumbres la visión integral de los valles, el conocimiento gozoso de la suma, la mística quietud del círculo y de la unidad ...” (LM 67)

che si può leggere una prima raffigurazione teorica del distanziamento che l'autore assumerà quale credo estetico nel modellare la dottrina dell'esperpento.

Cominciamo ad apparire più chiare le motivazioni di talune scelte interne all'estetica e al linguaggio di Valle; riesaminate da questo punto di vista, alcune delle citazioni utilizzate finora vengono ad acquisire significati più consoni a quanto qui si va attestando: egli scelse, nel ventaglio di soluzioni possibili, di servirsi di una serie di ideologie alternative che dimostrassero come le sue tesi antirealiste e antipositiviste poggiassero su di un retroterra saldo e non fossero mai un mero agglomerato caotico di idee. L'unione gnostico-manichea dei principi di Male e Bene, la Tavola Smeraldina di Ermete Trismegisto –ciò che v'è in alto così in basso–, considerare Pitagora un maestro –e si rammenti il valore che i pitagorici assegnarono alle due sorgenti Lete e Mnemosine– la ricerca della mistica quiete antievoluzionista, la scelta di filosofie rinascimentali che attinsero a magia e alchimia per superare i canoni di oggettività e gli ordini sovrimposti, tutto sembra puntare comunque e sempre alla ricerca di quel percorso di ritorno vitalista per cui la vita potesse essere intesa come espressione della poesia, superando i dettami del modernismo che trascendendo solo il reale all'essenza riuscì unicamente a mantenere l'artista del periodo nella scissione fenomeno-noumeno di kantiana memoria.

Citare tutti gli esempi adoperati per esprimere lo stesso concetto risulterebbe quasi impossibile; Valle non scartò nessuna delle varianti a sua disposizione per reiterare il proprio percorso: basta osservare come diede prova di conoscere le chiavi del pensiero massonico nel citare con dovizia di particolari il significato delle colonne Boaz e Jakin che insieme al “camino de estrellas” (LM 82), il cielo stellato, caratterizzano il tempio della moderna muratoria: riferirsi all’interpretazione simbolica ed ermetica del principio antagonico di armonia nella lotta fra maschile e femminile, vitalità-stabilità e la coesistenza dell’elemento attivo e passivo costituiscono un esempio in più di ricerca delle possibilità iscritte in un sistema di idee che altrimenti, come già evidenziato, poco avrebbe avuto a che vedere con il magistero valleincliniano. La capacità di stravolgere alcuni concetti e riutilizzarli all’interno del proprio percorso denotano l’intenzione di sfruttare quei pochi vuoti che il conformismo borghese non era riuscito a colmare: nulla venne lasciato al caso.

Non si conosce dell’epoca altro spunto filosofico che in maniera più netta del concetto di “eterno ritorno” fosse così non convenzionale, antipositivista e antirealista e ciò, ne si è convinti, non era sfuggito all’autore delle *Sonatas*. Il primo esperpento il cui linguaggio *ramplón* e *chabacano* fu il risultato di quanto preannunciato nei versi de *La Pipa de Kif* può essere considerato un altro esempio probante di quanto si va affermando: vanno lette in senso vitalista le scelte di includere all’interno di *Luces de Bohemia* sia Sawa-Estrella che il *cerdo triste* Rubén Darío, ambedue scomparsi all’epoca della prima stesura, ma le cui gesta vengono rivissute tanto da trasporre la loro esistenza a livello essenziale; Valle, per dirlo in altro modo, fa compiere un percorso di ritorno che se per il poeta di *Prosas profanas* può apparire un completamento superfluo –non però ingiustificato–, nel caso dell’amico Alejandro sembra il corretto tributo per onorare chi morì senza mai inchinarsi se non alla dea Bellezza. E neppure fuori luogo guardare al personaggio Bradomín, che Valle richiama in scena alla sepoltura di Max, come a un espediente per rendere artisticamente la propria vita: si intende chiarire che il ruolo del marchese già così presente in varie opere composte in periodi diversi e a ragione considerato l’alter ego dell’autore, potrebbe simboleggiare all’interno del primo esperpento il processo di ritorno verso il proprio creatore-demiurgo –la terza ipostasi plotiniana– e al tempo stesso la volontà di assegnare all’intero corpus estetico una struttura circolare, ripetuta e sempre simile, anche se distintamente contestualizzata.

2. La Pipa de Kif come punto propulsivo dell’estetica valleincliniana

L’esame del gruppo di liriche che Valle pubblicò nel 1919 non può che partire propriamente dal titolo. Il kif, o canapa indiana, sembra legare il gruppo di poesie direttamente ad autori come de Quincey o Baudelaire, in tutto quel panorama di eterodossia che nello scrivere attinse all’immaginario delle sostanze come l’assenzio o le droghe in genere che così tanto scandalo suscitavano all’epoca della pubblicazione.

Che l’alcool fosse un problema comune a non pochi letterati e che la sua piaga si stesse estendendo fino alle fasce più basse della popolazione, lo deduciamo dalla campagna antialcolismo iniziata in Francia a partire dal 1873 in tutte quelle istituzioni dove maggiormente v’erano soggetti potenzialmente a rischio; è noto come la degustazione pubblica, ostentata, del bicchiere di assenzio fosse sin dai tempi di Verlaine gesto di ribellione e denuncia della morale preconstituita nella Parigi di fine Ottocento. La canapa indiana e i suoi derivati, tra i quali il kif, contrariamente a ciò che si potrebbe supporre non vennero visti con connotazioni altrettanto pericolose; basta dire che per ottenerla era sufficiente una semplice prescrizione medica che ne precisasse quantità e destinazione e che in Spagna il costo di tre grammi di *cáñamo índico* equivaleva quello di una dozzina di uova. Che personaggi come Feuchère, Gautier o Valle ne facessero quindi uso non destava riprovazione alcuna; ciò almeno sino al 1925, anno in cui da parte anglosassone si ebbe la precisa richiesta di includerla assieme all’oppio e alla morfina nell’elenco delle sostanze stupefacenti utilizzabili esclusivamente a livello medico-scientifico e questo probabilmente in conseguenza del fatto che la canapa, consumata in Egitto sin da tempo immemorabile, era stata assunta quale simbolo d’indipendenza di quella colonia contro la dominazione inglese^[26].

Certo nelle volute di fumo sprigionate dalla pipa valleincliniana vi fu sempre la volontà di rompere gli schemi, di stupire, non fosse altro per la scelta di un titolo che non passò inosservato nel panorama letterario dell'epoca. *La Pipa de Kif* è stata spesso considerata come punto iniziale a partire dal quale Valle-Inclán sviluppò le tematiche dell'esperpento; tale premessa porta quasi sempre a giudicare la sua pubblicazione come una rottura rispetto ai temi espressi all'interno de *La Lámpara maravillosa* e poi ripresi l'anno successivo con la pubblicazione de *El Pasajero*: seppur incontestabile considerare quest'ultimo insieme di poesie il vero contrappunto al breviario estetico, è altrettanto certo che l'autore non scelse improvvisamente di utilizzare sarcasmo e strutture del grottesco per poi abbandonarli solo un anno dopo. Si intende ravvisare, al contrario, una sorta di continuità espressiva anche per la scelta di ripubblicare il contenuto de *La Pipa de Kif* unendolo in *Claves líricas* sia ad *Aromas de Leyenda* del 1907 che a *El Pasajero*, ma assegnandogli proprio l'ultimo posto, ad onta di tutte le strutture temporali.

Si è in presenza di due fatti incontestabili: innanzitutto la stretta cronologia, che obbligherebbe a considerare *El Pasajero* come ultimo gruppo di liriche, ma al tempo stesso, la scelta di posporgli l'altro insieme nel momento di riunire il tutto. Si è già visto come Valle non amasse né lasciare tutto al caso, né che si pensasse al suo lavoro con criteri di improvvisazione metodologica: non si può negare che *La Pipa de Kif* si leghi nella sostanza a quanto successivamente sviluppato, ad esempio, in *Luces de Bohemia*; rimane tuttavia la barriera temporale a far propendere per una congettura errata.

Perché parlare fino ad ora di circolarità, del tempo come fonte ingannevole dei sensi considerandolo una superbia satanica e poi ritrovarsi con un autore che nei fatti ignora le sue stesse premesse? Nel cambio di struttura si palesa ancora una volta la volontà di fondere e confondere gli ambiti che viene a realizzarsi anche nella scelta di concludere il gruppo di liriche in esame con un sonetto – l'unico della raccolta – che se come tema si collega alle forme di modificazione del reale tipiche degli *esperpentos*, venne però intitolato «Rosa del Sanatorio», scelta che denota una sorta di continuità con i componimenti de *El Pasajero*.

Il grottesco, la parodia e la satira che caratterizzeranno *Luces de bohemia* possono essere considerati insieme agli specchi concavi delle forme di trasformazione –o se si preferisce voluta degenerazione e corruzione– della realtà, che consentirono a Valle-Inclán di raccontarsi, giocando sullo stesso mezzo espressivo, ma dandogli valenze proprie: adoperare quindi una droga come la canapa indiana può essere considerato sotto questo punto di vista come uno dei modelli di alterazione della percezione che consentì all'autore di comunicare come altrimenti sarebbe stato possibile. Per dimostrare la persistenza e la ciclicità va sottolineato che quando ne *La Lámpara* lo scrittore preannunciò la visione dall'alto poi codificata nell'esperpento e a cui in precedenza ci si riferiva, prima di effettuare quel viaggio nella *Tierra de Salnés* scrisse:

“... había fumado bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico.” (LM 25)

A questo punto non si crede più che volesse solo scandalizzare il suo pubblico. Ma non solo. Se si volesse avere conferma del filo conduttore che fluisce fino agli specchi di *callejón del Gato* si possono leggere sempre nel breviario estetico una considerazione riferita alla città di Toledo ed un'altra più generale che indicano come Valle diede a tutti gli elementi citati sinora contenuti semantici quantomeno simili:

“Estas piedras viejas tienen para mí el poder maravilloso del cáñamo índico, cuando dándome la ilusión de que la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistados en muchos años.”
(LM 99)

“Nuestros sentidos solamente son gusanos de luz sobre el místico y encumbrado sendero por donde la humana conciencia transmigra en las cosas, y está en ellas como la imagen en el fondo del espejo, que no puede ser separada.”
(LM 70)

Se come sostiene Max Estrella nell’ormai famosa affermazione tratta da *Luces de Bohemia* “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (LB 163), allora tutto ciò che potesse condurre ad una alterazione della facoltà di percepire –dagli specchi concavi al *cáñamo índico*– trova completa giustificazione.

Persino l’elezione di El Greco che nelle sue raffigurazioni si allontanò dalle scuole del tempo rifugiandosi nello spiritualismo del proprio maestro Damaschinos e dipinse figure allungate ed eteree, certo lontane dal naturalismo classico, non risulta in contraddizione con le successive scelte estetiche. Dal manierista rinascimentale agli sbeffeggiamenti di alcune pinturas negras di Goya il passo diviene breve: se all’interno de *La Pipa de Kif* si accenna a quest’ultimo pittore nella scena della sepoltura della sardina che conclude la lirica «Fin de Carnaval» (PK 107), sarà poi Max-Sawa ad assegnargli la paternità dell’esperpentismo all’interno di *Luces de Bohemia*. Viene da chiedersi cosa Valle avrebbe potuto scrivere su Francesco Mazzola, contemporaneo di El Greco e meglio conosciuto con lo pseudonimo di *Parmigianino*, se avesse avuto occasione di osservare il suo “Autoritratto allo specchio convesso” nel quale l’artista si raffigura con tratto ovviamente deformato.

Per osservare come Valle adopera temi e modi del grottesco e le deformazioni satiriche del reale all’interno della linea vitalista bisogna considerare che le possibilità espressive si arricchiscono proprio nell’accostamento di materiali eterogenei che oltre a condurre la narrazione verso una comicità amara da commedia dell’arte, consentono una volta in più di fondere aspetti contrastanti. Ecco riassunto nelle parole di uno di maggiori drammaturghi del XX secolo, Meyerhold, quanto si va proponendo: “El grotesco permite precisamente la vida cotidiana, dejando de representarse únicamente lo que es habitual. En la vida, además de lo que vemos, hay también un vastísimo sector inexplorado. El grotesco, buscando lo sobrenatural, junta en síntesis la esencia de los contrarios [...]”^[27] Il grottesco consentì a Valle di far innanzitutto rientrare all’interno della propria scrittura temi e personaggi tratti dalla quotidianità che la contemporanea letteratura realista ignorò, ma, al tempo stesso, di deformare *matematicamente* la visione della realtà prendendo ancora una volta le distanze da termini quali *oggettività* e *scientificità* e unificando temi e modi in apparente esteriore contrasto. Smascherare con rigore impietoso alcuni stilemi della società spagnola del tempo gli permise di proporre un discorso nuovo pur partendo da un materiale comune; ridicolizzare le proprie creature d’artista e, da demiurgo, trattarle come *peleles* fu, senza che né per l’autore né per il lettore possa essere visto quale paradosso, l’unico modo artistico di restituirle alla vita. E per sottolineare che alla condizione di marionetta vennero ridotti esperpenticamente un po’ tutti i personaggi, senza timore di perdita di profondità nel processo di degradazione sistematica, basta ricordare che persino Max Estrella subì il medesimo trattamento quando nella scena XII di *Luces de bohemia* ormai prossimo al tragico epilogo così Valle lo descrisse: “El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral al abrirse la puerta” (LB 169). In questa linea caricaturale e aspra si inserisce perfettamente la descrizione di quel sub-mondo che popola «El circo de Iona» dove tra gli altri colpisce la descrizione del personaggio Enriqueta:

¡Y sale la blonda
Enriqueta, oronda,
pechona y redonda,
bailando el cancán!
[...]
¡Ideal amoroso
para un venturoso
jugador marchoso
que afloje el parné!

(PK 121)

Come non riconoscere in lei l'antesignana della fioraia di *Luces de Bohemia*, colei che vende a Max l'ultima speranza di vita camuffata dentro quel *décimo* di lotteria che Don Latino gli sottrae in punto di morte sulla porta di casa? E come non ravvisare in quel jugador marchoso proprio il lazarillo Latino de Hispalis che, una volta defunto Max, si propone alla Pisa Bien in qualità di suo *caballero formal*?

Grottesco, assenza di norme in cui si estende tutta l'azione esperpentica e ancora una volta una ripresa di temi e personaggi che riportano indietro il lettore a quel percorso circolare onnipresente. Se l'unione di alto e basso è la componente che porta a leggere l'utilizzo del grottesco in piena chiave vitalista, Valle-Inclán ne offre numerosi esempi all'interno della sua produzione letteraria; per circoscrivere il tema nell'ambito delle *Claves líricas* si può già ricordare come in *Aromas de Leyenda* l'autore insista sulla figura di pellegrini viandanti che nella «Chiave III» intitolata «Los pobres de Dios» vengono sì descritti con partecipazione emotiva, ma mettendo subito in evidenza nella terzina iniziale il contrasto tra la loro condizione e il luogo ove transitano:

Por los caminos florecidos
va la caravana de los desvalidos:
ciegos, leprosos y tullidos.

(AR 15)

Si sottolinea ancora una volta che lo scopo di Valle non risiedette nel fornire una serie di accostamenti per risaltarne nel reciproco contrasto differenze e alterità, ma al contrario per mostrare come solo dall'unione di elementi distanti e opposti, corpo e immagine riflessa, si potesse ottenere un vero quadro della vita, un quadro molto più "reale" e "oggettivo".

Fra le liriche de *La Pipa de Kif* non si può fare a meno di sottolineare la presenza, nella linea che dal grottesco conduce verso il vitalismo, di «Bestiario» e de «La tienda del herbolario» che sembrano solo in apparenza potersi interamente giustificare se collocate negli ormai noti meccanismi valleinclaniani miranti a sorprendere e colpire l'immaginazione del lettore, vuoi anche perché l'unico referente diretto delle due composizioni si situa in un periodo, il medioevo, sinora non adoperato come diretta fonte d'ispirazione dallo scrittore.

Come ormai ampiamente sottolineato, in un periodo in cui la scienza la faceva da padrone nel progredire dell'umanità, Valle riprende temi e stili di un medioevo ancora distante da pretese di scientificità moderna e libero all'interpretazione simbolica della vita. Nei ritratti caricaturali e grotteschi che affollano «Bestiario» e nelle sinestesie di «La tienda del herbolario» la vita scaturisce mediante la lirica, anzi è proprio il linguaggio a ricondurre nel binario formalmente accettabile, quello cioè che unisce arte e vivenza, temi e varianti d'un apparato intrinsecamente variopinto come un quadro di Hieronymus Bosch. Non a caso si cita il pittore fiammingo rinascimentale poiché egli fu forse l'ultimo artista occidentale ad attingere alle stesse fonti per i suoi modelli di creazione artistica. A cosa serve, quindi, il pensiero medievale a un Valle-Inclán? In contrapposizione ad un positivismo che, seppur vituperato, era stato in grado di definire un soggetto intrastorico, anche come modello di

antieroe, era necessario tentare di costruire un altro universo plausibile dove i personaggi non fossero, per opposizione, soltanto dei simboli estranei alla realtà, ma nel quale la vita potesse fluire proprio grazie all'unione di quegli elementi ignorati dalla contemporanea scrittura realista. Se come letto, "il grottesco permette la vita" è solo mediante i processi di umanizzazione e animalizzazione che saranno poi parte integrante del tessuto stilistico di *Luces de Bohemia*, a divenire possibile un vitalismo che si esplica in «Bestiario» nella presenza artistica di Rubén Darío, Poe, Pérez de Ayala o di una Sara Bernhardt, "... romántica jirafa, solterona que bebé hiel [...]" (PK 113).

Dall'esoterismo al linguaggio poetico, dal modernismo al vitalismo, dall'estetica degli *ejercicios espirituales* sino agli *esperpentos*. Sembra che per poter raccontare Don Ramón sia quasi necessario mettersi nei suoi panni, calarsi in un universo nuovo in cui le chiavi interpretative mai appaiono immediatamente evidenti, soprattutto quando si tentasse di isolare il singolo testo slegandolo dal *corpus* che solo in quanto tale va letto. Forse proprio in questa frammentazione estetica, voluta e sperimentata, risiedono quei tratti che ancora ci consentono di leggere Valle-Inclán con la stessa scioltezza con cui affronteremmo un testo della post-modernità.

Por la divina primavera / me ha venido la ventolera / de hacer versos funambulescos

Note

[1] Ci si riferisce principalmente al terzo stadio della legge di Comte nel quale un'umanità ormai adulta avrebbe dovuto cessare di chiedersi il *perché* dei fatti concentrandosi sul rintracciare invece le leggi scientifiche che spiegassero il *come* essi avvengono

[2] Per le opere di Valle-Inclán citate adopereremo le seguenti edizioni: *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 27ª ed.; *La Lámpara maravillosa / ejercicios espirituales*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, Imp. Helénica, 1916; *Claves líricas. Aromas de Leyenda - El Pasajero - La pipa de kif*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 3ª ed. Da ora in avanti citeremo nel corpo del testo usando le iniziali delle opere con accanto il numero di pagina.

[3] Hans Jonas, *Lo Gnosticismo*, Torino, SEI, 1991, pag. 63.

[4] Il serpente è simbolo di un'evoluzione che si conclude in se stessa. In molti scritti alchemici rinascimentali l'immagine è accompagnata dall'espressione greca *En to pan* (Uno è Tutto) oltre che affiancata da una Y che indica l'uomo dalle braccia aperte, simile alla stilizzazione pentagonale che ne fa Giordano Bruno. L'uroboro era anche l'emblema degli gnostici ebraizzanti chiamati Ofiti o Nassaeni: cfr. Giordano Berti, *Gli Eretici*, Milano, Xenia, 1997, pag. 5.

[5] La metafora della biga alata guidata da un cavallo bianco e uno nero, espressione, rispettivamente, della tensione verso la spiritualità e la tendenza verso la materialità, la si ritrova già nei culti mitraici; la stessa rappresentazione venne poi inserita nell'immaginario ebraico-cristiano per descrivere l'ascensione di Elia su un carro di fuoco, ma passando anche da ciò che Platone esprime al riguardo nel *Fedro*, 246 a e ss., dove l'immagine viene utilizzata per esprimere i conflitti interni dell'anima.

[6] Oltre che quello di "svago innocente", come traspare nelle *Leggi*, 670 d 6-7.

[7] Cfr. Giordano Berti, *op. cit.*, pag. 40.

[8] Alejandro Sawa, «Juventud triunfante: Autobiografía», *Alma Española*, n. IX, anno II, 3 gennaio 1904, pp. 10-11.

[9] Sull'interpretazione gnostica del cibarsi del frutto dell'albero della conoscenza v. Hans Jonas, *op. cit.*, pag. 109.

[10] Per le notizie sulla rivista *Sophia* v. María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las revistas de Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Gijón, Editorial Jucar, 1991, pp. 113-4.

[11] È corretto precisare che il fenomeno teosofia non riguardò solo esclusivamente gli Stati Uniti dove sorse o la Spagna dove trovò la strada spianata nell'orizzonte di aspettative creatosi per le esigenze di colmare i vuoti esistenziali lasciati dal pensiero positivista, ma anche a vario titolo molte nazioni europee; per quanto riguarda la letteratura italiana valga un esempio per tutti: nel personaggio di Anselmo Paleari e nella sua "bibliotechina teosofica" comprendente tra l'altro *La doctrine secrète* (opera di M. me Blavatsky citata nel testo in lingua francese) si intravedono tutte le inquietudini metafisiche di un'epoca e, in particolare, di Luigi Pirandello; v. Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 1993, pag. 131.

[12] Fernando Araujo, «Revista de revistas. Teosofía: El hombre y sus reencarnaciones, según la doctrina teosófica», *La España moderna*, n° 153, 1901, pp. 186-191. Come indica il titolo della rubrica si tratta di una recensione di uno o più articoli apparsi quasi sicuramente su *Sophia*.

[13] Il critico teatrale E. Alonso y Orera in «Lectura de revistas», *Revista Nueva*, anno II, 1ª serie, n° 19, 1899, pp. 39-44, "justifica [...] el auge de doctrinas esotéricas que tratan de dar respuestas a los enigmas finales, no desvelados por la ciencia" come descrive María Pilar Celma Valero, *cit.*, pag. 60.

[14] Juan Valera, «Diccionario enciclopédico hispanoamericano», in Cyrus C. Decoster, *Obras desconocidas de Valera*, Madrid, ed. Castalia, 1965, pag. 551. Anche qui si adotta la definizione di Valera e quella coincidente di René Guenon che conì il termine di "teosofismo" per differenziare il credo blavatskiano dall'antica teosofia classica: cfr. «Teosofia e teosofismo», in René Guenon, *Il Teosofismo - storia di una pseudo-religione*, Torino, Delta Arktos, 1987, vol I, pag. 12-16.

[15] José León Pagano, «Vicente Blasco Ibáñez», *Al través de la España literaria*, Barcelona, Maucci, 1904, pp. 167-172. Non si cita, non essendone venuti in possesso, dalla fonte originaria, ma dalla conferenza di Javier Serrano Alonso «La conciencia artística en Valle-Inclán. Unas declaraciones olvidadas de 1904», nell'ambito del *Congreso Internacional "Valle-Inclán y el Fin de Siglo" (1995)*, così come messa a disposizione dai curatori della rivista elettronica *El Pasajero* presso il sito internet <http://www.elpasajero.com/serrano.htm>.

[16] *Ibidem*.

[17] Tra i versi più "fortunati" dell'antichità quelli dell'imperatore Publio Elio Adriano ("Animula, vagula, blandula / hospes comesque corporis / quae nunc abibis in loca / pallidula, rigida, nudula / Nec ut soles dabis jocos"), sono stati usati, copiati e studiati da scrittori e poeti come Lord Byron, Marguerite Yourcenar o Néstor Taboada Terán, e perfino da registi come Bertolucci nel suo "Il conformista", tratto dal romanzo di Moravia. Trovare il perché di questa citazione valleinclaniana richiederebbe una digressione eccessiva: ci si limita a suggerire possa trattarsi d'un contrappunto irriverente al tema in oggetto -l'imminenza della morte-. Sarebbe poco lecito invece supporre che Valle fosse stato colpito solo dalla personalità dell'imperatore, instancabile viaggiatore e iniziato ai misteri eleusini.

[18] «Valle Inclán. Entrevista con Gregorio Martínez Sierra», in *ABC*, 7 dicembre 1928 e 3 agosto 1930.

[19] Su questo argomento V. l'ormai classico Rodolfo Cardona e Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1970, specialmente alle pp. 52-6.

[20] «Valle Inclán. Entrevista con ...», *cit.*; il corsivo è di chi scrive.

[21] I versi a cui si fa riferimento sono i seguenti: "Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides, / Va te purifier dans l'air supérieur, / Et bois, comme une pure et divine liqueur, / Le feu clair qui remplit les espaces limpides."

[22] Cfr. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix-Barral, 2ª ed., 1974, pp. 63-64.

[23] Per evitare di supporre che i legami fra krausismo e massoneria riguardino solo il contesto spagnolo e gli anni a cavallo fra XIX e XX secolo, è opportuno citare il seguente articolo tratto da *Hiram*, rivista ufficiale del *Grande Oriente italiano*, firmato dall'allora Gran Maestro Venerabile: "Karl Christian Friedrich Krause, allievo di quel Fichte di cui parleremo nel seguito di questo paragrafo, pubblicò un consistente corpus di testi di filosofia massonica; quasi dimenticato in patria, Krause ha avuto curiosamente seguito ampio e duraturo, fino ai giorni nostri, nella cultura di lingua spagnola; in Italia è praticamente ignoto e sarà certo opportuno ristudiarlo." V. Armando Corona, «Costruzione dell'uomo e filosofia della Massoneria», in *Hiram*, Roma, soc. Erasmo, novembre-dicembre 1990, n° 11-12, pag. 8.

[24] Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, Roma, Newton, marzo 1998, 1ª ed., pag. 131.

[25] L'esempio è tratto dalla «Chiave VIII», intitolata «Ave Serafín»; (AR 25-27).

[26] V. Alain Corbin e Michelle Perrot, «Gritos y susurros», in Michelle Perrot (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 1989, tomo IV, pag. 585 e ss.

[27] Vsévolod Emiliévich Meyerhold, *El teatro teatral*, Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988, pag. 58.



© Artifara

ISSN: 1594-378X