

Universidad de Córdoba
Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Traducción e Interpretación, Lenguas Romances,
Estudios Semíticos y Documentación

POÉTICAS DE UNA CRISIS.
LA LITERATURA ITALIANA Y ESPAÑOLA
ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

Tesis Doctoral presentada por
D^a Linda Garosi
bajo la dirección de la
Profa Dra Carmen F. Blanco Valdés

Ringraziamenti

Desidero esprimere i miei più sentiti ringraziamenti a tutti coloro che mi sono stati vicini durante l'avventura chiamata "Tesi". Indispensabile è stata la guida e il sostegno offertami dalla professoressa Carmen Blanco Valdés, senza il cui incoraggiamento non avrei di certo intrapreso un cammino tutto in salita. Un grazie di cuore alla professoressa Elisa Martínez Garrido, e ai professori Gian Luigi Beccaria e Federico Bertoni che mi hanno cordialmente ospitata nelle proprie sedi universitarie per un proficuo momento di discussione sul lavoro. Ringrazio inoltre la professoressa Paola Ambrosi per i preziosi suggerimenti ed arricchimenti. Per la revisione del manoscritto sono stati fondamentali le collaborazioni dei colleghi Loredana Cappai e Rafael Bonilla Cerezo.

Una menzione particolare spetta ai miei genitori, Gianni e Isa, alle mie sorelle, Virna e Sofia, per la loro fiducia incrollabile e per l'affetto con cui mi circondano. Grazie inoltre ad Álvaro per avermi accompagnata, paziente e comprensivo, ogni giorno.

INDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCION | 9 |
| PARTE PRIMERA. Revisiones conceptuales | |
| I. Contesto storico | 25 |
| 1.1. Introduzione generale | 25 |
| 1.2. Trasformazioni politico-istituzionali | 28 |
| 1.3. Sviluppo industriale e modificazioni del sistema capitalistico..... | 36 |
| 1.4. Movimento socialista e tensioni sociali..... | 41 |
| 1.5. Imperialismo ed equilibri internazionali..... | 45 |
| 1.6. Cristianesimo e mondo moderno..... | 49 |
| II. Storia del dibattito critico sui concetti di “Decadentismo” italiano, “Generación del 98” e “Modernismo” spagnolo | 53 |
| 2.1. La nozione di “Decadentismo” italiano: rassegna storica | 54 |
| 2.1.1. Orientamento neoidealistico | 56 |
| 2.1.2. Orientamento marxista | 74 |
| 2.1.3. La posizione di Mario Praz..... | 85 |
| 2.1.4. Stato attuale della questione | 89 |
| 2.1.5. Il “Decadentismo”: una proposta di lavoro | 99 |
| 2.2. Las nociones de “Generación del 98” y de “Modernismo”: reseña histórica | 107 |
| 2.2.1. El concepto de “Generación del 98” | 110 |
| 2.2.2. “Generación del 98” versus “Modernismo” | 127 |
| 2.2.3. El concepto de “Modernismo” | 135 |
| 2.2.4. Estado actual de la cuestión..... | 143 |
| 2.2.5. El “Modernismo” español: una propuesta de trabajo | 153 |

| | |
|--|-----|
| III. Italia y España entre los siglos XIX y XX | 161 |
| 3.1. Unas palabras más sobre el problema terminológico | 161 |
| 3.2. Un posible acercamiento histórico y cultural | 164 |
| 3.2.1. Después de la unificación nacional | 165 |
| 3.2.2. El “98”: el año del desastre..... | 169 |
| 3.3. Discursos alrededor de la novela..... | 172 |
| 3.3.1. Italia..... | 174 |
| 3.3.2. España..... | 179 |

PARTE SEGUNDA. Metamorfosis de la novela y del personaje

| | |
|--|-----|
| IV. Nuovi percorsi narrativi | 187 |
| 4.1. Linee di cambiamento | 187 |
| 4.2. Due panorami a confronto | 192 |
| 4.3. Gli autori italiani..... | 198 |
| 4.3.1. Due romanzieri esemplari: Fogazzaro e D’Annunzio | 198 |
| 4.3.2. Altri autori in ordine sparso..... | 204 |
| 4.3.3. Una triade d’eccezione: Pirandello, Svevo, Tozzi..... | 209 |
| 4.4. Gli autori spagnoli | 217 |
| 4.4.1. Uno scrittore <i>sui generis</i> : Ángel Ganivet | 217 |
| 4.4.2. I protagonisti del 1902: Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán | 219 |
| V. Una tipologia di transizione: l’inetto | 239 |
| VI. Gabriele D’Annunzio e Ramón del Valle-Inclán | 257 |
| 6.1. Gli scrittori..... | 257 |
| 6.2. Idee sull’arte, sul romanzo, sul personaggio | 258 |
| 6.3. Il discorso narrativo e il personaggio nel <i>Piacere</i> e <i>Sonata de Otoño</i> | 261 |
| 6.4. I due protagonisti: Andrea Sperelli e il Marqués de Bradomín..... | 266 |

| | |
|---|------------|
| VII. Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno..... | 285 |
| 7.1. Gli scrittori..... | 285 |
| 7.2. Idee sull'arte, sul romanzo, sul personaggio | 293 |
| 7.3. Il discorso narrativo e il personaggio nel <i>Fu Mattia Pascal</i> e in <i>Niebla</i> | 299 |
| 7.4. I due protagonisti: Mattia Pascal e Augusto Pérez..... | 301 |
| | |
| CONCLUSIONES | 313 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA CRITICA..... | 321 |

INTRODUCCION

El presente trabajo doctoral nace de los intereses suscitados por los seminarios propuestos en el marco del Programa de Doctorado: “Literatura comparada, narratología, traducción. Humanidades contemporáneas”¹. Los contenidos y las herramientas con los que me fui familiarizando durante esa etapa superior de mi formación se completaban, por otra parte, con el itinerario filológico y literario que había ido trazando en mis años universitarios. Y precisamente en esa época conocí a dos autores, Gabriele D’Annunzio y Ramón del Valle-Inclán, que llamaron mi atención, sobre todo por su crucial acción innovadora en dos escenas literarias indudablemente provincianas en el período del final del siglo XIX.

De ahí la curiosidad de profundizar en el estudio tanto del contexto socio-cultural en el que se movían, como del peculiar proceso de modificación de las formas literarias que desembocaba de la crisis de los modelos decimonónicos. Esa temprana aproximación a las letras de dos realidades nacionales muy cercanas a mí, por motivos personales y de curiosidad intelectual, se concretizó en el trabajo de investigación presentado al cabo del bienio de doctorado, *“Il Piacere” de D’Annunzio y “Sonata de Otoño” de Valle-Inclán: dos textos, dos autores, una misma época*”.

Dentro de ese cuadro personal maduró la idea inicial de realizar una Tesis Doctoral que se centrara en la literatura italiana y española entre los siglos XIX y XX. En conversaciones mantenidas con la directora de la Tesis, la Profa. Carmen F. Blanco Valdés, se confirmó la necesidad -y utilidad- de enfocar un período literario tan rico y complejo, como poco estudiado en sus pluralidades, y menos aún con intención comparatista. Un proyecto que, finalmente se llevó a cabo gracias también a la concesión de una beca de postgrado ministerial para la Formación del Profesorado Universitario.

La comparatista se revelaba una vía de investigación poco atendida desde la crítica, y bastante ardua, pero que, sin embargo, contaba con provechosos estudios y, sobre todo,

¹ Programa de doctorado ofertado por el Departamento de Lenguas Romances, Estudios Semíticos y Traducción de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba para el bienio 2000-2002.

recientes trabajos en ambos terrenos si bien por separado². La necesidad era pues, individualizar tanto las personales ideas poéticas como los elementos temáticos, estilísticos, estructurales de los textos, como precondition para encontrar las características esenciales de cada sistema literario, e ilustrar luego las analogías que pudieran detectarse entre ellos. Sin perder nunca de vista su común implicación en la multiforme crisis finisecular europea.

En primer lugar, había que fundamentar la intuición de las llamativas convergencias de las literaturas en cuestión, trazando el cuadro exhaustivo de unas circunstancias históricas, sociales, económicas, políticas comparables. La peculiar situación italiana, con el difícil desarrollo del nuevo Estado unitario, y la española, con el desastre colonial del 98 y el declive del sistema canovista, constituían las condiciones en las que se basó el desarrollo de líneas poéticas parecidas. Todo ello en el marco de la gran corriente de cambio que atravesaba el continente entero y que acompañaba a la crisis radical de la conciencia europea.

Sobre tal hipótesis de partida quedaba justificado el esbozo de un trabajo sobre un argumento poco frecuentado por la crítica. Una hipótesis que, por lo demás, encontraba un sólido respaldo teórico en unas aproximaciones metodológicas que, en el presente, orientaban las actuaciones de los comparatistas. En particular, nuestro planteamiento retoma las sugerencias que se extraen de los tres modelos de supranacionalidad propuestos por Claudio Guillén en su fundamental introducción a la literatura comparada *Entre lo uno*

² Así pues para el estudio de la literatura finisecular española es valiosa la indicación de José-Carlos Mainer, que aconseja superar la dicotomía entre Modernismo y Noventayocho para poder “situar el amplio entrecruzado de tendencias, influencias y coincidencias potenciadas por una actitud general de receptividad y por una indistinta conciencia de innovación, a diario enfrentada con formas y talentos caducos”, cfr. J-C Mainer (ed. de), *Modernismo y 98*, vol. VI, F. Rico dir., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 47. En la misma línea, el crítico Iglesias Feijoo finaliza su ponencia inaugural al Congreso *Literatura modernista y tiempo del 98*, con la siguiente afirmación: “los miembros de la generación del 98 no son unos especímenes extraños, cuyo valor resida en haberse dejado apoderar por el ‘famoso dolor de España’. Esa perspectiva ignora lo que de verdad representaron, de manera que sólo si los ponemos en relación con el contexto europeo en que se desarrollaron comienzan a hablar con su propia voz, la de los pioneros del modernismo en España”, cfr. L. Iglesias Feijoo, “Modernismo y modernidad” en *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 27-43, p. 43. En ámbito italiano, Asor Rosa avisa sobre la necesidad de utilizar instrumentos historiográficos de manera más flexible y más acorde en consecuencia con la índole plural de la modernidad literaria tal y como se manifiesta en Italia. Recomienda perseguir: “il massimo della latitudine nell’investigazione di ciò che, di volta in volta, storicamente, si presenta e si definisce letterario; e al tempo stesso il massimo del rigore nella delineazione e nella definizione delle parole che si presentano come letterarie, e dunque dei linguaggi, degli stili, delle scelte espressive”, cfr. A. Asor Rosa, “Introduzione” a *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, dir. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, p. VIII. Para ratificar lo dicho, es útil traer a colación una consideración de Guillén acerca de un rasgo específico de la estética moderna, “el pluralismo en cuestión aquí es un pluralismo de seres y no de opiniones”, cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 45, (1ª ed. 1985).

y *lo diverso*³. Así guiados en el estudio de la literatura española e italiana entre finales del siglo XIX y principios del XX, nos propusimos estudiar el surgir de unos fenómenos comparables que remitieran tanto a unas premisas culturales comunes, como a unas condiciones sociohistóricas afines.

Afianzados en esta convicción sociohistórica, dirigimos nuestra atención al principal objeto del estudio, es decir: el específico ámbito literario. Era nuestro propósito seleccionar una serie de trabajos y de teorías sobre los movimientos del “Decadentismo” italiano y del “Modernismo” español para determinar la orientación básica de donde arrancar la operación comparativa que estábamos tanteando. Por ello, se hacía necesario emprender la onerosa tarea de revisar los estudios que componían la amplia tradición historiográfica de tales memores. Con esa finalidad realicé una exhaustiva búsqueda bibliográfica, aprovechando una estancia de dos meses en la Universidad Complutense de Madrid, trabajando bajo la dirección de la Profa. Elisa Martínez Garrido.

En la labor escrutadora del extenso material crítico, no tardamos en notar cómo, en su mayoría, los ensayos trataban los panoramas artístico-culturales de esas dos áreas de la Europa meridional de manera, diríamos, auto-referencial. Además, se habían establecido unas etiquetas y unos conceptos a ellos vinculados que ocultaban su verdadera fisonomía, a la vez que dificultaban su inserción en la modernidad estética. El problema de la definición orgánica de las manifestaciones artísticas que prosperaron en el arco cronológico de finales del siglo XIX a principios del XX había impulsado, desde fecha temprana, algunas de las más controvertidas polémicas que se hubieran desarrollado en el seno de la crítica italiana y española. Sin embargo, estaba claro que, empezando desde la cuestión terminológica, se carecía al día de hoy de unas respuestas historiográficas y conceptuales definitivas y unánimes. Si nuestro propósito era movernos en los parajes del cambio epocal, teníamos que tomar previamente una postura clara. Antes de manejar vocablos como “Decadentismo”, para el ámbito italiano, y “Generación del 98” o

³ El estudioso distingue tres modelos operativos que reconocen entre fenómenos y procesos supranacionales: 1) relaciones literarias internacionales que pueden ser estudiadas genéticamente; 2) aquéllas que implican condiciones sociohistóricas comunes; 3) aquéllas establecidas de acuerdo con principios derivados de la teoría de la literatura. Vid. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso...*, pp. 96-125. En la misma línea, se puede mencionar el ensayo de Fridrun Rinner, “Y a-t-il une théorie propre à la littérature comparée?”. El crítico propone tres, y variamente combinables, direcciones de investigación: 1) las relaciones interliterarias o de contacto directo; 2) las analogías tipológicas cuando no se pueden establecer los contactos genéticos respectivos; 3) los estudios interdisciplinarios. Vid. F. Rinner, “Y a-t-il une théorie propre à la littérature comparée?”, en *Proceedings of the XI Congress of the International Comparative Literature Association. Toward a Theory of Comparative Literature. Selected Papers Presented in the Division of Theory of Literature*, ed. de M. Valdés, vol. III, New York, Peter Lang, 1990, pp. 173-180.

“Modernismo” para el español, era prioritario decantarnos en favor de un específico valor de uso.

Se nos planteaban distintos problemas a los que había que dar solución: ¿qué denominaciones usar para referirnos a ese período? ¿a cuáles límites cronológicos ceñirnos? ¿cuáles autores y obras considerar más significativos y ejemplares de una supuesta unidad cultural? ¿existían un mismo programa estético y unas mismas prácticas literarias subyacentes a las múltiples manifestaciones artísticas florecidas entre los siglos XIX y XX? Tal serie de preguntas había despertado, ya desde los comienzos del siglo pasado, un notable interés en los estudiosos hispanistas e italianistas. Las innovadoras experiencias literarias surgidas al hilo del declinar de la estación *realístico-verística*, fuertemente sugestionadas por las nuevas realidades europeas, justificaron ya al final de la primera década del siglo XX unas primeras aproximaciones críticas. En efecto, en esos años, ya operaba por un lado Benedetto Croce, que las reunía debajo de la etiqueta “decadentismo”, imponiéndoles su juicio o prejuicio negativo; por otro se convocaban dos concursos en las revistas de la época, el del 1902 en *Gente Vieja* y el del 1907 en *Nuevo Mercurio*, en torno a la pregunta: “¿Qué es el modernismo?”; mientras que Azorín acuñaba en 1913 la categoría de “Generación del 98”. La articulada historia de estas nociones se devanaba luego, a lo largo de todo el siglo, sustentándose en diversas orientaciones hasta aproximadamente los años ochenta, cuando comienza, para ambas áreas, un proceso de revisión de las construcciones críticas de la tradición.

Se asistió, entonces, a una labor escrutadora que miraba a descubrir la manipulación ideológica patente en unas operaciones que gravitaban en torno a las grandes filosofías de la historia, como fueron el historicismo, de raíz idealista, y el materialismo marxista. Sólo el desmantelamiento de esas nociones abstractas, junto a la utilización de nuevas aportaciones metodológicas, consentirían no sólo una relectura más acertada del momento de transición, sino también el establecimiento de provechosas vías de investigación. Sin embargo, el panorama que se nos ofrecía al final de esa fase permanecía todavía bastante confuso.

Teníamos a nuestra disposición un número desorbitado de publicaciones sobre la literatura finisecular italiana y española de entre los siglos XIX y XX. Muchas páginas se escribieron en el aniversario del *Noventa y ocho* español, muchas las declaraciones de intenciones que se avanzaron, valiosas las obras colectivas, como *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas* coordinadas por Cardwell y McGuirk en 1993 o la de John P. Gabriele, *Nuevas perspectivas sobre el 98* de 1999, y cuantiosos los estudios sobre

aspectos determinados que se publicaron. De la misma manera, numerosos fueron los trabajos que pretendían dar una solución concluyente al problema conceptual planteado por el “Decadentismo”, como por ejemplo el reciente *Per un’interpretazione del decadentismo* de Landolfi de 2001 o *Decadentismo* de Giovannetti de 1994, varios además los ensayos que se ocuparon de facetas específicas de la nueva estética o de los nuevos autores. Sin embargo, ninguno parecía poner un punto final a la cuestión ni, ante lo que nos proponíamos investigar, se ocupaba de evidenciar las razones de la similitud entre “Decadentismo” italiano y “Modernismo” ibérico, que en cambio se diluían en panorámicas globales del período.

Ante estas circunstancias cabía preguntarse: ¿dónde residía el *quid* de la cuestión? ¿Teníamos una imagen ofuscada por la excesiva cercanía o es que las lentes usadas (léanse los modelos interpretativos en la base de las distintas interpretaciones) no eran las más adecuadas para enfocar correctamente los hechos? Quedaba patente que todo ello ocultaba un problema de metodología. Las oscilaciones experimentadas tanto por la periodización como por la clasificación de los autores remitían, sin lugar a dudas, al *impasse* en el que parece hallarse la propia disciplina de la historia de la literatura, la de origen positivista. Llegamos a la conclusión de que, tanto la retahíla de las elaboraciones conceptuales a la que envía la fórmula italiana, como el argumento enfrentista usado para designar unas tendencias opuestas de la producción artística española finisecular, dificultaron durante algún tiempo el acercamiento a esos variopintos panoramas desde perspectivas más respetuosas con tal sincrética naturaleza. Se necesitaría más flexibilidad y pluralismo crítico, sin que por ello disminuyera el rigor científico de la investigación.

En efecto, volviendo al proceso de revisión de nuestros conceptos historiográficos, que arrancaba a comienzos de los ochenta y marca el estado actual de la cuestión, emergía un único resultado incontrovertible. Unánime era, pues, el acuerdo en torno a la necesidad de desalojar el campo de los estudios literarios de la molesta presencia de categorías totalizadoras. Se trataba de reducciones a esquemas que demarcaban de manera artificial una fase cultural cuyos rasgos distintivos eran, al contrario, el pluralismo y el sincretismo. Sólo reconociendo la complejidad multiforme de la producción literaria de entre finales del siglo diecinueve y principios del siglo veinte, sería posible superar las limitaciones de los estudios tradicionales.

Al final de la revisión del contexto bibliográfico, convencidos de que precisábamos de una estrategia metodológica necesariamente híbrida, avanzamos nuestra personal postura sobre el concepto de “Decadentismo” italiano y el de “Modernismo” español. Más

que unas definiciones unívocas, nos hacía falta fijar un cuadro de referencia para cada una de las literaturas nacionales, que nos permitiera sacar a la luz la dialéctica entre las coordenadas históricas, culturales y literarias.

El carácter transitorio de la época finisecular, en ambos casos, nos convenció de la oportunidad de una demarcación cronológica que abarcara un período de breve duración. Abogamos por un intervalo temporal que se extendiera, aproximadamente, desde 1885 hasta 1915. En efecto, se trató de unos años en los que, a nivel supranacional, surgieron sorprendentes coincidencias de gusto, técnicas y modalidades artísticas en el cuadro de unas tendencias socio-económicas y políticas convergentes.

En cuanto al problema de la denominación, confirmamos en la vertiente italiana el término clásico, adoptado por la crítica, de “Decadentismo”, depurado de cualquier tipo de acepción negativa; mientras que en la vertiente española abogamos por la etiqueta de “Modernismo”, en lugar de “Generación del 98”. Había que entenderlos como descriptores de una ecléctica y variopinta producción artística que florecía de una reacción a la tradición lírica y al sistema estético dominante, el del realismo-naturalismo, en el marco de unas tendencias espirituales y místicas, fundamentalmente anti-positivistas, y de unas problemáticas circunstancias históricas (dominadas por dos acontecimientos cruciales: el fin del *Risorgimento* y el *desastre colonial*) y sociales (particularmente perjudiciales para la clase de proveniencia de muchos intelectuales). Tanto uno como otro término remitían, pues, a una serie de manifestaciones que, incluso en un ambiente provinciano como el de las letras italianas y españolas, procedían de una serie de cambios profundos. Habíamos conseguidos finalmente vincular esos términos, sus denominadores comunes, a una unidad cultural e histórica, de manera que las similitudes quedaban justificadas.

Otro problema no menos arduo fue el de determinar qué autores había que considerar más significativos en cada sistema nacional. Escritores como Fogazzaro, D’Annunzio, Pascoli, pero también Pirandello y Svevo, en sus comienzos de prosadores, protagonizaron la fase decadente de las letras italianas. Es cierto que a través de sus actuaciones abrían una vía alternativa consecuente con la nueva sensibilidad decadentista, con el proceso de interiorización de la literatura, con la búsqueda de nuevas soluciones expresivas. Vimos entonces cómo unas directrices análogas aunaban los itinerarios poéticos de otros autores españoles, como Unamuno, el primer Valle-Inclán, Azorín, Baroja, los Machado. Fueron los exponentes conspicuos de un “Modernismo” ibérico por

fin libre de la ecuación con el programa rubendariano⁴ y con la bohemia finisecular, y que daba cabida a la gente del 98.

Esa forma de proceder, nos permitió sacar a la luz, para el sucesivo desarrollo de la tesis, los cruciales puntos de convergencia entre la pareja de escritores tradicionalmente formada, en la base de su esteticismo y de su fuerte vinculación con la literatura decadente europea, por Gabriele D'Annunzio y el Valle-Inclán de las *Sonatas*, y aquella compuesta por Pirandello y Unamuno. Elegimos a esos autores, no sólo por compartir un repertorio de motivos, unas ideas estéticas y la vocación para el refinamiento lingüístico, sufragando de esa manera la hipótesis de partida, sino por que ejemplificaban de manera más aguda, en sus realizaciones literarias y líneas poéticas, los rasgos distintivos de unas épocas de la literatura española e italiana de difícil delimitación cronológica y conceptual, objetivo fundamental de la Tesis Doctoral. De hecho, asumir la imposibilidad de dotar a las nociones en cuestión de un compacto armazón ideológico, no había implicado para nada renunciar al desafío interpretativo lanzado por el fin de siglo. Sólo había demostrado la necesidad de evitar los encasillamientos y de acercarse a escritores y obras con la intención de iluminar las pluralidades y, tal vez, encontrar los elementos comunes y distintivos de la nueva estación artística. Una indicación que subscribíamos desde el principio del trabajo.

Habiendo fijado claramente tales presupuestos teóricos, nos adentramos en las literaturas italiana y española a caballo entre el siglo XIX y el XX atraídos fundamentalmente por un fenómeno que suscitaba nuestro interés: la gradual transformación del género novelesco. Una evolución consecuente con la polémica que suscitaban el realismo, el positivismo, el utilitarismo y materialismo (distintas facetas de la civilización burguesa del siglo XIX), y abastecida por las nuevas corrientes del espiritualismo e idealismo. Se nos perfilaba, de nuevo, un amplio terreno cruzados por múltiples líneas poéticas, que se adscribían dentro de la etapa modernista y decadentista tal y como las habíamos demarcado. Los diversos textos entonces se nos mostraban en su conjunto como la expresión privilegiada de la sensación de la crisis finisecular. Daban cabida además a importantes innovaciones que, si bien todavía en estado embrionario, sellaban el alejamiento de las modalidades narrativas clásicas y decimonónicas y surgían de una nueva visión del mundo y del arte. Nos pareció útil, antes de entrar en contacto

⁴ Por otra parte, la publicación de *Azul* (1888) y de *Prosas profanas* (1895) constituyen el fundamental punto de arranque de un proceso de renovación radical de la lírica española.

directo con los textos, ofrecer algunos datos de un suceso capital de la historia literaria europea: el rechazo de la fórmula zoliana. Un episodio que, protagonizado por los mismos miembros del grupo de Medán, desató un vasto debate a nivel internacional. El eco de ese reajuste llegó también a los angostos ambientes intelectuales italiano y español, estimulando una fructífera reflexión tanto en revistas literarias, como en las mismas obras o ensayos críticos.

Así encaminado el trabajo, quedaba por aclarar una decisión fundamental para el avance de la tesis, ¿Porqué hablar de narrativa? En primer lugar, para romper el hábito de buscar el surgimiento de la nueva estética en la lírica, y además por que era un área donde se daban unas analogías muy significativas, tanto a nivel teórico como a nivel textual. Se trató de una elección que resultó corroborada por el escrutinio del heterogéneo conjunto de obras. Esa fase de la investigación, además de ser ineludible para fijar un corpus, nos permitió delinear un objeto de estudio al que dedicar la parte práctica, la del análisis de los textos, consecuente con los fines del trabajo. Nos percatamos, en seguida, de que el tipo de figura humana que habitaba los inexplorados espacios novelescos, urdidos entre el decaer de las formas realistas y el emerger de nuevos procedimientos narrativos, nos ayudaría a individualizar algunas importantes vinculaciones entre, por un lado, la situación histórico-política, los cambios de orden estético, las nuevas directrices culturales; y por otro, las todavía inéditas soluciones representativas textuales, las circunstancias biográficas de los autores, sus individuales ideas poéticas. Descubríamos que las distintas metamorfosis de las criaturas imaginarias, sintomáticas de los cambios inherentes a la novela realista en el umbral de la época moderna, nos servirían entonces como ejemplificaciones con que responder al reto ofrecido por el título dado a la tesis “poéticas de una crisis”. En definitiva, el enfoque sobre el personaje sugeriría la unidad del trabajo y llevaría a perfilar las cruciales conclusiones de un estudio comparativo que no buscaba relaciones genéticas, sino más bien tipológicas. Para afianzarnos en la oportunidad de esa orientación, fueron fundamentales el apoyo de mi directora de Tesis, además de las conversaciones con la Profa. Elisa Martínez Garrido de la Universidad Complutense de Madrid y las repetidas estancias en el “Dipartimento de italianistica” de la Universidad de Torino y de la Universidad de Bologna, realizadas durante los años 2004 y 2005.

Una vez asentados los objetivos de la fase práctica del trabajo, decidimos explorar más detenidamente el ámbito narrativo de nuestras literaturas, con el fin de identificar dentro del proceso de superación de las modalidades tradicionales y el gradual emerger de

prácticas originales, algunas líneas básicas. No tardamos en descubrir que la considerable inestabilidad del espacio literario del momento, junto a la dispersión multiforme que la novela sufre en los comienzos de la modernidad en su movimiento de alejamiento de los dictámenes naturalistas y realistas, volvía ardua la tarea de individualizar un modelo único. Un prototipo netamente caracterizado que se pudiera denominar *decadentista*, para el ámbito italiano, y *modernista*, para el ibérico, sin peligro de incurrir en aproximaciones arbitrarias. De todas formas, quedaba patente que la “parábola” que el género iba trazando en las dos realidades, por lo general tangente a la evolución experimentada por la europea, se caracterizaba primero por la dialéctica entre tradición e innovación, y luego por una relevante reflexión teórica. Se intentó, en consecuencia, coser los distintos itinerarios de quienes buscaron el *romanzo del futuro* en unas panorámicas de la narrativa italiana y española desde esa doble perspectiva. La única según nuestro parecer, que posibilitaría iluminar sus conexiones con el nuevo camino estético indicado por el “Decadentismo” y el “Modernismo”. La más proficua, cabe añadir, para hacer hincapié en unas analogías tipológicas que, volvemos a reiterarlo, no son fruto de influencias directas, sino de tendencias similares en unas condiciones extraliterarias comparables.

Consecuentes con nuestro propósito, pusimos de manifiesto las personales soluciones y planteamientos ofrecidos por cada autor. Por ello, destacamos las obras, en cuanto más reveladoras del gradual proceso de crisis y de modificación del género, de D’Annunzio, Fogazzaro, algunos menores -De Marchi, Gualdo, Oriani, entre otros-, de Pirandello, Svevo y Tozzi en sus comienzos para la vertiente italiana; y del Ganivet novelista, Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán para la vertiente española.

De tal forma pudimos comprobar, pese a la incontenible variedad de los textos, que la respuesta estética, estimulada por un conjunto de circunstancias afines, tomaba en prosa la forma reconocible de un tipo de novela que sus autores declaraban antinaturalista. Se trataba de obras donde, resumiendo, se jugaba con el contraste entre realidad exterior, empírica, e interior, subjetiva. Se intentaba desarrollar una sintaxis narrativa que pudiera sondear los abismos del ser humano más allá de una reconstrucción de los mecanismos psíquicos basado en el determinismo positivista. Se reproducían, además, los motivos típicos de la cultura decadentista, en cuanto emblemas de la extenuación espiritual de *fin de siècle*. En el plano más estructural se debilitaba la figura del narrador omnisciente, pilar de la tradición realista, incrementándose aún más una tendencia ya presente en algunas obras maestras del Naturalismo/Verismo (véanse *L’Assomoir* (1877) de Zola o *I Malavoglia* (1881) de Verga). Se desmontaba la sucesión cronológica de los hechos, se

reducían las digresiones descriptivas a la vez que el eje focal de la narración pasaba de las acciones a la subjetividad del personaje. Este último, el personaje, era uno de los rasgos distintivos de la innovadora fórmula de la novela, tanto que de su configuración y diseño derivaban la mayoría de las características que acabamos de mencionar. A este respecto, así se pronunció Ortega y Gasset en su *Ideas sobre la novela* (1925): “Nuestro interés se ha transferido de la trama a las figuras, de los actos a las personas”⁵. Un hito también por lo que a las letras italianas se refiere. Se considere la fascinación hacia los entes ficticios de Pirandello, adecuadamente subrayada por Bontempelli en su discurso conmemorativo de 1937, *Luigi Pirandello o il candore*. Sobre la relación entre la metamorfosis del personaje y la crisis de la novela realista europea hace hincapié el crítico italiano Giacomo Debenedetti en páginas reveladoras⁶.

Se fue perfilando así, en el examen exhaustivo de la narrativa italiana y española de las últimas décadas del siglo XIX y de la primera del siglo XX un interesante objeto de estudio al que dedicar el momento práctico, de comprobación sobre los textos, como hemos ampliamente justificado antes. Sin embargo, antes habíamos de precisar el *corpus* de obras. Ya, precedentemente, habíamos individualizado entre los autores más conspicuos del “Decadentismo” italiano y del “Modernismo” español, al grupo formado por Gabriele D’Annunzio, Luigi Pirandello, Ramón del Valle-Inclán y Miguel de Unamuno. Teniendo en cuenta la sucesión poética en la que se devana la historia más reciente del género novelesco, y bien concientes de las peculiares condiciones en las que actúan, observábamos cómo la trayectoria artística de los cuatro arrancaba de un período de formación en ámbito del Realismo/Naturalismo para luego madurar unos procedimientos y una conciencia teórica en línea con las nuevas directrices culturales y estéticas. Así pues escogimos, ente los títulos su producción en prosa, las obras que, a nuestro parecer, ejemplificaban más agudamente esa cuestión, es decir *Il piacere* (1889), *Sonata de Otoño* (1902)⁷, *Il fu Mattia Pascal* (1904) y *Niebla* (1914)⁸. Y conformamos ,

⁵ Cfr. J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela* (1925), consultado en: *Obras completas*, vol III, Madrid, Alianza, 1983, p 394.

⁶ En su *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (1965) subraya a este propósito: “l’evoluzione della sua specie porge anche il filo rosso per seguire la storia, non solo della narrativa, ma di tutta la letteratura e forse delle altre arti”. La crisis de la novela realista y la aparición de una nueva fórmula queda manifiesto en el correspondiente proceso de metamorfosis experimentada por el personaje clásico, a la Balzac: “ci si era accorti che il personaggio classico, omogeneo, compatto, dalla sagoma d’ingombro balzacchiana, era sostituito da un succedersi di atomi psicologici o figurativi o figurati, dotati di straordinaria autonomia”. Unos anti-personajes que han perdido “coscienza” y “destino”. Cfr. G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1998, p. 18.

⁷ Decidimos centrar nuestra atención sólo en la primera obra de la tetralogía valleinclanesca por varias razones, y sin que por ello pusiéramos en tela de juicio su agrupamiento. Una cuestión que no tenía cabida

en base a la existencia de elementos afines, una ulterior subdivisión entre las primeras y las últimas.

A continuación quisimos sufragar la intuición de su semejanza poniendo en juego el mayor número posible de datos, que podíamos acopiar, sobre la gestación y redacción de cada trabajo. Fue por ello nuestra intención desarrollar la interpretación de los textos a la luz tanto de las noticias biográficas, enriquecidas por las alusiones al entorno histórico del autor, como de programas poéticos y narrativos, que a veces establecían importantes referencias con un sistema ideológico subyacente elaborado personalmente.

El paso siguiente, el que nos llevaba al vaciado de las obras, fue finalizado al análisis tipológico de las criaturas imaginarias protagonistas de esas narraciones. Un objeto, como habíamos establecido, particularmente adecuado sobre el que conducir un análisis revelador de las eventuales convergencias entre sus autores y no sólo. Se le llamase “inadaptado para la vida”, como el personaje aparecido en la literatura europea con *Apuntes del subsuelo* (1864) de Dostoievski, un antihéroe decadente, o “esteta”, “dandy” como el tipo humano plasmado en uno de los libros más influyente de la época, *Á rebours* (1884) del ex naturalista Huysmans, la hipótesis que quisimos ver, corroborada a lo largo de la parte práctica, y a la que nos había llevado los mismos textos, se enraizaba en el convencimiento profundo de que los peculiares semblantes asumidos por la figura antropomórfica en las obras de la narrativa italiana y española de entre el 1885 y el 1910, remitían a un único proceso de metamorfosis con múltiples implicaciones. A la sombra de esos modelos podíamos acercar las criaturas imaginarias salidas de las plumas de los nuestros.

No ignoramos, sin embargo, las réplicas y debates que podrían levantar tanto la aparente diversidad de las dos categorías humanas delineadas, como la exclusión de otros

en el planteamiento del presente trabajo. Era nuestra intención poner de manifiesto las especiales convergencias con la novela de D'Annunzio, basándonos en las figuras de sus protagonistas. En primer lugar, para llevar a cabo nuestro estudio precisábamos de una unidad textual concreta, dentro de la cual evaluar las distintas innovaciones materializadas en el ente ficticio. Una necesidad dictada también por otro motivo. Bradomín es un personaje itinerante en la producción de Valle, que no retrocede delante de ningún tipo de fronteras: ni poéticas, lo encontramos también en *Luces de Bohemia* y en *El Ruedo ibérico*, ni entre géneros literarios. En segundo lugar, queremos destacar que en *Sonata de Otoño* se hallan reunidos, a nuestro parecer, los atributos esenciales que delinean el tipo de un esteta, comparable por tanto con Sperelli. Al final, no hay que olvidar que, a pesar de que las cuatro *Sonatas* representan en su conjunto la alegoría de la vida de ese hombre, no se correspondía a ningún planteamiento originario. La estudiosa Speratti-Piñero en su análisis sobre la génesis de las *Sonatas* asegura que “Valle-Inclán solía publicar, aun antes de tener idea precisa del plan definitivo de una obra algunos fragmentos de ella”, cfr. E. S. Speratti-Piñero, *De “Sonata de Otoño” al Esperpento: aspectos del arte de Valle-Inclán*, London, Thamesis, 1968, p. 3.

⁸ El texto definitivo debía de estar listo mucho antes de su publicación tal y como lo atestigua un manuscrito del 1907. Vid. A. F. Zubizarreta, “Introducción” a M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Castalia, 1995, p.13, y también G. Gullón, “Introducción” a M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 10.

personajes literarios que bien ejemplificaban el primero de los dos paradigmas⁹. Precisamente, con el fin de aclarar la primera de esas cuestiones propusimos leer las figuras de los estetas Sperelli (*Il Piacere*) y Bradomín (*Sonata de Otoño*) en clave de ineptitud¹⁰. Su comportamiento degradado, su fracaso final ponía de manifiesto tal índole de su naturaleza. El “inetto”, claro estaba, es un personaje polimórfico. No nos planteábamos de hecho la individualización temática de un prototipo nuevo, una tarea por la que, por supuesto, habríamos tenido que ampliar nuestro corpus de obras a toda la literatura italiana y española del período en cuestión. Era nuestra intención, a la luz del objeto último de la tesis doctoral fijado en el título “poéticas de una crisis”, aproximar nuestros entes ficticios a una tipología, que definimos “inadaptado para la vida” y que representaba la fase inicial de la metamorfosis del personaje realista. Una evolución que, como se decía, se funde con la del género literario, en el marco, no había que olvidarlo, de una generalizada reformulación de la visión de lo real y del arte. En un entorno marcado por una crisis de múltiples implicaciones, advertida profundamente por los artistas. En fin, un tipo humano y literario decadente, que, pese a la variedad de soluciones representativas adoptadas por cada escritor, nos indica una distancia insalvable entre el superado mundo del diecinueve y el progreso de un siglo nuevo. Resultaba ser una encrucijada de distintos niveles de significación textual y extratextual, poética e ideológica; y por ello estudiamos sin solución de continuidad a los autores, a sus obras y a sus criaturas imaginarias.

Se presentaba, en la recta final del trabajo, un último problema que nuevamente debíamos abordar: se reveló imposible fijar los mismos puntos sobre los que realizar la comparación de los cuatro personajes en cuestión. Nos vimos obligados a establecer unos parámetros de análisis adecuados a las características de los textos y, por tanto, a cada una

⁹ Mencionar el tipo del “inetto”/ “inadaptado” nos remite, en ámbito italiano, al sintagma que, en *Malombra* (1881) de Fogazzaro, el narrador en tercera persona usa para definir la bulimia existencial del protagonista. Identifica, por otra parte, a unos personajes tan emblemáticos en este sentido como Alfonso Nitti de *Una vida* (1892) y Emilio Brentani de *Senilidad* (1898) de Italo Svevo. Prototipos de seres inadaptados a la vida, en esos años, son también otras criaturas de autores decadentes como el Demetrio Pianelli de la homónima obra (1890) de Emilio de Marchi o Adolfo de *Vortice* (1899) de Alfredo Oriani, para citar sólo algunos de los más relevantes. En la narrativa española finisecular también encontramos personajes que se revelan incapaces de enfrentarse a las dificultades, frustrados en sus vocaciones, aislados de la comunidad. Entre los más representativos podemos mencionar a Pío Cid, protagonista de *Los trabajos del infatigable creador de Pío Cid* (1897) de Ángel Ganivet, a Azorín el héroe central de *La voluntad* (1902), Antonio Azorín (1903), *Las confesiones de un pequeños filósofo* (1904), al unamuniano Apolodoro Carrascal (*Amor y pedagogía*, 1902), Andrés Hurtado (*El árbol de la ciencia*, 1911) de Pío Baroja o su Fernando Ossorio (*Camino de perfección*, 1902), y también a Desiderio Solís, personaje creado por Emilia Pardo Bazán (*La Quimera*, 1905).

¹⁰ Se trata de los protagonistas respetivamente de *Il Piacere* de D’Annunzio y de *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán.

de las parejas. Fue entonces plasmándose, a partir de la propia información proporcionada por las obras, la distinta articulación del estudio comparado de los personajes en cuestión. Primero, por razones cronológicas, analizamos la pareja Sperelli-Bradomín. En relación a unos rasgos comunes consideramos su característica más llamativa, la falta de moralidad; luego, en parte como derivaciones de esa cualidad, su narcisismo, su cinismo, su desinhibición sexual, sus tendencias antidemocráticas, su devoción al arte. Todo ello les confería una superioridad sobre sus similares bien marcada por el linaje que blasonaba a ambos. Sucesivamente pusimos de relieve los paralelismos ofrecidos por los personajes Mattia Pascal (*Il fu Mattia Pascal*) y Augusto Pérez (*Niebla*). En lo que se refiere a la caracterización de su personalidad, vimos la importancia del nombre, los comentarios del mismo personaje, del narrador y de los otros personajes. Nos centramos, luego, en sus circunstancias sociales y familiares, y por último en su pasividad frente a las dificultades de la vida. En cualquier caso, lo cierto es que, a pesar de que los parámetros de análisis debían ser diferentes, porque distintos eran los personajes, los cuatro protagonistas respondieron claramente al modelo que se había prefijado: el del *inetto a vivere*.

Para concluir, cabe añadir algunas palabras que aclaran la articulación del texto de la Tesis Doctoral. El primer dato evidente es su división en dos partes correlatas. En la primera se recogen los capítulos de carácter teórico, y de corte más histórico; en la segunda se tratan cuestiones puramente literarias y textuales.

Por lo que se refiere a la primera parte, el trabajo se abre con un capítulo “Contesto storico”, que se redactó con la finalidad de insertar los heterogéneos panoramas literarios, campo de acción de nuestras investigaciones, en el denso entramado de unas tendencias paralelas que ligaban estrechamente los países de esa zona geográfica y explicaban la coyuntura crítica de fin de siglo.

A continuación en el capítulo “Storia del dibattito critico sui concetti di “Decadentismo” italiano, “Generación del 98” e “Modernismo” spagnolo” reunimos la serie de teorías y de estudios que forman parte de la historia crítica de dichos conceptos tal y como se habían estudiado tradicionalmente, se da cuenta del estado de la cuestión y se avanzan nuestras propuestas operativas.

En el tercer y último capítulo “L’Italia e la Spagna tra l’Otto e il Novecento”, imbricamos la comparación entre contexto histórico italiano y español con la polémica entorno a la novela realista que se desarrolla en los provinciales ambientes literarios de esas naciones, como evento crucial de su entreabrirse a la modernidad. Un capítulo que

sirve de importante eslabón entre teoría y práctica, entre historia y el dominio de lo literario.

La segunda parte presenta un primer capítulo “Nuovi percorsi narrativi”, en el que ofrecemos unas panorámicas de la narrativa italiana y española a partir de los itinerarios personales de los más relevantes exponentes de la renovación de la prosa. Se hace particular hincapié en las modificaciones estructurales aportadas al modelo de la tradición y en las figuras de los personajes.

Profundizamos, pues, en esa peculiar faceta de la narrativa de entre dos siglos tan fundamentales para el género literario en cuestión. A este propósito, en el segundo capítulo “Una tipologia di transizione: l’inetto”, ponemos de relieve la conspicua transformación tipológica del ente ficticio que se acompaña a sustanciales transformaciones estatutarias.

En el tercero “Gabriele D’Annunzio e Ramón del Valle-Inclán” y en el cuarto “Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno”, desarrollamos el análisis comparativo de los autores, de sus obras y de sus inolvidables criaturas. Entramos pues en lo particular de unas ideas poéticas que hallan cabida y especifican a los términos-conceptos de “Modernismo” y de “Decadentismo”, además de presentar muchas afinidades. A la vez, tanto las personales realizaciones narrativas como las reflexiones sobre la forma de la novela llevadas a cabo por esos escritores tan emblemáticos, individualizan un tramo concreto y ejemplar del proceso evolutivo del género en cuestión. El estudio detallado de los textos nos ha permitido averiguar uno de los más destacados elementos de esa transformación, el personaje, en relación a su nueva vestimenta tipológica.

Por lo que se refiere al uso de la lengua castellana e italiana, dado que la Comisión de Doctorado de la Universidad de Córdoba nos obligaba a que una buena parte de la Tesis fuera redactada en lengua castellana, se decidió, junto con la directora de la misma, que tanto la introducción como las conclusiones fuesen redactadas en castellano. De igual modo, debido a que en la primera parte del trabajo se abordan los capítulos de revisión teórica que suponen una lectura más reflexiva, decidimos redactar en lengua castellana, por mantener una coherencia, las partes que se referían al “Modernismo” y presentar en lengua italiana, las referidas al “Decadentismo”. Por su importancia, se consideró oportuno presentar en castellano también el tercer capítulo, donde se esboza el planteamiento del trabajo y se proponen unas observaciones sobre la novela introduciendo así el ámbito donde se conducirán las investigaciones literarias y textuales más específicas.

PRIMERA PARTE

REVISIONES CONCEPTUALES

CAPITULO I

Il contesto storico¹¹

1.1. Introduzione generale

Una buona conoscenza delle vicende e dei processi storici che fanno da sfondo all'attività creatrice degli artisti è una necessità avvertita da qualsiasi studioso di letteratura. Per questo motivo, dunque, va inserita come premessa al lavoro letterario una panoramica esaustiva del periodo che va dall'ultimo ventennio dell'Ottocento fino al primo decennio del Novecento. Tale intervallo cronologico corrisponde, infatti, alla porzione di storia letteraria che indicheremo con i termini "Decadentismo" italiano e "Modernismo" spagnolo.

Si è voluto, per comodità e per chiarezza espositiva, trattare separatamente i distinti processi qualificanti la fine del secolo e i primi anni del Novecento allo scopo di mettere in risalto le peculiarità dei singoli meccanismi. Tale indagine sulle coordinate storiche ci consentirà di meglio comprendere il fatto letterario alla luce di un'epoca che può essere considerata l'anticamera del Novecento. Pertanto è parso opportuno suddividere il capitolo in diversi paragrafi dedicati agli ambiti politico, economico, sociale, internazionale e religioso.

Inoltre va chiarito che, pur volendo mettere a fuoco il quadro storico-culturale italiano e quello spagnolo, essi verranno contestualizzati all'interno delle più generali

¹¹ Oltre ai testi specificatamente richiamati nelle note a piè di pagina, le opere di riferimento per l'elaborazione di questo capitolo sono, per la panoramica generale: G. Galasso, *Storia d'Europa. L'Età contemporanea*, vol. III, Roma, Laterza, 1996; Eric J. Hobsbawm, *L'età degli imperi (1875-1914)*, Roma, Laterza, 2000; G. Cracco-A. Prandi- F. Traniello, *L'Europa e il mondo nell'età contemporanea*, Torino, SEI, 1992; R. Villari, *Storia dell'Europa contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1985. Per la storia italiana: AA.VV. *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità ad oggi*: to I, V. Castronovo, *La storia economica*; to II, A. Asor Rosa, *La cultura*; to III, E. Ragionieri-C. Pinzani, *La storia politica e sociale*, Torino, Einaudi, 1975-'76; e anche di G. Sabbatucci- V. Vidotto, *Storia d'Italia*, vol. I., *Il nuovo Stato e la società civile (1861-1887)*, e vol. II. *Liberalismo e democrazia (1887-1914)*, Roma-Bari, Laterza, 1995; G. Galasso (a cura di), *Storia d'Italia: dall'unità alla fine della prima repubblica*, vol. I, A. Capone, *Destra e sinistra da Cavour a Crispi*; vol. II, F. Gaeta, *La crisi di fine secolo e l'età giolittiana*, Milano, TEA, 1996. Per un quadro generale della storia spagnola si sono visti: M. Tuñón de Lara- J. Valdeón Baroque- A. Domínguez Ortiz, *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1991; J. L. Comellas, *Historia de España contemporánea*, Madrid, Riap, 2002; F. García de Cortázar- J. M. González Vesga, *Breve historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 2002; M. Fernández Almagro, *Historia política de la España contemporánea 1868-1898*, 2 voll, Madrid, Pegaso, 1956; C. Seco Serrano, *España contemporánea*, vol. I, Barcelona, Gallach, 1978.

dinamiche continentali¹². È evidente che, a nostro avviso, nel momento del gravoso ed incerto tentativo di imboccare la strada del progresso verso la modernità, entrambi i Paesi vengano coinvolti in processi analoghi.

Prima di occuparci degli anni a cavallo tra i due secoli -anni che configurano una fase complessa da molti storici considerata di passaggio tra l' "età moderna" e quella "contemporanea"-, non si può non far cenno di alcune vicende fondamentali riferite al periodo precedente. Significative in questo senso sono le grandi rivoluzioni verificatesi alla fine del Settecento: quella francese, americana, industriale che interessava però in questa sua prima fase embrionale solo l'Inghilterra. In quanto alla storia ottocentesca dell'Europa è da mettere in rilievo la notevole concatenazione di avvenimenti che interessarono l'intero continente nei primi decenni del secolo. Ai rivolgimenti politici e territoriali portati dalla Rivoluzione francese prima e dal disegno egemonico di Napoleone poi, i sovrani dell'Austria e della Russia, allora protagonisti assoluti in Europa, cercarono di porre rimedio con gli accordi presi in occasione del Congresso di Vienna (1814-1815). In realtà, sebbene si fosse cercato di restaurare il precedente assetto politico-territoriale europeo sotto l'egida dell'Impero asburgico, le forze e i processi messi in movimento seguirono il loro corso in modo latente ma inarrestabile maturando ragguardevoli trasformazioni politiche, economiche e sociali che avrebbero a poco a poco cambiato il volto del Vecchio Continente.

È certo che il Congresso, lungi dal ristabilire l'antico ordine come si prefiggeva, inaugurò di fatto un mezzo secolo di storia che vide da un lato lo sgretolamento della vecchia Europa rurale, quella dell'aristocrazia terriera, delle monarchie assolutistiche e del loro apparato amministrativo e della società dell'*Ancien Régime*; e dall'altro il costituirsi, invece, dell'Europa della borghesia capitalista, quella dei movimenti nazionalisti, dei regimi liberali, costituzionali, parlamentari, di un nuovo sistema produttivo ed economico. Cruciale in questo senso fu il ventennio dal 1850 al 1870, durante il quale la fisionomia della compagine dei paesi occidentali mutò completamente.

Dopo la crisi del 1848 infatti, quando i moti nazionali a sfondo rivoluzionario e popolare infiammarono l'intero continente, e nel momento in cui il principio dell'autodeterminazione dei popoli venne a coincidere con la tendenza espansionistica del Piemonte sabauda e della Prussia degli Hohenzollern, il rapporto delle forze internazionali

¹² Per un confronto tra il contesto storico-sociale delle aree italiana e spagnola tra l'Otto e il Novecento, si rimanda al terzo capitolo.

si spostò in modo definitivo a svantaggio dei vecchi imperi aristocratici (Austria e Russia) determinandone un rapido declino. Questi, d'altra parte, stavano sperimentando al loro interno l'indebolimento dell'impianto assolutistico accentuato dal progressivo disgregamento dei loro sistemi sovranazionali sempre più travagliati dai movimenti indipendentistici. Si venivano creando così quelle condizioni necessarie per un passaggio di consegne. Difatti gli avvenimenti che ebbero luogo nella seconda metà dell'Ottocento fecero sì che alla ribalta della scena internazionale europea ascendessero gli Stati nazionali; più in particolare quelli interessati dai nuovi fenomeni prettamente ottocenteschi, quali la Rivoluzione industriale e la nuova fase di espansione colonialistica e imperialistica, ad essa profondamente legata. La convergenza di queste direttrici avvenne all'interno di una politica "energica" che vide l'idea romantica di "nazione" gradualmente adombrata da quella più moderna di "Stato forte", accentratore di ogni potere militarmente ben dotato e dominatore di territori e popolazioni nei diversi continenti del mondo.

In questo quadro vanno collocate l'ascesa in campo mondiale dell'Inghilterra liberale, il crollo del regime di Napoleone III con la successiva formazione della Terza Repubblica in Francia, la costituzione dell'Impero tedesco promossa dalla Prussia ad opera di Bismarck e l'inarrestabile declino dell'Impero asburgico. Per quanto concerne le aree geografiche di nostro interesse, va detto che in questo intervallo di tempo si compì la repentina unificazione italiana con l'annessione del Veneto a conclusione della Terza guerra d'indipendenza (1866). In seguito, con la presa di Roma nel 1870, terminava l'avventura del Risorgimento italiano. Nel frattempo in Spagna, dopo il fallimento dell'esperienza repubblicana (1873-'74) si ebbe il ritorno, grazie alle abili mosse di Antonio Cánovas del Castillo, all'ordine monarchico. Si apriva così quella fase della storia spagnola denominata appunto della *Restauración* segnata nel 1875 dall'ascesa al trono del re Alfonso XII.

Tale era la situazione politica alle soglie dell'ultimo ventennio del secolo, dove il sistema delle grandi monarchie entra in crisi irreversibile e prendono consistenza quei processi cruciali che attraverso tutta la storia dell'Ottocento porteranno ai nuovi scenari del Novecento. Nel periodo successivo che va appunto dagli anni Ottanta fino allo scoppio della Prima guerra mondiale, si può osservare la definitiva chiusura di un'epoca storica e il chiaro delinearsi di un'altra. Con l'ingresso del nuovo secolo, soprattutto dopo l'esperienza del conflitto bellico che sancisce, tra l'altro, la fine della storia eurocentrica, ci si trova di fronte ad un'Europa che stenta a riconoscersi.

Vale la pena ricordare, fin da ora, alcune delle direttrici lungo le quali avverranno i cambiamenti epocali che ci si dispone a descrivere. Per quanto riguarda le modificazioni dell'assetto politico ed ideologico ci si soffermerà sullo sviluppo dei movimenti nazionali, la cui estensione fu direttamente collegata in molti casi all'affermazione del costituzionalismo liberale. Di seguito si tratterà, nell'analisi del sistema economico e sociale, dell'espansione del capitalismo su base industriale, dell'irrefrenabile aumento demografico, dello sviluppo dei movimenti e delle organizzazioni proletarie, e infine del lento processo di secolarizzazione della società. Inoltre, si vedrà il fenomeno dell'imperialismo quale nuova fase di espansione coloniale, con gli opportuni approfondimenti sulle aree geografiche di nostro interesse. Dagli anni Ottanta infatti anche l'Italia e la Spagna, nonostante le difficoltà e i ritardi che le contraddistinguevano, furono coinvolte dall'ampio processo di modernizzazione economica, istituzionale, sociale e culturale che interessava da tempo le zone più avanzate dell'Europa nord-occidentale.

1.2. Trasformazioni politico-istituzionali

In questo paragrafo si analizzeranno le vicende storiche che portarono al declino delle monarchie assolutistiche e alla formazione di nuove entità nazionali. Si tratterà inoltre una rapida descrizione dell'evoluzione interna avvenuta nei principali paesi europei cercando di mettere in evidenza le particolarità, divergenti e convergenti, delle nuove forme di governo comparse nella seconda metà dell'Ottocento. Dovrebbe risultare così una completa e dettagliata visione d'insieme del momento storico in esame a livello nazionale e internazionale.

Il rinnovato disegno geo-politico dell'Europa occidentale (1859-1871)

Per quanto riguarda il primo punto, a pochi decenni dai moti del '48, si registra un'ulteriore e più estesa affermazione dei principi di nazionalità, di libertà e di autodeterminazione dei popoli a danno delle formazioni statali pluriethniche e plurilinguistiche rette da principi assoluti. Dette idee, infatti, prestarono la giustificazione ideologica necessaria ai conflitti che, tra gli anni sessanta e settanta, portarono all'unificazione dell'Italia e della Germania. A differenza dell'esperienza quarantottesca però la spinta indipendentistica e unitaria del popolo italiano e del popolo tedesco fu sagacemente guidata da due uomini d'eccezione, Camillo Benso, conte di Cavour e Ottone

Bismarck, che seppero sfruttare l'esplosiva situazione interna prodotta dall'insofferenza del popolo nei confronti della dominazione straniera. Entrambi furono abili nell'incanalare le eterogenee forze nazionalistiche e metterne a capo, in un caso, la dinastia piemontese e nell'altro quella prussiana, facendosi così promotori della soluzione monarchico-costituzionale del problema nazionale.

Questi processi storici, inoltre, furono innescati dal confronto militare tra l'Austria e la Francia, reso inevitabile dal progetto di Napoleone III di riconquistare l'antica supremazia in Europa. Il ministro italiano e il cancelliere tedesco seppero trarre vantaggio dal quel disegno egemonico, diventandone gli attori principali. L'imperatore aveva compreso la forza dei movimenti nazionali e li voleva utilizzare nella campagna di potenziamento della Francia in senso antiaustriaco.

La guerra franco-piemontese del 1859 contro l'Austria diventò così un momento cruciale del Risorgimento italiano grazie al quale lo Stato sabauda poté annettere la Lombardia al proprio territorio. Nel contempo, visto il risultato positivo dei plebisciti popolari indetti nelle zone in cui gli Asburgo esercitavano un controllo indiretto, le regioni dell'Italia centrale vennero accorpate al regno piemontese. L'esito della guerra, come si sa, ebbe come conseguenza diretta la proclamazione di uno Stato unitario nella penisola (1861) e di fatto comportò una riduzione del territorio austriaco. Nel frattempo, grazie alle vittorie ottenute dalle truppe garibaldine nella famosa spedizione dei Mille, anche tutto il Meridione passava sotto il dominio sabauda.

Già indebolita dalla belligeranza sul fronte italiano, l'Austria doveva affrontare anche le mire autonomistiche della Prussia. Del 1866 è lo scontro bellico tra le due parti allargato all'Italia che intervenne a fianco della Prussia. La vittoria prussiana a Sadowa sancì la fine della guerra che ebbe come conseguenze immediate, da una parte, la dissoluzione della Confederazione tedesca e la creazione della Confederazione della Germania del Nord da cui l'Austria rimase fuori; dall'altra la perdita del Veneto che passò a far parte del Regno d'Italia.

Infine, è da registrare la guerra franco-prussiana del 1870-'71 conclusasi con la disastrosa sconfitta francese a Sedan, dove lo stesso Napoleone III fu fatto prigioniero e che comportò la cessione delle regioni francesi dell'Alsazia e della Lorena ai prussiani, la proclamazione dell'Impero Tedesco (1871) e l'inizio della Terza Repubblica francese. Intanto l'indebolimento della Francia da, sempre protettrice del papato permise a Cavour di tentare con fortuna l'avventura romana.

In sintesi, nel giro di un decennio la situazione consolidatosi dopo il Congresso di Vienna venne completamente capovolta con la formazione dei nuovi Stati nazionali che aveva ridimensionato l'estensione territoriale di Francia e Austria, non più potenze egemoni. Ma, soprattutto, risultava rafforzato il ruolo assegnato al popolo ormai partecipe dei destini nazionali. Questo diventava infatti un elemento fondante dell'idea di Stato dal momento che i confini della nazione etnico-culturale dovevano coincidere con quelli della nazione politica. Insomma, il decennio 1860-'70 fu decisivo sia per il passaggio dagli Stati sovranazionali agli Stati nazionali, con il crescente predominio dell'Impero tedesco sull'Europa a scapito di quello francese e austriaco, sia, come si vedrà, per l'avviarsi e l'affermarsi dei processi di rinnovamento delle istituzioni politiche in senso liberal-democratico. Tale trasformazione comunque non fu né uguale per tutti né lineare, e neppure esente da grandi tensioni.

Il riordinamento territoriale dell'Europa occidentale veniva accompagnato da una graduale ma profonda modificazione delle istituzioni politiche. È un dato storico incontrovertibile che "l'affermazione dei movimenti nazionali fu congiunta alla generale avanzata del costituzionalismo liberale"¹³. Tuttavia va detto che tale processo presentò dei limiti. La democratizzazione dei rapporti sociali e dei sistemi politici auspicati dai principi del liberalismo politico rimase in gran parte un'utopia. In quasi tutti i Paesi infatti non furono messi in discussione i poteri assoluti dei sovrani e, anche se si affiancò al monarca l'organo parlamentare, il governo era pur sempre affidato a una classe politica elitaria e oligarchica che non rappresentava di certo la maggioranza della popolazione. All'interno di questa dialettica generalizzata tra innovazione dei sistemi monarchici e la loro conservazione, ogni entità nazionale presentò un percorso istituzionale e di riconoscimento delle libertà costituzionali peculiare¹⁴.

La Germania bismarckiana, la Francia repubblicana, l'Inghilterra vittoriana

Cercheremo ora di ricostruire brevemente la situazione dei principali Stati europei, iniziando dalla nazione che aveva assunto il ruolo di principale protagonista del quadro europeo. La Germania bismarckiana, ottenuta la propria indipendenza, mirava a collocarsi

¹³ Cfr. G. Pescosolido, "L'Europa delle nazioni", E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Tra l'Ottocento e il Novecento*, vol. VIII, Roma, Salerno editrice, 1999, pp. 5-71, p. 8.

¹⁴ In Francia, Belgio e Inghilterra tali ordinamenti erano saldamente radicati; mentre in Italia e in Spagna vivevano da poco. In Germania, poi, la borghesia liberale aveva ridimensionato le proprie aspirazioni democratiche accettando l'accentramento del potere politico nella figura del monarca e nel ceto dell'aristocrazia terriera. Infine, nell'Impero asburgico e in quello russo il sistema era ancora fermamente autoritario.

in una posizione egemonica sul resto del continente, proponendosi come garante dell'equilibrio internazionale e spingendo al massimo lo sviluppo, verso un moderno capitalismo industriale, della propria economia. Basilare per il raggiungimento di questi risultati di crescita interiore e di forte proiezione esterna fu la stabilità politica che Bismarck con una grande dose di accortezza riuscì a garantire all'interno del Paese. Il suo disegno prevedeva per l'ordinamento dell'Impero una struttura federalista, secondo il quale gli Stati regionali avrebbero mantenuto, nel nuovo assetto governativo, la loro autonomia, con leggi e istituzioni proprie. Venivano preservati formalmente gli organi parlamentari e i principali partiti politici, ma se ne limitava fortemente il campo d'azione. Di fatto erano subordinati al governo centrale che aveva il controllo diretto su politica estera, esercito, marina, giustizia, trasporti e commercio. E il potere era, in ultima istanza, concentrato nella figura del cancelliere che solo doveva rendere conto del proprio operato al re, da cui era, tra l'altro, nominato direttamente.

La particolarità del caso tedesco, la rapidità del potenziamento economico e il raggiungimento dell'egemonia internazionale, si dovette alle grandi capacità del cancelliere tedesco Bismarck in carica tra il 1870 e il 1890. Al suo licenziamento da parte del nuovo imperatore Guglielmo II venne meno la crescita equilibrata del Paese, mentre iniziarono a prevalere, all'interno del Reich, le forze economiche, politiche e sociali più eversive e autoritarie. La politica aggressiva, adottata da Guglielmo II, accentuò le tendenze espansionistiche espresse dagli ambienti militaristi della vecchia Prussia e dai grandi gruppi industriali e della finanza, tanto che contribuì ad accendere la miccia della Prima guerra mondiale in Europa.

Se la Germania sperimentava un'inarrestabile ascesa, la Francia attraversava un momento difficile. Dopo la fine del regime napoleonico, infatti, dovette sopportare l'occupazione delle truppe tedesche fino al 1873, ed affrontare l'esperienza rivoluzionaria della *Comune* di Parigi (1871), nonché una caotica situazione interna. Le diverse componenti della società francese chiedevano, nella loro totalità, un ordinamento politico conservatore che tenesse a freno le forze più estreme che fremevano in seno al popolo francese e appoggiarono l'instaurazione di un regime repubblicano che aveva le caratteristiche di una monarchia. Ciò non evitò, però, che la vita della Terza Repubblica fosse segnata da continue crisi di governo. Il sistema parlamentare non era in grado,

infatti, di mitigare l'instabilità a cui conduceva la grande eterogeneità delle forze che componevano le alleanze di governo e la radicalità del confronto politico¹⁵.

Un cenno a parte, a questo punto, merita il caso inglese. L'Inghilterra vittoriana, chiusa in una posizione di splendido isolamento, continuava con successo l'espansione coloniale commerciale, imponendosi come potenza in tutto il mondo e forte di una solida situazione politica. Ma avrebbe presto dovuto affrontare difficoltà sempre più crescenti in un mondo che mutava ad un ritmo vertiginoso. Così, a partire dagli anni settanta, cominciò un periodo travagliato per il consolidato sistema bipartitico, che assicurava grande stabilità al regime monarchico costituzionale, a causa di trasformazioni e problematiche sociali, come l'esplosiva questione irlandese. Sia i liberali, guidati da Gladstone, che i conservatori, capeggiati da Disraeli, al di là delle peculiarità dei rispettivi programmi politici, dovettero cercare di risolvere tale situazione. I primi (1868-1874) intrapresero, senza molto successo, la via riformatrice (riconoscimento legale dei sindacati, 1871). I secondi (1874-1880), incuranti delle istanze autonomistiche dei cattolici irlandesi, si concentrarono nella realizzazione di una politica imperialistica. Nonostante la gravità dei problemi interni, anche Gladstone, tornato al potere tra il 1880 e il 1886, orientò in questo modo l'attività del governo che presiedeva, tralasciando, anche se non del tutto, la spinta riformatrice degli anni settanta. L'ultimo decennio dell'Ottocento fu perciò caratterizzato dal ripiegamento su posizioni conservatrici da parte della classe politica inglese, mentre il nuovo secolo si apriva con l'indebolimento delle forze liberali riformiste (Partito Liberale) e la nascita del Partito laburista (1906), che godeva dell'appoggio del movimento operaio e sindacale.¹⁶

Tirando le somme, è evidente che il rinnovamento politico, in senso liberale, dell'Europa costituisca un elemento fondante del XIX secolo, così come lo fu la svolta conservatrice in concomitanza con la fine del secolo. Se si considerano nella loro globalità le vicende di politica interna dei principali stati occidentali tra gli anni Ottanta e la Prima guerra mondiale, è visibile la continua oscillazione tra il prevalere ora di una

¹⁵ Due crisi principali, sintomatiche dell'ingovernabilità dello Stato francese, marcarono l'ultimo quindicennio del secolo: la crisi boulangista, collegata appunto a tale debolezza del sistema partitico e deve il nome al generale Boulanger, e quella suscitata dall'*affaire* Dreyfus (1894-1906). Il giudizio sommario di un ufficiale di origine ebraica divenne un clamoroso caso politico-giudiziario che mise in rilievo le tendenze autoritarie e antisemitiche della Destra al governo e radicalizzò la contrapposizione politica della sinistra repubblicana.

¹⁶ Per quanto riguarda la situazione dell'Europa Orientale, in confronto con la situazione della parte occidentale in generale più avanzata, era marcata da una profonda arretratezza politica ed economica. Infine, per completare questo quadro occorre menzionare il fatto che intorno agli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento si affacciarono sulla scena mondiale due nazioni in forte ascesa, il Giappone e gli Stati Uniti.

linea più liberale, ora di quella più moderata e conservatrice. Tali fluttuazioni, va detto, non furono a sé stanti ma vennero condizionate di volta in volta dalla congiuntura economica, dai movimenti sociali e dalla situazione internazionale. Tenendo conto di tali elementi si può osservare che, a livello sovranazionale, si sperimentò intorno agli anni ottanta una diffusa tendenza riformatrice, seguita poi da un generale ritiro su posizioni conservatrici verso la fine del secolo, in coincidenza con l'aggravarsi della conflittualità sociale e delle tensioni internazionali. L'inizio del nuovo secolo, invece, fu segnato da un rinascente impulso dell'azione riformatrice e dalla crescente democratizzazione della vita politica fino allo scoppio del conflitto bellico. Dopo la Prima guerra mondiale, infatti, tale dialettica cambiò tragicamente e radicalmente con l'instaurarsi di regimi autoritari.

Il nuovo Stato unitario e la fine dell'Impero

Una volta tracciato il quadro storico europeo di riferimento, esamineremo la situazione italiana e spagnola. È necessario sottolineare che, pur presentando problematiche e vicende nazionali ben distinte, vi sono alcuni aspetti comuni negli avvicendamenti istituzionali e politici vissuti in questi due Paesi. Aspetti analoghi che, a ben vedere, rimandano al fondamentale problema dell'identità nazionale sorto in un caso dall'affievolirsi dell'etica risorgimentale e nell'altro dagli effetti ideologici del *desastre colonial*. Ma riguardano anche il titanico sforzo per la democratizzazione della vita politica ostacolata da una classe dirigente corrotta, prevaricatrice e inetta. Parallelo è infine il ripiegamento su posizioni conservatrici al termine del secolo.

Per quanto riguarda le vicende storiche, alla fine degli anni settanta erano ormai completate alcune tappe decisive del processo di unificazione politica e territoriale dell'Italia. Se nel 1871 avvenne finalmente la proclamazione del regno d'Italia con capitale Roma, già dal 1861 Vittorio Emanuele II di Savoia aveva assunto il titolo di "re d'Italia, per grazia di Dio e volontà della nazione". In quegli stessi anni, slegata dagli avvenimenti europei, la Spagna viveva dei turbolenti eventi di politica interna, e tra cui vanno annoverati l'incessante bellicismo del *Partido Carlista* legato alla questione della successione dinastica, i fermenti regionalistici e rivoluzionari e la grande instabilità politica durante la reggenza isabellina (1834-1868) contrassegnata da una folta serie di formazioni governative di poca durata. Tale situazione giunse al culmine con il colpo di Stato del 1868 che provocò la caduta della monarchia di Isabela II ad opera dell'esercito e del generale Prim. Dopo un governo provvisorio e la breve esperienza della Prima Repubblica (1873-1874), presieduta da Francisco Serrano, il generale Martínez Campos

proclamò re Alfonso XII (1875). Con la restaurazione della monarchia si aprì una fase della storia spagnola conosciuta come *Restauración* e che assicurò, grazie all'abilità politica di Cánovas del Castillo e alla complicità dell'esercito, un periodo di relativa stabilità istituzionale. In queste condizioni si rese possibile la graduale modernizzazione del Paese.

È utile richiamare l'attenzione su un dato importante e in linea con la particolare realtà politico-istituzionale degli Stati dell'Europa occidentale negli ultimi trenta anni dell'Ottocento, vale a dire la presenza di una monarchia di tipo costituzionale in entrambi i Paesi. Questa forma di governo prevedeva che alla figura del re venisse affiancato un parlamento i cui membri fossero eletti mediante elezioni. L'ordinamento dello Stato italiano e di quello spagnolo rifletteva, come altrove, i principi di ispirazione liberalista e segnava il trionfo della ricca borghesia e dell'aristocrazia agraria che facevano parte della classe politica. Nel caso italiano, il sistema monarchico costituzionale fu il risultato dell'estensione delle istituzioni dello Stato sabauda al resto delle regioni della penisola; mentre in Spagna sostituiva quello repubblicano ed esprimeva l'esigenza di assorbire le forze estremiste ed eversive in un'entità statale politicamente solida. Sia la *Constitución del 1876*, che sancì l'organizzazione di tale forma istituzionale, sia lo *Statuto Albertino* (1848) offrivano all'aristocrazia liberale e alla borghesia industriale un notevole strumento, il parlamento, che permetteva loro di tradurre in forza politica il peso economico e il prestigio sociale da poco acquisito.

Difatti la classe dirigente italiana e quella spagnola erano l'espressione dell'esigua minoranza della popolazione con diritto di voto da cui provenivano, d'altra parte, gli stessi membri del parlamento e del governo. Di conseguenza, va da sé che tale gruppo oligarchico ed elitario manifestasse sì l'urgenza di moderate riforme liberali a livello istituzionale, soprattutto quelle da cui potessero trarre alcun vantaggio, ma si mostrasse d'altronde completamente conservatore sul piano sociale. Le prime formazioni pseudo-partitiche protagoniste di questa fase embrionale furono per l'Italia la cosiddetta *Destra storica*, che raccoglieva un eterogeneo gruppo di liberali moderati appartenenti all'*entourage* cavouriano e legati a certa tradizione risorgimentale, e per la Spagna il *Partido conservador* capeggiato da Cánovas.

Ritornando al discorso sulle Costituzioni entrambe prevedevano che la vita politica fosse regolata dall'alternanza dei gruppi al potere votati mediante libere elezioni secondo un sistema bipartitico. Per questa ragione, dopo una prima fase dove prevalsero le fazioni conservatrici, a partire dagli anni Ottanta subentrarono i governi appoggiati dai liberali

moderati che avrebbero tentato l'ardua via delle riforme e il graduale avvio della trasformazione in senso democratico dello Stato liberale e oligarchico.

Protagonisti di questa fase della vita politica italiana furono i governi della *Sinistra storica* (Depretis, Cairoli, Crispi) al potere per venti anni (1876-1896). Questi ebbero a che fare con gravissimi problemi interni, tra cui rivolte popolari (ad esempio quella dei Fasci siciliani, 1891), espressioni di un profondo malessere sociale, ma anche lo scandalo della Banca di Roma (1889), che vide coinvolti membri della classe dirigente, nonché verso la fine del secolo una profonda crisi istituzionale accompagnata da un crescente militarismo. A tali eventi si mescolava la sensazione del fallimento degli ideali e delle speranze che avevano nutrito lo spirito del Risorgimento italiano. Era la risposta emotiva di gran parte della popolazione italiana di fronte alle promesse disattese, a condizioni di vita più dure e precarie, alla crescente instabilità politica e sociale.

L'oscillazione tra riforme e misure conservatrici caratterizzò anche la vita politica spagnola. Il *Partido Liberal*, giunto al potere nel 1885, si fece promotore di alcune riforme della legislazione sociale e introdusse nel 1890 il suffragio universale maschile. Tuttavia, per la Spagna la fine del secolo fu particolarmente problematica per diversi motivi. Si dovette da un lato alla situazione internazionale, alle guerre coloniali e alla perdita degli ultimi territori d'oltremare, e dall'altro all'aggravarsi delle tensioni sociali. Su tutto ciò pesava la corruzione della classe politica e il sistema del *caciquismo*. È certo che l'attuazione dei governi venisse indebolita dal gioco degli interessi privati e dallo spadroneggiare in provincia dei signorotti locali. Tali sono gli aspetti macroscopici della famosa crisi del 1898 che suscitò nella popolazione una perdita di fiducia nell'autorità politica e un forte smarrimento morale. Nemmeno l'entrata in scena del nuovo reggente Alfonso XIII (1902) fu in grado di modificare l'impantanata prassi parlamentaria. Diffusa era l'esigenza di un rinnovamento dell'ormai inefficace sistema canovista, ma tale spinta trovò espressione e raggiunse discreti risultati soltanto nel mondo culturale, "el antagonismo de las dos Españas —la oficial y la real, según el enunciado del filósofo Ortega y Gasset— va a inspirar un hondo deseo de *regeneracionismo* con diversas manifestaciones sociales y políticas"¹⁷. In realtà non si ottennero cambiamenti tangibili. Tale sistema entrò in crisi solo nel 1917 con la *Huelga general*, episodio che mise fine a un'intera epoca.

¹⁷ Cfr. F. García de Cortázar- J. M. González Vesga, *Breve historia...*, p. 533.

La situazione italiana, invece, sull'orlo di un colpo di stato durante il governo del generale Pelloux (1898-1900), era travagliata da gravissime sommosse popolari, famose quelle di Milano sedate dal generale Bava Beccaris, e dalla crisi aperta dal regicidio di Umberto I. Il Paese ritrovò un certo equilibrio nei primi anni del Novecento con l'avvento di un governo moderato e il ricambio generazionale della classe politica. Giovanni Giolitti diede il proprio nome a questa nuova fase, detta appunto età o decennio giolittiano (1903-1914), e che fu connotata da una forte espansione del sistema industriale e da una grande vivacità culturale. Forte di una congiuntura favorevole su vari fronti, il primo ministro tentò l'assorbimento delle forze di opposizione, socialiste e cattoliche, dopo essersi reso conto che la gestione del potere politico senza il loro controllo non era affatto praticabile. Negli ultimi anni del suo mandato fece approvare la riforma elettorale per il suffragio universale maschile (1912).

Ben presto, però lo stato di cose garantito dal governo Giolitti entrò in crisi per un più incisivo programma riformatore e per la sua riluttanza nel far partecipare l'Italia alla dinamica colonialistica. Parallelamente prendevano importanza diversi gruppi antigiolittiani di varia natura, nazionalisti, socialisti rivoluzionari, meridionalisti, antiprotezionisti. Di lì a poco sarebbe scoppiata la Prima guerra mondiale destinata a modificare tutti i termini della lotta politica e sociale e a sancire in Italia il crollo del "sistema giolittiano" e, in senso lato, del sistema liberale espressione della borghesia industriale e dei grandi latifondisti.

1.3. Sviluppo industriale e modificazioni del sistema capitalistico

I cambiamenti politici avvenuti nella seconda metà dell'Ottocento si intrecciavano sempre più strettamente con le trasformazioni economiche e sociali in atto in Europa. Si assisteva infatti a una progressione esponenziale e positiva della crescita demografica, della produttività e del reddito che raggiungevano livelli mai conosciuti prima. Se si considera il primo dei fattori citati, si può annotare il dato significativo secondo cui la popolazione europea passò dai 274 milioni di abitanti del 1850 ai 423 milioni del 1900, ai 460 del 1914. Per spiegare il generalizzato aumento demografico favorito d'altro canto dal calo della tasso di natalità infantile, vanno adottati due motivi fondamentali relativi alle zone interessate da questo processo: l'assenza di grandi conflitti bellici in Europa e un

progressivo miglioramento delle condizioni di vita specialmente per le classi più indigenti (si vedano anche i progressi compiuti dalla medicina moderna in questo senso).

In correlazione al fenomeno dell'aumento della popolazione sono da intendere le radicali trasformazioni nel campo delle attività economiche. Si assisteva infatti all'inarrestabile allargamento del sistema produttivo industriale a nuovi Stati come l'Italia e la Spagna che alla fine del secolo presentavano ancora una situazione preindustriale in buona parte dei loro territori. L'industrializzazione a base capitalistica, fenomeno circoscritto nella prima metà del secolo solo ad alcuni Paesi (detti per questo motivo *first comers*, come l'Inghilterra, il Belgio, o ad alcune zone della Francia e della Germania), si mise in moto negli anni Settanta e Ottanta nella maggior parte degli Stati del continente. Ci si trovava di fronte a una nuova fase della Rivoluzione industriale le cui caratteristiche e conseguenze si differenziavano molto da quelle del primo sviluppo industriale, soprattutto per la forte innovazione tecnologica e per il nuovo capitalismo.

Per quanto riguarda il primo aspetto qualificante della nuova fase della Rivoluzione industriale va segnalata la collaborazione sempre più stretta tra ricerca scientifica, tecnologia e il mondo della produzione. L'applicazione tecnica delle scoperte scientifiche, a cui aveva dato impulso la cultura positivista, comportò un'evoluzione delle dinamiche produttive con l'introduzione, ad esempio, di nuovi macchinari, forme di energia e materiali che modificarono profondamente le modalità del lavoro in fabbrica¹⁸. Inoltre, la rivoluzione tecnica e scientifica ebbe benefici diretti sulla qualità della vita di tutti i giorni dati soprattutto dalla diffusione di una serie di "novità" prima inimmaginabili, quali la lampadina, il motore a scoppio, il telefono o il cinematografo. Infine, il collegamento diretto tra progresso scientifico e tecnologico fu imprescindibile anche per le avvenute trasformazioni nel settore dei trasporti. La messa a punto di veicoli, sia terrestri che di navigazione, sempre più affidabili e veloci insieme al potenziamento delle vie ferroviarie e marittime furono determinanti per lo sviluppo economico in senso industriale e per la creazione di un mercato unificato, prima europeo e poi mondiale.

In quanto al secondo aspetto si possono ricordare le modificazioni postesi in atto nella struttura economica. Se il sistema capitalistico che aveva accompagnato la prima fase della Rivoluzione industriale era stato contrassegnato dal libero scambio e dalla libera concorrenza, il nuovo capitalismo assunse ben altri caratteri; portò come conseguenza alla

¹⁸ Si creavano nuovi modi di produzione che prevedevano da una parte la concentrazione di macchinari e di manodopera in zone appunto industriali, e dall'altra la meccanizzazione e la divisione del lavoro.

concentrazione di imprese e di capitali e al protezionismo doganale¹⁹. Da tale situazione derivarono molteplici cambiamenti, tra i quali, il maggior peso politico dell'alta borghesia capitalista, principale detentrica del potere economico. Gli interessi dei gruppi monopolistici infatti apparivano sempre più intrecciati alla politica dello Stato. Pertanto il collegamento tra potere economico e i gruppi politici al governo determinò un coinvolgimento diretto dello Stato nelle problematiche economiche, spinto sempre di più ad intervenire direttamente in questioni economiche e sociali. In questo senso lo Stato da liberista diventò interventista. Per tutelare le attività produttive dovette agire non solo a livello internazionale ma anche nazionale; fu costretto, infatti, a interpersi e a prendere posizione nelle lotte tra capitale e lavoro, e lo fece a favore dei proprietari. Di fronte all'aggravarsi della questione sociale, a causa dell'esuberanza di manodopera e della crisi agricola della fine del secolo, le direttive governative operarono non più verso la realizzazione di riforme, che erano state sostenute dai gruppi politici progressisti fino agli anni Ottanta circa, ma con lo spiegamento di misure repressive. In questo modo le rivendicazioni proletarie furono ridotte a problema di ordine pubblico e provocarono l'uso della forza e l'intervento dell'esercito.

Va sottolineato che, pur assistendo alla fine dell'Ottocento al definitivo consolidamento del sistema industriale, le caratteristiche del sistema capitalistico e i nessi tra economia e politica non furono omogenei dovunque. Difatti si produssero diversi livelli di sviluppo che differenziavano Paese da Paese. Tendenzialmente si può osservare un divario tra un'area settentrionale dove l'industrializzazione si trovava in uno stadio più avanzato e un'area meridionale, tra cui l'Italia e la Spagna, con una situazione più arretrata e prevalentemente rurale. L'esordio industriale di queste ultime si ebbe a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento. In quegli anni infatti entrambe si sforzavano di accorciare le

¹⁹ La trasformazione delle pratiche imprenditoriali si rese necessaria non solo per i problemi legati ai nuovi metodi di produzione e alle leggi del mercato, che provocavano, ciclicamente, il fenomeno della sovrapproduzione, ma anche per la recessione economica che si visse dal crollo della Borsa di Vienna (1873) fino al 1896. Di fronte alla difficile congiuntura e alle incertezze a cui li esponeva il sistema liberista, la reazione dei grandi industriali fu di abbandonare la pratica del libero scambio per dare origine ad aggruppamenti tra aziende dello stesso settore (*cartelli*), a forme di consociazioni per il controllo finanziario delle imprese (*holdings*), a concentrazioni di imprese indipendenti (*trusts*) che tutelassero, attraverso il controllo della produzione e dei prezzi, la stabilità dei principali settori dell'industrializzazione. Dal capitalismo concorrenziale si passò quindi a quello monopolistico. Inoltre di fronte alle esigenze economiche e commerciali dei gruppi protagonisti di un settore vitale della vita nazionale, il governo di ciascun Paese fu costretto ad adottare misure protezionistiche. L'imposizione di alti dazi doganali sui prodotti stranieri che, di fatto, impedì la libera circolazione delle merci, aveva come scopo quello di favorire la produzione interna, secondo una logica di difesa degli interessi nazionali. In questo senso, lo Stato interventista diventò il maggior committente delle industrie private; non bisogna dimenticare infatti che in quegli anni la maggior parte degli Stati erano impegnati nel potenziamento del proprio apparato bellico. In molti casi venne a sostenere con commesse di favore (ad esempio per gli armamenti) o sovvenzioni statali (per gravosi investimenti industriali o per la realizzazione di infrastrutture) le attività economiche.

distanze e gettavano le basi per la modernizzazione dei rispettivi apparati economici. Tuttavia, salvo lo sviluppo di alcune zone particolarmente trainanti, complessivamente permanevano ai margini e occupavano un posto di secondo piano rispetto a quegli Stati in cui, invece, il processo si era affermato pienamente.

È da premettere al discorso sullo sviluppo industriale di questi due Paesi che il debole sistema economico e creditizio di entrambi venne condizionato da fattori diversi, l'uno legato al processo di unificazione e l'altro alla grande instabilità politica e all'inarrestabile declino del proprio impero coloniale. Ciò nonostante presentavano delle caratteristiche di fondo simili sia per quanto concerne i motivi tecnici e strutturali di questo ritardo, sia per le modalità attraverso le quali si tentava di far decollare il sistema economico e produttivo nazionale. Si cercherà perciò di condurre il discorso in modo parallelo e comparativo.

Per quanto riguarda il primo punto, si può mettere in evidenza la stessa penuria di risorse naturali, la carenza di capitali da investire in un'efficiente rete di infrastrutture e in grandi impianti industriali, la ristrettezza del mercato interno e la poca capacità commerciale di penetrare le piazze internazionali e di stringere relazioni durevoli, insieme ad un'agricoltura fondamentalmente latifondista. Se si analizza separatamente la situazione economica di ciascuno dei due, vediamo che questo veloce elenco ben li rappresenta. Inoltre i dati dell'occupazione e della produzione rendono altrettante fedeli testimonianze. Per l'Italia, nel periodo dal 1896 al 1914, si ebbe un impetuoso sviluppo della produzione industriale, anche se “è vero che alla fine dell'età giolittiana l'agricoltura forniva ancora il 45% del prodotto nazionale e l'industria solo il 25%”²⁰. Una situazione simile si verificava anche in Spagna. Qui tra gli anni 1861 e 1913 si registrò un progressivo e continuo aumento della produzione industriale che sperimentò una notevole impennata durante gli anni della Prima guerra mondiale, ma non ebbe luogo una vera trasformazione del tessuto produttivo. Il Paese rimase sostanzialmente agricolo. A riprova di questo, le cifre dell'occupazione dimostrano che l'economia spagnola “seguía siendo fundamentalmente atrasada, con una población activa de sólo el 35% casi toda ella dedicada a la agricultura”²¹.

Prima di introdurre il fenomeno dell'industrializzazione, andrebbe approfondito il discorso sul sistema produttivo dell'Italia e della Spagna in relazione al settore agricolo. Quando si definisce l'economia spagnola e italiana arretrate e prevalentemente rurali, ci si

²⁰ Cfr. G. Cracco-A. Prandi- F. Traniello, *L'Europa e il mondo...*, p. 364.

²¹ Cfr. F. García de Cortázar- J. M. González Vesga, *Breve historia...*, p. 535.

riferisce non solo al tardivo decollo del loro sistema industriale ma anche alla situazione dell'agricoltura che –salvo in alcune zone dell'Italia settentrionale e del Levante spagnolo– era ancora caratterizzata dall'estensione del latifondo. A differenza dei maggiori Paesi europei, le campagne spagnole e italiane presentavano una grande arretratezza tecnica e di sistemi di coltivazione, poca diversificazione delle specie coltivate, prevalenza di colture estensive scarsamente redditizie, come il grano, scarsità di capitali, drammatica condizione delle classi contadine vessate tra l'altro da una forte pressione fiscale da parte dello Stato.

La mancata riforma agraria e una più equa distribuzione delle terre rese ancora più pesante tale situazione che si era aggravata con la crisi agricola (dovuta all'invasione del mercato europeo dei grani americani e al crollo dei prezzi e delle vendite di quello continentale) che colpì l'Europa con l'inizio della “grande depressione” alla fine degli anni Settanta e che perdurò fino alla fine del secolo. Per superare le difficoltà causate da un mercato segnato da una crescente concorrenza, gli agricoltori europei dovettero scegliere se abbassare i costi di produzione con l'introduzione di mezzi forniti dalla tecnologia o con un rafforzamento delle misure protettive. Nelle aree dell'Europa meridionale, dove i latifondisti erano una classe molto potente e con forti influenze politiche, i governi optarono per l'introduzione di numerose tariffe doganali (in Italia nel 1887 e in Spagna nel 1891).

D'altro canto non erano solo i grandi proprietari terrieri a premere in tale direzione, ma anche i protagonisti della prima fase dell'industrializzazione. Le esigevano infatti per garantire lo sviluppo di alcuni rami industriali, soprattutto quello metallurgico, siderurgico, chimico e tessile. È da sottolineare che però l'applicazione di tariffe protettive in difesa della produzione interna ebbe, a lungo andare, gravi ripercussioni sul sistema agricolo, i cui ingressi dipendevano in buona parte dall'estero. Inoltre la scomparsa della concorrenza e la consuetudine dei favoritismi rallentarono, fino a smorzare del tutto, un già flebile processo di modernizzazione. La complicata situazione del settore agricolo sia italiano che spagnolo, fu in realtà un elemento vantaggioso per la nascita in questi Paesi della “grande industria”; da una parte si veniva formando un serbatoio di manodopera a basso prezzo e dall'altra le misure protezionistiche e il drenaggio di capitali con la vendita delle terre demaniali sostenevano l'avviarsi del sistema industriale.

Riprendendo il discorso sul processo di industrializzazione vanno segnalati alcuni fattori che accomunano i due Paesi. Tale processo si verificò in condizioni particolarmente simili, caratterizzate dal massiccio appoggio dello Stato e da una mentalità più spesso di

tipo speculativo che non imprenditoriale. Il primo aspetto, che si mostrerà strettamente legato al secondo, si traduceva in una serie di favoritismi concessi ai gruppi privati come privilegi fiscali, sovvenzioni, commesse statali, prezzi di favore etc.. Ma quella che per i protagonisti della seconda Rivoluzione industriale era stata una condizione iniziale determinante poi superata, in Italia e in Spagna diventò un elemento che caratterizzò il normale svolgimento della vita economica.

Un altro elemento comune della modernizzazione del sistema produttivo fu il disequilibrio risultante tra le zone rurali e quelle urbane. In Italia si verificò un forte dualismo tra il Nord, dove si concentravano le grandi fabbriche soprattutto nel triangolo industriale formato da Milano, Torino, Genova, e il Sud dalla struttura economica preminentemente agricola. Qui il calo delle vendite della fine del secolo, insieme alle misure protezionistiche e al drenaggio di capitali a vantaggio dello sviluppo industriale, pesarono in modo intollerabile. In Spagna, le regioni che conobbero un maggiore progresso furono la Cataluña, il País Vasco e le Asturias (zona di grande sfruttamento minerario), con la forte ascesa di Barcelona, Bilbao, Madrid e Valencia. Una delle conseguenze più rilevanti di tale disuguale distribuzione delle attività economiche fu l'aumento dell'instabilità sociale, provocata da un sempre maggiore impoverimento delle classi contadine costrette ad emigrare verso i poli industriali.

1.4. Movimento socialista e tensioni sociali

Il fenomeno dell'industrializzazione analizzato in precedenza diede ovunque risultati tendenzialmente simili, tra i quali il pieno sviluppo della borghesia, il fenomeno dell'aumento della popolazione delle città, la nascita e crescita del proletariato e delle sue organizzazioni sindacali e politiche. Parallelamente alle trasformazioni economiche in atto, dunque, anche il sistema sociale subì profondi mutamenti.

Uno degli effetti più vistosi fu l'opposizione nella cosiddetta "società industriale" di due entità antagoniste, la classe borghese, formata dagli imprenditori e da altri professionisti, e il ceto proletario. A metà tra le due si situava la sempre più folta classe media (composta da impiegati statali, piccoli professionisti, etc.), la quale per via dei mezzi economici a sua disposizione era più prossima al proletariato, ma desiderosa di essere equiparata all'alta borghesia. Entrambi i ceti condividevano gli stessi valori e la medesima visione del mondo.

Le nuove dinamiche sociali infatti, considerate da un punto di vista culturale e ideologico, rispondevano al sistema di valori di cui era portatrice tale classe e ciò contribuì a stabilire nuove modalità di gerarchizzazione sociale e di convivenza. La superiorità di un gruppo o del singolo non era più garantita da titoli nobiliari, ma dalla ricchezza e dalle capacità professionali. Va detto inoltre che l'irresistibile ascesa dell'alta borghesia travolse la declinante aristocrazia, ultimo retaggio di un passato ormai irrimediabilmente perduto. Grazie infine alle prospere attività produttive, commerciali e finanziarie, potette esercitare un crescente peso politico e di poter occupare cariche pubbliche amministrative e politiche.

Sia la borghesia, principale fautrice della Rivoluzione industriale e che costituiva il fondamentale blocco di potere della società moderna, sia il fenomeno, anch'esso tutto moderno, del proletariato furono un prodotto del nuovo sistema economico-produttivo. Infatti, la maggior diffusione e affermazione del sistema della "grande industria" determinò da una parte la scomparsa di tutta una serie di figure professionali legate all'artigianato e dall'altra, invece, il formarsi di un'uniforme massa salariata. Il proletariato assumeva così, alla fine dell'Ottocento, una propria fisionomia e, nel contempo, prendeva consapevolezza di costituire un gruppo sociale a sé stante caratterizzato da un peculiare modo di vita e afflitto da problemi comuni legati al lavoro in fabbrica²².

La formazione dell'eterogeneo movimento operaio fu una delle conseguenze di tali trasformazioni nel XIX secolo. Il proletariato urbano e in particolare gli operai specializzati furono i primi ad organizzarsi ed ad elaborare strategie di lotta comuni. Dalla metà dell'Ottocento il movimento dei lavoratori si presentava diviso in varie correnti, alcune di ispirazione democratica-repubblicana, altre anarchiche (che ebbero particolare diffusione in Spagna e in Italia), e infine socialiste. Un posto rilevante, sebbene non esclusivo, spettò allo sviluppo di organizzazioni partitiche che lottavano per un'allargamento in senso democratico dei governi e che si ispiravano alle teorie socialiste, quali il socialismo di Stato (teorizzato dal tedesco Lassalle), il socialismo umanitario, il sindacalismo rivoluzionario (ispirato alle idee del francese Sorel). Fondamentale in questo

²² La formazione del proletariato non fu solo legata alla diffusione del sistema di fabbrica. Il lavoro salariato e contrattuale si diffuse enormemente anche tra le masse contadine, il cui unico sostento era il proprio lavoro manuale per conto dei grandi latifondisti, privati, come erano stati, delle terre demaniali. Le masse contadine insieme a quello che Marx definì "sottoproletariato" subirono in grado maggiore il peso della situazione indotta dallo sviluppo del nuovo modello produttivo; ne erano infatti esclusi a causa delle loro scarse capacità professionali. Il difficile processo di integrazione e di adattamento mostrata da queste forze sociali si traduceva in un profondo malessere che alimentava violente rivolte popolari di tipo spontaneo e locale.

processo fu comunque la fondazione di un organismo sovranazionale, la *Prima Internazionale* (Londra, 1864-1876) con l'obiettivo di assumere una funzione direttiva nei confronti dei diversi partiti operai. Ben presto al suo interno emersero contrasti tra la principale linea d'attuazione, d'ispirazione marxista, e quella anarchica rappresentata da Bakunin. Tale discrepanza portò il progetto al fallimento²³. Ciò nonostante si erano create le premesse per le successive fasi dello sviluppo del movimento operaio. Difatti, “era stata diramata la direttiva di costituire partiti operai nazionali e di promuovere, attraverso i sindacati, un'azione di tutela e di miglioramento delle condizioni del lavoro, da attuarsi attraverso lo sciopero”²⁴. Tra gli anni 1880 e gli anni 1890 sorsero i primi partiti aderenti alla piattaforma programmatica elaborata dai dirigenti dell'Internazionale operaia. Così in Italia fu fondato nel 1882 il Partito operaio seguito nel 1892 da quello socialista. Mentre in Spagna la creazione del Partito socialista data del 1879²⁵.

La divulgazione delle idee socialiste acquistò sempre più rilevanza all'interno dei movimenti dei lavoratori. Tuttavia l'associazionismo operaio fu una realtà molto complessa e composita. La stessa storia del Partito socialista si sviluppò diversamente a seconda degli specifici condizionamenti storici, politici, economici ed anche culturali di ogni nazione. Vediamo dunque di approfondire il discorso sulla situazione italiana e quella spagnola mettendo in evidenza alcune interessanti coincidenze storiche.

In Italia e in Spagna, come già detto, nacque un Partito socialista collegato alla Prima Internazionale che crebbe nel tempo sia per il numero di aderenti sia per il progressivo inserimento del gruppo all'interno della vita politica dello Stato. Per quanto riguarda la composizione di questi partiti, in entrambi i Paesi, essi facevano presa soprattutto sulla manodopera operaia qualificata che risiedeva nelle città più industrializzate. Per questo motivo, e per la diversa strategia di lotta per i diritti dei

²³ Fu fatto però un secondo tentativo di coordinamento sovranazionale con la *Seconda Internazionale* (Bruxelles, 1889) che divenne luogo di incontro e di discussione dei grandi problemi.

²⁴ Cfr. G. Cracco-A. Prandi- F. Traniello, *L'Europa e il mondo...*, p. 291.

²⁵ In Germania nacque nel 1875 il Partito socialdemocratico tedesco, che assunse presto un ruolo guida in Europa, fu caratterizzato da una moderata azione riformista da attuare attraverso la lotta parlamentare, vale a dire utilizzando le legali vie costituzionali. In Francia la storia del Partito socialista fu più complessa. Fondato nel 1879 il Partito dei lavori socialisti, a causa di dissensi ideologici interni, si scisse con la formazione del Partito operaio francese (1882). Una valida alternativa alla poco efficace forza socialista, l'offriva un'agguerrita organizzazione sindacale francese che adottò come sua fondamentale strategia di lotta, lo sciopero generale. In questo senso, l'azione dei sindacati trovò una valida elaborazione teorica nel mito della violenza elaborato da George Sorel (sindacalismo rivoluzionario). La situazione dell'Inghilterra merita un discorso a parte, in quanto fino agli anni 1880 i movimenti dei lavoratori inglesi erano stati caratterizzati per lo più da un sindacalismo apolitico. Qualche anno più tardi vide la luce il Partito laburista (1893), il quale fortemente osteggiato sia dai gruppi sindacalisti sia dalle diverse forze politiche, vide il primo successo elettorale solo nel 1906. In Belgio si assisté alla nascita di un Partito socialista nel 1879. Spesso i vari sindacati dei lavoratori accompagnarono l'azione dei principali partiti socialisti diventandone l'imprescindibile base elettorale e organizzativa.

lavoratori, erano in aperta contrapposizione con il movimento anarchico sia in Italia che in Spagna dove, meno organizzato, vantava un notevole numero di affiliati, quasi tutti braccianti agricoli, manovali dell'industria, minatori. Peculiarità dell'organizzazione socialista spagnola era la sua sensibilità nei confronti delle minoranze basche e catalane oppresse dal governo centrale. Oltre al contrasto tra anarchici e socialisti, entrambi i partiti, quello spagnolo e quello italiano, dovettero far fronte all'inizio del secolo a gravi dissensi interni che portarono alla loro scissione e alla nascita del partito comunista; quello italiano nel 1921 e quello spagnolo nel 1920.

Riallacciandosi al discorso sulla crisi sociale che viveva l'Europa occidentale a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, va detto che anche nei nostri Stati ci si trovava a dover far fronte ai dilaganti tumulti popolari di fine secolo e agli scioperi generali del primo Novecento. Per dare un'idea dell'urgenza della situazione basti dire che in Italia alle sollevazioni popolari degli anni Novanta seguì il primo sciopero generale del 1904; mentre in Spagna si assisteva dal 1902 a una mobilitazione crescente che sarebbe culminata negli scontri della *Semana Trágica* di Barcellona (1909) e nello sciopero generale dell'agosto del 1917. Di fronte a questi fatti, lo Stato liberale dimostrò la propria inadeguatezza e il processo di democratizzazione delle istituzioni diventò una necessità impellente per la sua stessa sopravvivenza. Da una parte, quindi, si rese inevitabile l'apertura della vita politica al Partito socialista e dall'altra l'introduzione del suffragio universale maschile. Per quanto riguarda il primo punto, in Italia, il decennio giolittiano (1903-1914) vide la partecipazione del Partito socialista al governo che comportò una sorta di compromesso politico tra i rappresentati del governo e il partito che rinunciava alle tendenze più eversive. Allo stesso modo il Partito socialista spagnolo (PSOE), rimasto ai margini della vita democratica del Paese fino a dopo il primo decennio del Novecento, nel 1911 si presentò alle elezioni alleato con i repubblicani e ottenne un deputato. Ma ciò fu possibile soltanto grazie a un riassetto del partito che prese le distanze dalla fazione rivoluzionaria in seguito alle rappresaglie della *Semana Trágica*. In riferimento al secondo punto segnalato, va chiarito che l'approvazione delle leggi del suffragio universale maschile risalgono in Italia al 1912 e in Spagna al 1890. Non ebbero comunque gli esiti sperati. Non rappresentarono infatti una reale democratizzazione della vita politica in stati dove la corruzione della classe dirigente e le manipolazioni elettorali ostacolavano il normale esercizio delle pratiche democratiche.

1.5. Imperialismo ed equilibri internazionali

Un'altra delle linee fondamentali dello sviluppo storico da considerare all'interno del quadro che stiamo tracciando è il fenomeno dell'imperialismo. L'espansione coloniale europea presentava alla fine del secolo nuovi connotati ed era il prodotto dell'intreccio di molteplici tendenze di diversa natura; ognuna rivestiva un ruolo specifico e presentava simultaneamente una complessa interrelazione con le altre.

Sul piano degli equilibri internazionali, il discorso sull'imperialismo è strettamente collegato all'istaurarsi di nuovi equilibri. Si è già anticipato che con il formarsi degli Stati nazionali a scapito di quelli sovranazionali non solo cambiò l'assetto territoriale europeo ma mutò anche l'equilibrio tra le diverse potenze. Dopo il 1870, il forte Stato germanico acquistò da subito, in virtù della propria potenza militare, una posizione egemonica nella scena europea. Il principale fautore dell'unificazione dello Stato tedesco, Bismarck, usò tutte le armi diplomatiche in suo potere con l'obiettivo di neutralizzare qualsiasi tentativo di rivincita da parte della Francia, ricoprendo di fatto il ruolo di arbitro nelle questioni internazionali. Riuscì infatti ad incanalare le politiche di potenza tra gli Stati in un'efficiente rete di alleanze la quale, nonostante le gravi tensioni che dovette sopportare, garantì un lungo periodo di pace e di stabilità politica²⁶. Ma, se pur venne assicurato un ventennio di pace in Europa, si attenuarono solamente le tensioni tra gli Stati e i punti di frizione migrarono fuori dal continente. Nel frattempo diversi fattori contribuivano a tessere un'intricata trama che coinvolgeva gli Stati europei e il resto del mondo nel fenomeno dell'imperialismo creando una situazione di grande instabilità che avrebbe causato di lì a poco lo scoppio della Prima guerra mondiale.

Sul piano economico invece, l'imperialismo era fortemente collegato all'incremento industriale in senso capitalistico. Vista la quantità sempre maggiore di merci immessa sul mercato e il conseguente abbassarsi dei prezzi, e quindi dei profitti, si

²⁶ Le alleanze fondamentali che marcarono la politica estera di Bismarck furono il "patto dei tre imperatori" del 1873 che coinvolgeva Germania, Austria e Russia; la Triplice Alleanza del 1879 di Germania e Austria e a cui aderì anche l'Italia nel 1882 (e la Spagna nel 1887); il trattato di controassicurazione del 1887 stipulato con lo zar per allontanare il pericolo di un attacco da parte di Russia e Francia. Allo stesso modo sfruttò le rivalità imperialistiche tra gli Stati in senso antifrancese. La Francia si trovava, così, sempre più isolata sul piano internazionale e talmente assorbita da problemi interni e indebolita dalle guerre da dover rinunciare a qualsiasi impegno bellico. Non rappresentò un problema per Bismarck l'altra potenza europea, l'Inghilterra vittoriana, che si mantenne fuori dalle questioni di politica internazionale e si rinchiuse in uno splendido isolamento, tutta dedita al potenziamento della propria attività commerciale e finanziaria nel mondo.

fece sentire l'esigenza non solo di avere a disposizione grandi quantità di materie prime, possibilmente a basso costo, ma anche di accaparrarsi nuovi mercati per i propri prodotti²⁷.

Dal punto di vista politico gli stessi governi sfruttarono, a seconda della convenienza, le operazioni imperialistiche. Difatti l'estensione territoriale ottenuta con l'annessione delle colonie permetteva non solo di assorbire grandi sacche di disoccupati, ma era presentata come un'operazione che avrebbe dovuto riscuotere il consenso e favorire la coesione nazionale. Si ottenevano perciò dei benefici su diversi versanti; da una parte a livello economico, dato che si dava alla popolazione più indigente la possibilità di un miglioramento, e dall'altra sociale, poiché si indebolivano le lotte dei lavoratori con l'allontanamento di tanti militanti. Inoltre la politica dell'espansione coloniale era una carta giocata a più riprese dai governi per guadagnare il favore delle varie forze sociali intorno al proprio operato e sviare l'attenzione dai gravi problemi interni.

Manca infine un ulteriore elemento da prendere in considerazione, imprescindibile per la valutazione di questa complessa realtà e che riguarda le argomentazioni culturali, filosofiche e scientifiche a sostegno e giustificazione della subordinazione di un paese da parte di un altro. Arricchirono tali pratiche i ben conosciuti motivi ideologici generati dal positivismo evoluzionistico che nutrono i diversi nazionalismi, componenti fondamentali della vita culturale del primo Novecento²⁸.

Di imperialismo non si può certo parlare a proposito dell'Italia e della Spagna (almeno non in questo secolo). I protagonisti nella corsa al controllo di spazi e di mercati mondiali furono principalmente l'Inghilterra, la Francia, il Belgio, l'Olanda, a cui si aggiunsero la Germania post-bismarckiana e altre due potenze extraeuropee, gli Stati Uniti d'America e il Giappone. Nonostante ciò, lo Stato spagnolo e quello italiano vennero coinvolti, secondo modalità diverse, nella voragine formata dall'agguerrito colonialismo

²⁷ Va da sé che la spinta colonialistica e imperialistica delle maggiori potenze per la conquista di nuove aree vantaggiose per il loro sviluppo economico rispondeva in molti casi alle pressioni esercitate dai principali gruppi economici. Questi non solo avevano il potere di influire sulle decisioni di politica interna, come già si è visto, ma si facevano promotori di una più aggressiva espansione territoriale. Risulta evidente quindi come il nuovo sistema capitalista condizionasse pesantemente tanto la realtà interna dei singoli Stati quanto i rapporti internazionali. Dovuto agli effetti del capitalismo e alla formazione di un unico mercato unificato, potenziato da mezzi di trasporto sempre più rapidi e dall'ampliamento delle vie di comunicazione (si ricordi che l'apertura del canale di Suez risale al 1869), le tensioni tra gli Stati assumevano un netto carattere economico.

²⁸ Va detto che le dottrine imperialistiche, a sfondo razziale, che accompagnarono lo sviluppo dell'espansionismo europeo difendevano, in linea generale, la superiorità dell'uomo bianco. Tali teorie non erano certo una novità, ma ora si tendeva a dotarle di un fondamento scientifico facendo ricorso ai concetti darwiniani della selezione naturale o quelli spenseriani sull'evoluzionismo. La lotta per la sopravvivenza doveva essere vinta dalla razza eletta, più forte e più dotata, grazie all'intenso sviluppo industriale e tecnologico di cui si beneficiava.

europeo, sebbene ricoprissero una funzione del tutto marginale nella politica di potenza interpretata dagli Stati del Vecchio Continente.

Per quanto riguarda la conquista di nuovi territori, la Spagna stava vivendo alla fine dell'Ottocento un'esperienza di segno contrario: il crollo definitivo del proprio impero. Già prima del disastroso confronto bellico con gli Stati Uniti, che condusse alla crisi del 1898, la Spagna dovette affrontare le insurrezioni indipendentistiche che scoppiavano periodicamente nelle sue colonie. Particolarmente gravi furono quelle di Portorico e di Cuba nel 1868. Le vicende della guerra cubana, durata dieci anni e terminata per mutuo accordo con la pace di Zanjón (1878), possono essere lette come i segni più gravi dell'incontenibile decadenza dell'Impero spagnolo. Cánovas, salito al potere negli anni Ottanta, ne era profondamente consapevole e parlava a questo proposito di *decadencia de España*. La cattiva politica coloniale, caratterizzata da un'ambigua gestione dei rapporti tra madre patria e territori occupati, contrassegnata da corruzione, abusi di potere, favoritismi e privilegi personali, fomentò in pratica i tentativi di rivolta e i movimenti indipendentisti.

In questa situazione problematica, la Spagna e il suo esiguo spazio coloniale furono travolti dalla crescente espansione imperialistica delle maggiori potenze europee. Il tentativo di salvarsi per via diplomatica rinunciando all'isolamento per allearsi con la Germania (1887, con l'adesione formale alla Triplice alleanza) e controbilanciare così le mire statunitensi sulle restanti colonie americane, si rivelò inefficace. Nelle guerre con Cuba, con le Filippine e in quella ispano-americana scoppiate alla fine del secolo, la Spagna pagò un caro prezzo in termini di vite umane e subì una disastrosa sconfitta che si annunciava tale fin dall'inizio.

Il *Desastre colonial* significò non solo un depauperamento territoriale e un grave problema sociale, quello dei soldati e delle loro famiglie che si ritrovavano a rientrare in patria senza mezzi di sostentamento, ma anche uno scacco morale senza precedenti. La sconfitta militare e le pesanti conseguenze materiali furono accompagnate dalla sensazione del fallimento di un intero popolo, un ridimensionamento delle proprie potenzialità ancora più grave se visto in relazione con il panorama europeo. In seguito a questi fatti la Spagna preferì mantenersi al margine della scena internazionale. Tanto i governi conservatori che quelli più progressisti, consapevoli della propria debolezza, non fecero nulla per uscire dall'isolamento diplomatico, nemmeno durante la Prima guerra mondiale.

Al contrario il nuovo Stato italiano espresse da subito l'intenzione di salire alla ribalta della scena internazionale. Si ricordi a tal proposito l'abile destreggiarsi di Cavour

nelle trame europee. Inoltre si tentò alla fine del secolo l'avventura coloniale in Africa con i ben noti risultati. La febbre per l'occupazione di nuovi territori si fece sentire, dopo gli anni Ottanta, anche nei governi italiani che, in tempi diversi, fecero del colonialismo un obiettivo del loro programma politico. Il primo tentativo risale alla fine degli anni Settanta, quando rivaleggiando con la Francia, l'Italia cercò di occupare la Tunisia, poi sotto protettorato francese dal 1882. La perdita dello stato africano, dove aveva un certo numero di coloni, spinse il governo italiano a cercare appoggi internazionali e ad uscire dall'isolamento diplomatico. L'unica alternativa che si poneva era di aderire all'area di influenza tedesca e venne firmata così la Triplice Alleanza con Germania e Austria (1882) con una clausola: la rinuncia delle terre "irredente" (Trentino e Venezia Giulia). L'ingresso in questa alleanza nutriva l'aspirazione a far diventare l'Italia uno Stato forte sul modello germanico.

Era nel frattempo cambiata la linea di politica estera italiana che aveva obbedito fino agli anni Ottanta a criteri di moderazione e di equilibrio internazionale. L'Italia intraprese una più incisiva azione di conquista territoriale nell'Africa orientale. Qui venne fondata la colonia Eritrea ampliata poi a spese dell'Etiopia (1890) (sconfitta di Dogali) e venne acquisita, con il consenso dell'Inghilterra, parte della Somalia (1889). In seguito negli anni Novanta Crispi, per ottenere il consenso di vari settori della società e garantire così stabilità al proprio governo, diede nuovo impulso alle campagne di conquista coloniale puntando gli occhi su uno dei pochi Stati africani ancora indipendenti, l'Etiopia. Anche questo tentativo si rivelò fallimentare, l'esercito italiano subì una pesantissima sconfitta a Adua (1896) che si sarebbe rivelata fatale per il suo governo e per la stabilità del Paese. In complesso, questa prima fase del colonialismo italiano non fu certo legata alle esigenze di un forte sviluppo industriale e capitalistico. Evidenziava piuttosto il prodotto della frustrazione per le gravi sconfitte militari subite e il bisogno di alleviare le misere condizioni di vita di una parte della popolazione con il miraggio di nuove terre da coltivare.

Mossa dalle stesse motivazioni ma coronata da successo fu invece, qualche anno dopo, la guerra per la conquista della Libia (1911-1912) promossa da Giolitti, dietro le insistenti e pressanti richieste dell'esercito e degli industriali, soprattutto dell'industria pesante che, come i propri omologhi europei, speravano da queste campagne militari lautissimi profitti derivanti dalle commisioni statali per la fabbricazione di armamenti. Il primo ministro pensava di ottenere così l'appoggio dei settori più importanti del Paese e dell'opinione pubblica, e poter attenuare la loro reazione di fronte ad un più incisivo

programma di riforme messo in atto dal suo governo. In realtà la guerra libica non esaudì le aspettative che aveva suscitato. Delusi furono coloro che avevano creduto di poterne trarre grandi vantaggi. Tale senso di insoddisfazione verso l'operato del governo si manifestò nel crescente movimento nazionalistico che, in polemica contro il sistema giolittiano e contro il sistema democratico-liberale, si era schierato a favore della guerra. Gli stessi settori favorevoli alla partecipazione nell'espansionismo coloniale trascinarono lo Stato italiano nella catastrofe della Prima guerra mondiale.

Per concludere, è necessario fare qualche osservazione su quello che fu il maggior evento di portata internazionale della storia novecentesca, vale a dire lo scoppio del primo conflitto mondiale. Contribuì al verificarsi della situazione bellica il concorrere di vari fattori storici quali imperialismo, industrializzazione, conflitti sociali. Nel loro complesso decretarono la fine di un'epoca, che ha nella cosiddetta *Belle Époque* un ultimo singulto, e posero le premesse di quella contemporanea. In questo processo di trasformazione che caratterizzò il periodo di fine secolo, la guerra mondiale viene considerata da molti un limite cronologico a partire dal quale può dirsi compiuta la fase di cambiamento, o se si vuole di crisi, apertasi nel secolo precedente. In questo senso viene letto da alcuni storici il significato del conflitto bellico che coinvolse quell'Europa che aveva goduto nella seconda metà dell'Ottocento di un lungo periodo di pace, "la guerra mondiale inaugurò tragicamente una nuova fase storica, in cui nuovi protagonisti irrupero sulla scena, segnando la crisi dell'Europa liberale e borghese"²⁹.

1.6. Cristianesimo e mondo moderno

Il panorama storico fin qui tracciato non sarebbe completo se non si esaminassero i cambiamenti avvenuti nell'ambito delle Chiese cristiane, cattoliche e protestanti, e sollecitati in gran parte dai profondi mutamenti appena visti. I rapporti tra Chiesa e Stato, Chiesa e società civile divennero sempre più complessi, la distanza sempre più incolmabile. Ormai il processo di secolarizzazione, iniziato con l'Umanesimo e il Rinascimento, giungeva a piena realizzazione, assumendo varie forme sul piano politico, ideologico, culturale e su quello prettamente sociale. Tale fenomeno costituisce un'ulteriore direttrice qualificante della storia novecentesca. Vediamo, a questo proposito,

²⁹ Cfr. G. Cracco-A. Prandi- F. Traniello, *L'Europa e il mondo...*, p. 238.

alcune fasi determinanti della storia della Chiesa cattolica, presenza costante nelle vicende spagnole e italiane.

È interessante osservare che i fenomeni di miscredenza e i mutamenti della mentalità religiosa non riguardavano più solo alcuni settori delle classi che godevano di un'educazione superiore, ma si diffondevano in vasti strati sociali. Alla "società cristiana" retta da norme di convivenza ispirate ai precetti della religione subentrava così la "società industriale" prevalentemente laica e agnostica. Le trasformazioni sopravvenute nella struttura e nell'organizzazione sociale, proprie di un nuovo modello di convivenza civile, portavano al graduale abbandono delle pratiche religiose e al distacco dalla Chiesa dei ceti borghesi e degli operai urbanizzati. La concomitanza di multiformi elementi, come ad esempio la scolarizzazione, la partecipazione consapevole ai processi produttivi, il diffuso radicamento dalle comunità di origine dovuto al fenomeno dell'urbanesimo, fu determinante in tale senso.

Inoltre vanno prese in considerazione la nuova fisionomia degli Stati e la nuova impostazione nelle relazioni con le istituzioni ecclesiastiche. Gli Stati dell'Europa occidentale sperimentavano un graduale processo di laicizzazione che si traduceva in una limitazione, a volte radicale, del potere temporale della Chiesa all'interno delle istituzioni statali. Stato e autorità ecclesiastica si scontravano su alcuni aspetti fondamentali del vivere civile - quali l'educazione, il matrimonio, l'assistenza agli indigenti e agli ammalati-, che entrambi consideravano di propria competenza. La divisione di compiti e funzioni tra le due entità si ispirava a un principio liberale che prevedeva la gestione del potere temporale da parte dello Stato e la limitazione dell'azione ecclesiastica alla sfera prettamente religiosa. La tendenza alla laicizzazione delle istituzioni e dei poteri statali venne accentuata, in ambito politico, da un diffuso atteggiamento di indifferenza verso quest'ultima, di cui non si tollerava nessuna ingerenza negli affari statali e che arrivò a concretarsi in posizioni di vero e proprio anticlericalismo. Nonostante il profondo conflitto che si creava tra la Chiesa e il mondo moderno, essa conservava tuttavia una forte influenza sulla popolazione grazie a una rete capillare di istituzioni parrocchiali, diocesane e il quasi esclusivo monopolio sull'istruzione.

Questi processi condizionarono la storia della Chiesa cattolica nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. In un primo momento, durante il papato di Pio IX, dopo aver simpatizzato con le rivolte popolari del '48, si optò per seguire una linea di chiusura, di separazione netta tra Chiesa e società moderna, rafforzata da atti manifesti di aperta condanna verso quelle che si consideravano

dottrine pericolose per i valori cristiani, vale a dire il liberalismo, il socialismo e la democrazia. L'atto più significativo di questa reazione oltranzista fu la redazione dell'enciclica *Quanta Cura* (1864) accompagnata dal *Sillabo*, dove si elencavano tutte le teorie e i principi che la Chiesa considerava nemici della dottrina cristiana. L'unica via di salvezza individuata da Pio IX era la difesa rigorosa della dottrina e delle pratiche devozionali tradizionali. Tale linea intransigente venne profilata in occasione del Concilio Vaticano I (1870) durante il quale fu sancito il principio di infallibilità del Papa.

Un simile atteggiamento da parte delle istituzioni ecclesiastiche era stato alimentato non solo dalla volontà di contrapporsi al complesso dei rilevanti fenomeni storici che stavano trasformando radicalmente la società occidentale, ma fu anche un atto di difesa politica, giacché con il processo di unificazione della penisola italiana e l'annessione di Roma al territorio del nuovo regno, lo Stato Pontificio rimase di fatto mutilato e il Papa privato di ogni potere temporale. A questo proposito, il conflitto tra Stato e Chiesa che in altri paesi europei prese forma nell'atteggiamento anticlericale dei rispettivi governi, in Italia diede origine alla spinosa "Questione romana". Il Papa Pio IX si dichiarò prigioniero del Regno d'Italia e proibì ai cattolici, pena la scomunica, di partecipare alla vita politica nazionale.

Il prevalere del Cattolicesimo più intransigente non contribuì però a rendere più compatto il mondo cattolico. Anzi, le decisioni prese nel Concilio Vaticano I dalla gerarchia ecclesiastica provocarono divisioni e lacerazioni all'interno del cattolicesimo europeo. Tra i cattolici c'era chi sentiva l'impellente necessità di avvicinare le varie istituzioni religiose alla nuova realtà, di adeguarle alle radicali e irrefrenabili trasformazioni in atto e che conducevano ad una profonda disgregazione sociale. L'azione di questi gruppi, accorpati nel nascente fenomeno del "cattolicesimo sociale", era mossa dalla volontà di offrire una soluzione, consona ai principi cristiani, dei profondi conflitti originati dalla moderna società industriale capitalistica. Così sotto il pontificato di Leone XIII, questo movimento trovò riscontro nelle alte sfere ecclesiastiche con la pubblicazione dell'enciclica *Rerum Novarum* (1891). La Chiesa cattolica interveniva in modo propositivo nella questione operaia. A tale apertura sul piano sociale corrispondeva quella in ambito politico. Papa Leone XIII si fece promotore, escludendo dell'Italia, di un atteggiamento conciliante tra i membri della Chiesa e le classi dirigenti degli Stati europei.

L'avvicinamento promosso da Leone XIII tra lo Stato liberale e le classi borghesi coincideva con i crescenti timori di una rivoluzione sociale. I governi incapaci di arginare e controllare l'aggressività dei lavoratori se non con misure repressive, si sentivano

minacciati. Dinanzi al pericolo di sovversione dell'ordine esistente lo Stato cercava di scendere a patti con gli organismi in contatto diretto con il popolo come lo erano appunto le organizzazioni religiose.

Con l'inizio del pontificato di Pio X (1903), l'atteggiamento del nuovo Papa fu meno tollerante rispetto al suo predecessore. All'interno della Chiesa stroncò il tentativo di riforma religiosa conosciuto con il nome di "modernismo", scomunicando i principali esponenti (enciclica *Pascendi* 1907), e all'esterno frenò il processo di conciliazione con le classi dirigenti. Nonostante ciò, i progressi fatti da alcuni gruppi cattolici sul piano politico e sociale erano ormai irreversibili.

Per quanto riguarda la storia della Chiesa cattolica in Italia si sono già descritte le difficili relazioni tra Stato Pontificio e italiano culminate con il *non expedit* di Pio X che minacciava di scomunicare i cattolici che fossero andati a votare. Solo con il governo Giolitti, i cattolici vennero finalmente coinvolti nella politica del Paese. Eletto capo del governo nel 1903, egli aveva intuito il ruolo decisivo che potevano rivestire nelle elezioni l'ampia porzione di popolazione italiana che seguiva le direttive del papato; tra una formazione di sinistra e una conservatrice, anche se liberale, avrebbero sicuramente appoggiato quest'ultima, la sua.

La storia ottocentesca della Spagna, invece, come si è visto era stata segnata dal grave contrasto tra liberali-repubblicani e conservatori-monarchici che racchiudeva non solo questioni politiche ma anche motivazioni religiose. La fazione dei carlisti, infatti, si fece paladina della difesa del Cattolicesimo e della Chiesa cattolica duramente provata. Una linea anticlericale però si mantenne, anche dopo la Costituzione del 1876, nel periodo della *Restauración* con l'affermarsi della monarchia parlamentare di ispirazione liberistica. Per questo motivo, in Spagna, la politica conciliante di Leone XIII favorì l'avvicinamento del clero alla borghesia liberale e alla classe dirigente. Un aspetto importante della storia della Chiesa, in questo periodo fu l'incontrastata posizione egemonica che ebbe sul sistema educativo e che influenzò, o meglio ostacolò, pesantemente il progresso in senso moderno del mondo intellettuale spagnolo.

CAPITOLO II

Storia del dibattito critico sui concetti di “Decadentismo” italiano, “Generación del 98” e “Modernismo” spagnolo

Dopo l'esteso *excursus* storico del capitolo precedente, riteniamo opportuno offrire di seguito un'esauriente disamina su due nodi cruciali della storiografia italiana e spagnola. Si può osservare infatti il susseguirsi di diverse elaborazioni di categorie periodizzanti lungo gran parte del Ventesimo secolo, relative al periodo compreso tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento, in cui si può individuare una prima convergenza tra i due ambiti letterari. Dare precisazioni sui dibattiti sollevati dal problema della terminologia, legato tra l'altro a quello ben più basilare della sistemazione di schemi definitivi, ci è parso fin da subito di primaria importanza. Infatti da uno sguardo d'insieme sulla bibliografia critica è evidente che degli stessi vocaboli, ora “Decadentismo” italiano ora “Generación del 98” e “Modernismo” spagnolo, si prestino, in tempi differenti, a connotazioni difformi finendo per creare una notevole confusione semantica³⁰.

Nostro compito sarà ricomporre le storie di critica letteraria cresciute intorno all'incessante ricerca di un significato da attribuire a quelle etichette. Si tratta di nozioni tanto capitali, sia per la storia delle lettere sia per la tradizione critica novecentesca italiana e spagnola, da non poter esser ovviate nella fase preliminare di uno studio che intende mettere a confronto autori e opere coinvolti nel processo di formulazione di nuove poetiche. Ci soffermeremo dunque sulle principali tendenze che determinarono l'evolversi dei concetti in esame, per poi approssimarci all'operazione revisionista avviata su entrambi i fronti nei primi anni Ottanta del Novecento. Abbozzeremo infine delle ipotesi specifiche sulla cui base si orienterà il successivo sviluppo del presente lavoro.

Qui di seguito presenteremo, in ordine cronologico e raggruppati rispetto ai diversi modelli interpretativi, i singoli contributi dati dai protagonisti e le polemiche suscitate dai fenomeni letterario-culturali in questione³¹.

³⁰ Abbiamo scelto di racchiudere tali denominazioni tra virgolette e di scriverle con maiuscola allo scopo di evidenziarle, quali oggetti del nostro studio, e di uniformarne l'ortografia.

³¹ Il carattere asimmetrico dell'impostazione data alle ricognizioni critiche riflette, nonostante l'interesse comparativistico che muove tali indagini, le peculiarità che contraddistinguono i due ambiti. Da sottolineare soprattutto l'accordo unanime nell'uso di un unico termine “Decadentismo” per l'Italia, di contro all'esistenza di due termini “Generación del 98” e “Modernismo”, diversamente connotati, per la Spagna.

2.1. La nozione di “Decadentismo” italiano: rassegna storica

Il concetto di “Decadentismo” ha stimolato per decenni una notevole produzione di studi critici, tra cui si contano sia opere di carattere monografico sui singoli autori, sia opere di carattere generale che intendono sistematizzare una magmatica stagione culturale. Per un’analisi sulla letteratura italiana della fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento è utile partire da una rassegna delle numerose pagine scritte sul “Decadentismo”, dato che, a ben vedere, sono la sede originaria in cui prende corpo tale categoria storiografica e il luogo in cui si vanno stratificando le definizioni successive. Infatti, benché alcuni artisti si riconoscessero come decadenti, non arrivarono però a tracciare un programma comune che li riunisse in una specifica scuola o corrente poetica, come invece era accaduto a Parigi, protagonisti gli artisti *bohèmiens* della Rive Gauche. Ne consegue che parlare di tale movimento artistico-culturale, nell’ambito degli studi di italianistica, implica fare riferimento a un costrutto critico formulato a posteriori.

Per questa ragione, si può osservare che il vocabolo assume di volta in volta connotazioni differenti, a seconda delle diverse linee di indagine in cui è inserito. Incontrovertibile è comunque il fatto che le personalità e le opere artistiche presenti nel periodo a cavallo tra il diciannovesimo e il Ventesimo secolo, inducano i critici a parlare di un superamento rispetto ad altre approssimazioni storico-letterarie più o meno concomitanti, quali il Verismo/Naturalismo e il Romanticismo. Ne deriva la ricorrente preoccupazione di definire quella che si prospettava come una nuova stagione letteraria. Un cospicuo numero di studiosi si trovarono perciò ad affrontare, in termini generali o negli aspetti specifici, il problema di una definizione unitaria di “Decadentismo”. In effetti vari furono i tentativi, pur nella diversità delle impostazioni, di dare un’interpretazione del significato complessivo a un movimento che si assimilava, nella maggior parte dei casi, a un’età di crisi e di decadenza. Esiste pertanto, ed è possibile ricostruire, una storia critica di tale concetto. Verso la fine dell’Ottocento già circolava tra gli studiosi l’interesse per le nuove mode letterarie e sorgevano le prime polemiche³². Si adottava allora tale termine, dall’accezione negativa, per designare un’esperienza sorta oltre i confini nazionali. Puntualizza la Fortichiari che:

³² Nel saggio *Invito a conoscere il decadentismo*, la Fortichiari fa riferimento ai critici che per primi segnalano le nuove mode alla ribalta della scena letteraria europea: Vittorio Pica, *Letteratura d’eccezione* (1898); Arturo Graf, *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti* (1897) e *Letteratura dell’avvenire* (1891). Vid. V. Fortichiari, *Invito a conoscere il decadentismo*, Milano, Mursia, 1987.

nelle cronache letterarie italiane il decadentismo fa la sua prima comparsa intorno al 1885, attraverso gli articoli di Vittorio Pica sulla "Gazzetta letteraria" di Torino. Si diffondono così, insieme ai nomi delle riviste d'oltralpe più in voga, i nomi di artisti quali Mallarmé, Verlaine, Ghil ecc.³³

In seguito, sullo scorcio del nuovo secolo, iniziò a delinearci quale oggetto di riflessione. Il carattere peculiare della nostra categoria storiografica è colto da Antonielli quando afferma che: "nella critica letteraria francese, come in quella inglese, invano si cercherebbe lo stesso uso della parola Decadentismo, che si è avuto in quella italiana"³⁴. Non si potrà affrontare, quindi, nessuno studio approfondito del periodo senza essere consapevoli delle difficoltà che presentò, e che tuttavia presenta, la periodizzazione e la definizione di tale fase culturale.

Allo scopo di fornire un quadro comprensivo delle diverse interpretazioni di "Decadentismo" e del dibattito da esso sollevato si prenderanno in considerazione le nozioni elaborate secondo due importanti correnti, quella neoidealistica e quella marxista, a lungo protagoniste della critica letteraria italiana novecentesca. Inoltre, al di fuori dei grandi schemi interpretativi, non si potrà non far riferimento al contributo di Mario Praz. È possibile che il tipo di impostazione scelta sia troppo didascalica, e perciò discutibile, ma se non altro ci permetterà non solo di tracciare una schematica rassegna storica, ma anche di mettere in evidenza la portata problematica del concetto in esame, il cui significato ha spesso travalicato dal piano puramente letterario e culturale, a quello politico ed ideologico. Ogni saggio critico qui citato dovrà essere infatti letto in relazione alla specifica concezione dell'arte determinata da una particolare visione della realtà. Va detto inoltre che entrambe condizionano in maniera decisiva le singole definizioni di "Decadentismo" e si rifanno agli orientamenti e ai sistemi ideologici dei principali pensatori del secolo³⁵.

³³ Cfr. *Ibidem*, p. 119.

³⁴ Cfr. S. Antonielli, s.v.: "Decadentismo", in *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. V. Branca, vol. II, Torino, Utet, 1973, pp. 669-679, p. 670.

³⁵ A questo proposito, nell'esame del termine "Decadentismo", Giovannetti osserva che la nozione ad esso corrispondente, elaborata nel lasso di tempo che va dagli anni '20 agli anni '60, dai due più importanti pensatori del secolo, Benedetto Croce e György Lukács, è vincolata a *visioni del mondo* ben definite. Chiarisce che: "In definitiva, le idee "forti" di decadentismo e di decadenza con cui dobbiamo confrontarci prendono le mosse da due visioni del mondo, due filosofie della storia, altrettanto forti, e oltre tutto in conflitto tra loro: l'una è quella borghese-liberale, che vede nella storia dell'Ottocento il progressivo imporsi dei valori romantici destinati a inverarsi nell'idealismo e nei sistemi politici monarchico-costituzionali fondati sulla proprietà privata borghese; l'altra è quella del marxismo, che mira a propiziare l'avvento di una rivoluzione socialista in grado di interrompere l'oppressione capitalista e di riconciliare l'umanità con se stessa, entro una società priva di classi sociali", cfr. P. Giovannetti, *Decadentismo*, Milano, Bibliografica, 1994, p.23.

2.1.1. Orientamento neoidealistico

Il capostipite dell'articolata storia delle interpretazioni del "Decadentismo", colui che trasformò il termine in un'etichetta storico-culturale valida per le lettere italiane, è di certo Benedetto Croce³⁶. Al principio del Ventesimo secolo lo studioso napoletano inizia a occuparsi della nuova letteratura e lo fa all'interno di una precisa ideologia culturale, quella del neoidealismo filosofico. Partendo da una visione peculiare del fatto letterario, che vedremo qui di seguito, approda a una valutazione negativa dei caratteri specifici dei prodotti artistici di fine secolo. Sicché dai suoi scritti si desume una connotazione spregiativa del termine "Decadentismo" legata al significato del suo etimo e difficilmente sradicabile negli anni a venire.

Consapevoli della complessità del pensiero crociano, cercheremo in questa sede di riportare alcuni elementi utili ai fini del nostro discorso. In generale il giudizio da lui espresso sull'arte contemporanea, italiana ed europea, è particolarmente severo, dal momento che, a suo avviso, le ultime manifestazioni artistiche rispecchiavano la vita spirituale di un'epoca in decadenza, marcata dal crollo dei valori umanistici e dei grandi ideali a cui si assiste alla fine del secolo. Le opere degli scrittori moderni rappresentano l'estremo opposto alle qualità di armonia e di equilibrio che invece distinguevano i capolavori della tradizione letteraria. La stessa periodizzazione proposta nell'articolo "Di un carattere della più recente letteratura italiana", apparso sulla *Critica* nel 1907, riflette una posizione del genere. Qui Carducci viene collocato come spartiacque tra i fautori di una poesia che si ispira ai nobili ideali risorgimentali ed è espressione equilibrata di una chiara visione del mondo, e coloro che, nonostante l'eccellenza formale, hanno perso autenticità di ispirazione. Croce pone il poeta ufficiale della nuova Italia "sulla linea della grande poesia" e lo definisce "un omerida"; mentre dopo di lui, dal 1885 circa, individua un grave processo di decadenza³⁷. La letteratura post-carducciana sembra quindi presentare una qualità scadente rispetto a quella pre-carducciana poiché risente, secondo l'insigne maestro, della graduale degradazione operante nei diversi ambiti dell'esistenza.

³⁶ Pubblica gli articoli dedicati alla letteratura italiana contemporanea sulla rivista da lui fondata nel 1903, *La Critica*, li raccoglie poi organicamente nei sei volumi de *La letteratura dell'Italia unita* (pubblica i primi quattro tra il 1914 e il 1915, gli ultimi due tra il 1939 e il 1940).

³⁷ Cfr. B. Croce, "Di un carattere della più recente letteratura italiana", in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1964, pp.177-193, p.178.

Fatto che evidenzia quando dice che: “nel periodo più a noi prossimo nel quale ancora viviamo, spira un vento d’insincerità”³⁸.

E del resto si tratta di una situazione favorevole allo sviluppo di certi “irrazionalismi contemporanei”, originatisi in seguito al vuoto lasciato dallo scadere dei valori spirituali, morali e civili. In questo modo infatti si manifesta il particolare momento storico che corrisponde al trapasso tra i due secoli e che imprime un carattere proprio a tutte le sfere dell’esistenza. Cosicché in campo filosofico si assiste, dopo la nefasta diffusione delle filosofie materialistiche e deterministiche, al deplorabile sviluppo di tendenze mistico-spiritualeggianti che rimpiazzano la religione e la metafisica; mentre nel campo pubblico della politica e della morale, si affermano il vitalismo e l’imperialismo della nuova borghesia industriale³⁹. Con poche pennellate il critico abbozza le linee portanti di un periodo di grande crisi e indica le conseguenze palpabili del cosiddetto male di fine secolo, esordendo:

abbiamo non più il patriota, il verista, il positivista, ma l’imperialista, il mistico, l’esteta [...] Sono tutti operai della medesima industria: la grande industria del vuoto.⁴⁰

Di conseguenza anche la letteratura si nutre della corrente di “insincerità” e di “poca chiarezza interiore” che percorre tutto il continente europeo.

Tuttavia questo stato di cose non ha origine dal nulla, è una fase necessaria dello svolgimento dialettico della Storia che presiede la realtà. Pertanto, sul piano artistico, il decadimento più recente coinciderebbe, secondo quanto espone Croce nel capitolo dedicato all’Ottocento dell’opera *Storia d’Europa nel secolo decimonono* (1932), con l’ultima fase del Romanticismo. E poggierebbe sui suoi esiti deteriori e moralmente condannabili, sull’exasperarsi del carattere sensuale, irrazionale, addirittura patologico, di cui era portatore tale movimento⁴¹.

In questo senso negli anni Sessanta Giulio Cattaneo legge le parole del critico - le ritroviamo tra virgolette - ponendo in evidenza le radici romantiche del “Decadentismo”:

³⁸ Cfr. *Ibidem*, p.178.

³⁹ Croce spiega che: “Nel campo della pratica la borghesia industriale ha distrutto la fratellanza ideale dei popoli in un Dio o in un Cristo, sostituendovi la gara delle cupidigie; [...] E l’aspirazione spirituale dell’uomo non ha potuto riaffermarsi se non falsificandosi nelle superstizioni pseudonaturalistiche e avvilenandosi nell’ipocrisia del neomisticismo”, cfr. B. Croce, “La letteratura dell’Italia unita”, brano tratto da: C. Segre-C. Martignoni (a cura di), *Testi nella storia, Il Novecento*, vol. 4, Milano, Mondadori, 1992, pp.369-388, p. 379.

⁴⁰ Cfr. B. Croce, “Di un carattere...”, p. 183.

⁴¹ Vid. B. Croce, *Storia d’Europa nel secolo decimonono* (1932), Bari, Laterza, 1964, pp. 45-61.

se il romanticismo, ‘nella sua prima epoca’, era stato una ‘nobile malattia’, nella quale ‘alle forze del disgregamento si opponevano poderose le forze dell’unità’, ‘dopo il quarantotto’ le ‘forze negative ebbero il sopravvento’ e il decadentismo, senza ‘superare’ il romanticismo, lo esasperò ‘nel carattere suo di malattia’⁴².

In quel testo Croce, ragionando sulla differenza tra un Romanticismo teoretico e speculativo, ed uno pratico e morale, considera il primo superiore e, in quanto alimentato dalla filosofia idealistica, che “risplende di verità”⁴³; mentre il secondo, che ne è una filiazione, è di qualità inferiore poiché, non essendo sostenuto da nessuna fede, è altresì limitato dall’“ansia di forgiarsene una”⁴⁴. Pertanto le opere decadenti, colpevoli di esprimere una simile carenza di ideali, aggravata ulteriormente dal vuoto interiore dei nuovi artisti, non giungono mai ad una rappresentazione armonica del mondo. Di conseguenza snaturano il valore supremo, quello conoscitivo, dell’attività poetica⁴⁵.

Per comprendere il profondo senso di disprezzo che Croce nutre verso le manifestazioni letterarie a lui contemporanee, occorre tenere presente che l’arte, nel sistema estetico da lui elaborato, è considerata come la particolare “intuizione lirica” di quella zona inesplorata della realtà non razionale in cui ha luogo la risoluzione idealistica, di matrice hegeliana, del finito nell’infinito⁴⁶. Partendo da questa idea, il napoletano ravvisa nei testi della letteratura moderna europea lo scadere dell’atto poetico sotteso da grandi ideali. Si era verificata una rottura fra contenuto e forma dovuta al mancato adempersi, come spiega Abbagnano, di “una sintesi a priori di sentimento (materia) e immagine (forma)”⁴⁷. All’armonia raggiunta nelle opere maestre della tradizione, si sostituiscono il formalismo, l’individualismo, il frammentarismo, il predominio del particolare sul generale dei lavori più recenti; tutto ciò conduce a una parvenza di arte, a quella che Croce chiama “pseudopoesia”.

Lungo tutta l’attività critica dello studioso, la condanna morale degli atteggiamenti letterari, nonché biografici, degli scrittori definiti decadenti accompagna indissolubilmente il giudizio, affatto favorevole, sulla loro produzione artistica. Il piano etico si mescola allora a quello estetico, come quando ad esempio l’illustre studioso valuta negativamente

⁴² Cfr. G. Cattaneo, “Benedetto Croce teorico e critico della letteratura”, N. Sapegno-E. Cecchi (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, vol. I, Milano, Garzanti, 1994, (1ª ed. 1969), pp. 583-629, p. 605.

⁴³ Cfr. B. Croce, *Storia d’Europa...*, p. 47.

⁴⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 49.

⁴⁵ Croce, spiega Abbagnano, intende la letteratura come un: “momento di rivelazione dello spirito universale”, cfr. N. Abbagnano-G. Fornero, *Filosofi e filosofie nella storia*, vol.III, Torino, Paravia, 1992, pp. 385-393, p. 387.

⁴⁶ Sulla teoria dell’estetica crociana e per la trattazione approfondita del pensiero filosofico di Benedetto Croce, vid. N. Abbagnano-G. Fornero, *Filosofi...*, pp. 385-393.

⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 387.

la “triada onomastica D’Annunzio, Fogazzaro e Pascoli”⁴⁸. Il giudizio è espresso in modo categorico. Dal loro confronto con Carducci risulta che è come “passare da un uomo sano a tre malati di nervi”⁴⁹. A questa condanna dei nuovi autori, si aggiunga inoltre la durissima stroncatura sui romanzi di un Pirandello esordiente e il noncurante accenno alla poesia simbolista e decadentista dei francesi, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud.

Nonostante l’atteggiamento polemico di Croce verso gli artisti più innovatori, e di conseguenza insofferenti delle norme estetiche classicheggianti, i suoi scritti sono ricchi di spunti per la critica successiva. In primo luogo va osservato che l’impostazione idealistica del concetto di arte come conoscenza intuitiva dell’universale e la dichiarazione del principio dell’autonomia artistica collima invece con quelli che i suoi successori riconosceranno come i principi essenziali della poetica decadentista⁵⁰. Così, in margine al giudizio sostanzialmente negativo, lo studioso stabilisce alcune delle direttrici fondamentali per il futuro sviluppo del dibattito critico intorno alla nozione di “Decadentismo”. In secondo luogo va anche detto che, come abbiamo già visto, egli è il primo ad aver individuato una nuova età letteraria in possesso di connotati propri che si estende cronologicamente dalla fine del secolo al primo Novecento. Inoltre la posizione crociana apre tutta una serie di questioni correlate, quali l’intuizione della continuità tra Romanticismo e “Decadentismo” o l’estensione di quest’ultima categoria all’arte novecentesca, su cui si rifletterà a lungo. Infine, per concludere, occorre sottolineare, con l’Antonielli, che: “l’atteggiamento polemico del Croce ha fatto sì che tutti gli studi sul D. siano stati condotti in rettifica delle sue tesi o apertamente contro”⁵¹.

Con queste importanti indicazioni, e parallelamente allo sviluppo dell’attività critico-filosofica del grande maestro, negli anni Venti appaiono i primi importanti lavori centrati sulla questione che qui affrontiamo. Basilari sono quelli rappresentati dal primo volume di Francesco Flora dal titolo *Dal Romanticismo al futurismo*⁵², dove troviamo argomentazioni poi completate nel ben più maturo *Il Decadentismo*⁵³, e dall’opera

⁴⁸ Cfr. B. Croce, “Di un carattere...”, p. 177.

⁴⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 188.

⁵⁰ Questa caratteristica è evidenziata da Abbagnano quando conclude, a proposito dell’estetica crociana, che: “contro ogni forma di estetica intellettualistica (= arte subordinata al vero), edonistica (= arte subordinata al piacere), utilitaristica (= arte subordinata all’utile) e moralistica (= arte subordinata al bene), Croce afferma la piena e totale autonomia dell’arte (= l’unico scopo dell’arte è l’arte stessa, ossia la bellezza)”, cfr. N. Abbagnano-G. Fornero, *Filosofi...*, p. 387.

⁵¹ Cfr. S. Antonielli, s.v.: “Decadentismo...”, p. 670.

⁵² Vid. F. Flora, *Dal Romanticismo al futurismo*, Milano, Mondadori, 1925.

⁵³ Vid. F. Flora, “Il Decadentismo”, in U. Bosco (a cura di), *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1956, pp. 760-810.

monumentale di Luigi Russo *I narratori*⁵⁴. Occorre anticipare fin da ora che, sebbene le posizioni di entrambi crescano nel fertile terreno dell'insegnamento crociano, costituiscono però i primi tentativi di rettifica alla sua valutazione negativa, nonché alla condanna moralistica formulata dal critico sulla letteratura moderna o "post-carducciana". Russo, più di Flora, riuscirà a condurre la propria indagine al di fuori dell'egida del napoletano.

Ma vediamo di esporre il contenuto specifico della posizione dei due studiosi iniziando dall'intervento di Flora. Come si accennava in precedenza, egli affronta il problema del "Decadentismo" già in un precoce saggio dal titolo *Dal Romanticismo al futurismo*. La maggior parte della sua attività critica verterà su questo argomento verso cui manifesterà un atteggiamento ambiguo. Difatti, benché sembri condividere con il maestro una concezione dell'opera d'arte quale risultato di un'armonica fusione tra forma e contenuto (da qui la sua avversione per le opache realizzazioni letterarie moderne), Flora però non riesce a non apprezzarne certe innovazioni. Ed è significativo allora il suo sforzo di sottrarre alcuni aspetti della cosiddetta letteratura decadente alla censura generalizzata. Stima infatti positivi gli esiti musicali a cui giunge la parola simbolista e parnassiana.

Questa tendenza sarà maggiormente presente nel testo da lui redatto negli anni Cinquanta, *Il Decadentismo*, dove si smorzano i toni intransigenti del primo lavoro. L'autore vi traccia in modo imparziale un ampio quadro storico, letterario e morale della fine del secolo. Comunque se all'inizio del saggio non emerge l'accezione negativa data alla parola "Decadentismo" –identificato infatti come "una dottrina morale e artistica" e "una forma di vita e di poesia nuova" indicative di tutta la civiltà contemporanea-, non cambia però la convinzione di fondo su cui basava il suo primo intervento.

Per quanto riguarda l'arco cronologico, come il maestro, Flora fa coincidere il "Decadentismo" con l'ultima fase della letteratura romantica, e lo definisce un "romanticismo d'ocaso". Da ciò deriva il carattere della nuova stagione letteraria, marcata dalla "coscienza e compiacimento di una decadenza"⁵⁵. È manifestazione inoltre del disagio causato, a un livello più profondo, dalla disgregazione dei valori religiosi, morali e artistici della civiltà borghese. Un processo da cui si originerebbero i sentimenti decadenti, degli "stati d'animo morbosi, disarmonici, dilettareschi, estetici"⁵⁶, riconoscibili nelle esperienze artistiche coeve alla fine del secolo. Flora rintraccia, dunque,

⁵⁴ Le osservazioni sul "Decadentismo" si trovano nella cospicua parte introduttiva. Vid. L. Russo, "Introduzione" a *I Narratori (1850-1957)*, Milano, Principato, 1958, (1ª ed. 1922-23), pp. 5-36.

⁵⁵ Cfr. F. Flora, "Il Decadentismo...", p. 763.

⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 765.

delle costanti comuni all'interno delle eterogenee esperienze letterarie europee dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento. E getta luce sul fatto che l'etichetta di "Decadentismo" racchiude:

la teoria dell'arte per l'arte, il preraffaellismo, il neoprimitivismo, il cubismo, il futurismo, il dinamismo, l'espressionismo, la pittura metafisica, l'architettura razionale, il dadaismo, il surrealismo, il novecentismo, l'esistenzialismo, l'astrattismo figurativo... il dodecafonismo; e così via⁵⁷.

Va detto però che, sebbene fosse ben visibile nel più maturo contributo del critico la volontà di svelare in modo imparziale l'intrinseca complessità dell'epoca⁵⁸, la sua operazione non si libera dell'importante eredità crociana, a cui è vincolato il termine scelto per indicare la crisi della letteratura, e diventa evidente allorquando Flora si sposta dall'ambito poetico a quello storico-filosofico. A questo proposito lo studioso osserva che il significato ultimo e teorico del disordine morale e della sofferenza moderna muove dalla crisi religiosa che vive l'uomo alle soglie della modernità. All'origine delle nuove poetiche vi è l'angoscia, diciamo primordiale, della perdita irreparabile di Dio (= centro ordinatore della realtà) e la rottura definitiva della visione rinascimentale in cui le relazioni tra l'ente trascendentale, l'uomo e l'universo si esplicitavano in termini gerarchicamente dati. Tuttavia la perdita della fede e degli ideali non coincide, a ben vedere, con l'estenuazione dell'esigenza spirituale dell'uomo, disposto infatti a percorrere cammini laici nella sua ricerca del "mistero" e di un nuovo ordine morale. Ne deriverebbe, in parte, l'elezione dell'arte come via compensatoria a tale vuoto.

Ritornando alla sfera letteraria, va sottolineato un'altra riflessione importante del lavoro di Flora. Egli si chiede quali siano le personalità artistiche da annoverare nel "Decadentismo" e passa in rassegna gli scrittori dei diversi ambiti nazionali europei, iniziando dalla Francia. Tra i francesi fa il nome di Huysmans, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé; tra gli inglesi quelli di Oscar Wilde e di W. B. Yeats; tra i tedeschi segnala Hauptmann e George; tra gli italiani il gruppo degli Scapigliati e poi "D'Annunzio, Pascoli, Gnoli, Fogazzaro, Pirandello, i poeti crepuscolari più nei programmi che nei versi, i poeti futuristi e quindi gli ermetici"⁵⁹.

⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 761-762.

⁵⁸ Una prospettiva più ampia frutto in parte degli spunti dati da altri insigni studiosi. Flora si avvale nel nuovo trattato sul concetto di poetica elaborato da Russo e consolidato da Binni; del riconoscimento dell'autonomia dell'arte moderna presentata come principio distintivo nel lavoro di Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936); dell'unità culturale del fenomeno descritta nel saggio *La filosofia del decadentismo* (1944) di Norberto Bobbio.

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 795.

È importante insistere ancora una volta sulla distinzione fatta dal critico. Egli infatti non nega che riducendo il valore del “Decadentismo” al mero atto della stesura, al momento pratico, come aveva sentenziato Croce, non si possano ritrovare grandi momenti lirici di vibrante autenticità, come ad esempio nell’opera di Baudelaire, di Mallarmé, di D’Annunzio o di Pascoli. Difficilmente però potranno inverarsi nella vita e si identificheranno a livello morale e teorico con “la negazione dell’umano”, privi quindi di contenuto spirituale⁶⁰.

All’interno della scuola di Croce, come avevamo indicato in precedenza, si forma anche Luigi Russo che si occupa, a partire dagli anni Venti, dello studio dell’ultima narrativa italiana. Ne fornisce un quadro completo nel suo capolavoro *I Narratori*⁶¹. A differenza di Flora, egli accoglie in linea di massima il sistema estetico del maestro, ma tenta consapevolmente di uscire dalla linea dei pregiudizi moralistici dell’inventore del concetto di “Decadentismo”. In tale senso troviamo alcune pertinenti osservazioni nel saggio introduttivo alla sua “guida bio-bibliografica”, dove cerca di superare la condanna morale che Croce aveva formulato a proposito dei testi decadenti, evidenziando la sostanziale diversità del piano estetico e di quello etico. Non necessariamente un’opera considerata immorale, secondo i parametri stabiliti dall’insigne maestro, sarà irrilevante dal punto di vista artistico. Su tale via propone la distinzione tra “documenti” e “monumenti”. Ma oltre a questo possiamo notare altri spunti originali, come il concetto storicizzato di poetica, che vedranno i loro frutti nella successiva generazione di critici e su cui vale la pena richiamare l’attenzione.

Il prologo alla prima edizione si apre con la seguente valutazione della narrativa italiana moderna:

la letteratura narrativa degli ultimi sessant’anni, se conta solo qualche capolavoro e non numerose opere eccellenti, riserba però un particolare valore documentario di vivissimo interesse.⁶²

Sulla base della demarcazione crociana tra “poesia” e “non-poesia”⁶³, definisce i “monumenti” come capolavori che attingono ai “dominî della poesia” e che hanno valore in se stessi, e i “documenti” come opere che presentano un valore “storico”. Questi ultimi

⁶⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 775.

⁶¹ In questo volume composto nel 1922, e successivamente ampliato nel 1950, Luigi Russo si propone di realizzare “una guida bio-bibliografica” il più possibile esaustiva dei narratori italiani attivi tra il 1860 e il 1922. Questi limiti cronologici saranno ulteriormente dilatati nella seconda edizione fino a comprendere un intero secolo di storia della letteratura narrativa italiana (1850-1950). Russo non solo realizza dettagliati ritratti artistici, ma completa ogni profilo con un giudizio critico.

⁶² Cfr. L. Russo, “Introduzione” a *I Narratori...*, p. 13.

⁶³ Per “poesia” infatti Croce intende la fusione completamente riuscita di espressione e sensazione-intuizione e che stabilisce come l’unico parametro su cui formulare un giudizio di valore.

rivelano la loro relazione con la realtà esterna e sono quindi particolarmente interessanti per il critico che voglia tracciare un quadro completo dei cambiamenti in atto nella nuova letteratura italiana.

Fissato il campo di interesse e le motivazioni della sua panoramica storico-letteraria, Russo si appresta a dare una spiegazione sulla metodologia da lui seguita per l'esame delle opere e delle personalità artistiche. Si serve di uno strumento di lavoro, la nozione di poetica, che riprende dalla tradizione retorica e ridefinisce secondo i dettami dello "storicismo critico"⁶⁴. Dà corpo, così, a un importante concetto operativo che si costituisce come insieme organico di svariati elementi. Un complesso di aspetti diversi che lo specialista dovrà tener presente nella sua attività interpretativa, dal momento che nell'opera d'arte si combina tanto il programma artistico del singolo poeta quanto le condizioni specifiche attinenti alle esperienze extraletterarie -morali, sentimentali e politiche- dell'uomo biografico.

Dopo aver dato preziosi ragguagli sulle modalità del suo procedere, Russo delimita il campo d'azione del suo studio. Prenderà in esame le opere definite "documenti", prodotte nell'intervallo cronologico della nascita del nuovo Stato italiano, perché costituiscono:

la testimonianza più viva e più diretta di quella rivoluzione romantica che in Italia, assai più lentamente e con ritardo rispetto alle altre letterature europee, ha tentato di liberarci dalle più opprimenti tradizioni letterarie radicatesi in noi lungo la decadenza del nostro Sei e Settecento.⁶⁵

Tale frattura con la tradizione permetterà la formazione da una parte della letteratura veristica, rappresentata dalle opere di Capuana e di Verga, e dall'altra del "Decadentismo". Entrambi sono da considerarsi come momenti necessari dello sviluppo storico della letteratura e se si colgono nella loro totalità vi si può intravedere: "lo spirito di quella lenta riforma interiore del nostro "animus" poetico e del gusto letterario"⁶⁶ che coinvolge le personalità artistiche della fine del secolo. Una mutazione graduale che si ha, a suo dire, in un primo momento con il Romanticismo e la cui più alta espressione si ritrova nei *Promessi Sposi* di Manzoni. Una simile fase è da intendere, in disaccordo con quei critici che non credono che ci sia stato un vero e proprio movimento romantico in

⁶⁴ Una corrente che, nata in seno al neoidealismo, viene portata avanti da Russo e, come vedremo da Natalino Sapegno e da Walter Binni. Procedeva dalla reazione all'impostazione di carattere morale data alla problematica estetica da Croce e proponeva una comprensione e valutazione delle opere sul piano esclusivamente artistico e storico.

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 13.

⁶⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 13.

Italia, “nella sua caratteristica strettamente nazionale, quale lotta, cioè, contro la vecchia letteratura dotta, arcadica e vuota di ideali”⁶⁷.

La trasformazione dell’ “animus poetico” italiano è per il critico palese e porta a due importanti conseguenze: una contenutistica e l’altra formale. Dal punto di vista del contenuto, nei testi della modernità letteraria avviene una fondamentale adesione alla realtà. Non più astratta e universale, com’era stata proiettata dalla letteratura classica secondo i modelli della mitologia e dell’Arcadia, bensì quella concreta e particolare dell’uomo espressa nelle diverse modalità veristica e decadentistica. Le differenze sono ovvie. Se il romanzo verista documenta la realtà “dell’Italia dialettale”, della vita quotidiana delle persone umili, nei romanzi decadenti si ritraggono uomini eccezionali, superuomini e mistici. Dal punto di vista formale, invece, è da considerarsi sintomatico dei tempi che cambiano il prevalere del romanzo. Il dilagare di un genere estraneo al consueto gusto lirico è inequivocabilmente legato alle nuove esigenze storiche. “La letteratura narrativa” osserva Luigi Russo “ha un più largo e quasi universale riconoscimento, quasi fosse il problema espressivo centrale dell’anima moderna”⁶⁸.

Inoltre, al romanzo storico, opera “epica” e “oggettiva” di cui fu ideatore Manzoni, si preferiscono le opere del realismo regionale e quelle psicologico-simboliche più in linea con il rinnovamento della lettere italiane. Al proposito va detto che soprattutto grazie alla diffusione dei modelli stranieri, “cominciò a fermentare una più autentica e profonda rivoluzione nella nostra vita psicologica e poetica”⁶⁹. Infatti, per quanto riguarda la comparsa dei romanzi decadenti, furono essenziali i contatti con le letterature straniere, i cui modi innovatori ben si accordavano con le esigenze nate in seno alla comunità dei narratori italiani. I romanzieri traggono dalla “più raffinata civiltà europea”, quei suggerimenti materiali e formali che li mettono in condizione di:

forgiare nuove espressioni pratico-artistiche in cui si indaghi con elegante minuzia il travaglio psicologico di uomini eccezionali, di cerebrali, di superuomini, di mistici. E si avranno allora quei tipi di romanzi che furono detti o simbolici o psicologici o autobiografici e che in una sola parola noi potremo chiamare *estetizzanti* o *decadenti*.⁷⁰

Tratti tipici di tali opere sono il gusto per la confessione degli aspetti più bassi e abietti della vita, l’attenzione per i “torbidi sentimenti” privati e l’esaltazione della parte irrazionale dell’individuo. In questo modo il “Decadentismo” porta a conseguenze estreme

⁶⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 18.

⁶⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 16.

⁶⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 19.

⁷⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 23.

l'individualismo, legato romantico, e giunge a una visione frammentaria e illusoria dell'individuo, del mondo, dell'esistenza e degli altri.

In conclusione, riassumendo quanto esposto dal critico, tale fenomeno coinciderebbe con l'ultima fase del Romanticismo e consisterebbe nell'iniziazione dell'anima nazionale alla vita europea.

Forte di tale convinzione Russo esprime le sue perplessità rispetto alla condanna morale formulata da Croce sull'arte decadente. A proposito dell'auspicato "ampliamento dello spirito nazionale", inteso come urgenza di modernizzazione che sottende la stagione *fin de siècle*, lo studioso osserva che:

ha necessariamente tutti i tratti del vizio e della malattia, ciò che potrebbe spingere e spingere i moralisti della storia a condannare acutamente il nostro decadentismo.⁷¹

Occorre però andare oltre a tale carattere, vero solo in apparenza, e individuarne il nucleo costitutivo generato dal profondo bisogno storico e lirico di staccarsi definitivamente dalla tradizione e di poter occupare un posto nel circolo europeo. Così, la scrittura di D'Annunzio, Fogazzaro e Pascoli sembra imboccare vie alternative nel soffocante clima provinciale delle lettere italiane. Visto in questi termini, e richiamandosi agli stessi precetti idealistici, è giocoforza ammettere una valutazione positiva del "Decadentismo", in quanto momento autonomo dello sviluppo dialettico dell'arte e anch'esso, dunque, emanazione dello spirito. Così si esprime il critico al riguardo:

se è evidente lo svolgimento spirituale dal primo romanticismo *arcaico* al posteriore romanticismo che noi abbiamo chiamato *nazionale* o *manzoniano*, è tempo che sia giustificata e valutata affermativamente anche l'ultima fase del romanticismo *uropeizzante* col quale l'anima nostra si avvia a un'esperienza di carattere cosmopolita.⁷²

Malgrado ciò, è palese comunque quanto scarsi siano i risultati ottenuti dai narratori italiani, per nulla equiparabili ai loro contemporanei d'oltralpe. Russo chiarisce però che il valore della loro scrittura si rivela, fondamentale, su due versanti. Prima di tutto va sottolineata la loro "funzione fermentatrice". Svolgono cioè una precisa funzione storica nel senso del rinnovamento, dato che continuano il processo di emancipazione dalla tradizione classica iniziato con la rivoluzione romantica. E in secondo luogo, rappresentano un importante laboratorio dove gli scrittori, alle prese con "l'esercizio stilistico", sperimentano l'elaborazione di soluzioni espressive nell'adeguamento con le nuove tendenze musicali e immaginative, e tentano la messa a punto di uno stile che sia

⁷¹ Cfr. *Ibidem*, p. 27.

⁷² Cfr. *Ibidem*, p. 29.

alternativo alla vecchia retorica. Il che ha permesso di soddisfare il bisogno di concisione lirica, segno distintivo di un gusto letterario aristocratico e raffinato prettamente nazionale, e allo stesso tempo, indicazione preziosa per il futuro della letteratura italiana.

Dopo aver riportato gli aspetti fondamentali dell'interpretazione di Russo, rivolgiamo la nostra attenzione ad un altro rappresentante di spicco dell'orientamento neoidealistico, autore con tutta probabilità del più cospicuo contributo al dibattito critico sul concetto di "Decadentismo". Discepolo di Russo, Walter Binni esordisce con un saggio che diventerà pietra miliare nella traiettoria segnata dalla polemica letteraria⁷³. Con il maestro presenta diversi punti di contatto, innanzitutto, utilizza il concetto di poetica, privandolo però delle implicazioni extraletterarie. In secondo luogo continua l'opera, già iniziata da Russo, di affrancamento dalla condanna moralistica e dall'accezione negativa del termine.

Contemporaneamente negli anni Trenta veniva pubblicato anche un altro fondamentale volume sull'argomento intitolato *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz⁷⁴. Tanto il lavoro di Binni che quello di Praz possono considerarsi opere imprescindibili per l'evoluzione dello studio sulla civiltà artistica europea della fine del secolo. Va chiarito però che tratteremo in prima istanza l'opera di Walter Binni dato che è nostra intenzione completare la serie degli apporti individuali alla definizione della nozione in questione all'interno della linea idealistica. Mentre come vedremo, il celebre testo, e le successive disamine, di Praz si distanziano dalle scuole del momento, seguendo invece un metodo tematico e comparativo⁷⁵.

Chiusa la breve parentesi, riprendiamo il filo del nostro discorso dal volume di Binni, una lettura obbligata per tutti coloro che hanno a che fare con la letteratura italiana della fine del secolo. Particolarmente interessante è il capitolo introduttivo in cui lo studioso configura, a livello concettuale, la questione del "Decadentismo" in termini generali e con grande chiarezza metodologica. Compie questo passo prima di addentrarsi nell'esame dell'ambito italiano. Del movimento studierà le origini, lo sviluppo e il profilo poetico dei principali protagonisti (Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli, oltre ai gruppi degli Scapigliati, dei Crepuscolari e dei Futuristi).

⁷³ Vid. W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1977 (1ª ed. 1936).

⁷⁴ Vid. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966, (1ª ed. 1930).

⁷⁵ Per questo motivo ne rimandiamo la presentazione alla fine della rassegna storica dei principali autori attivi all'interno delle due aree metodologiche già definite precedentemente.

In primo luogo procede a definire il concetto di poetica, come “la consapevolezza critica che il poeta ha della propria natura artistica, il suo ideale estetico, il suo programma, i modi secondo i quali si propone di costruire”⁷⁶, indicandolo quale fondamentale strumento di lavoro del critico letterario. Tale categoria in contrasto con quella di poesia (insieme dei testi poetici, espressione artistica individuale di un’intuizione particolare del reale) e con quella di estetica (aspetto teoretico e filosofico dell’esperienza artistica, con chiaro riferimento quindi alle idee generali), rappresenta la sintesi tra teoria (totalità) e pratica (particolare). Secondo Binni la poetica è un valido “espediente di lavoro” poiché permette al critico di cogliere nella dialettica tra intenzioni programmatiche e realizzazioni testuali, che si istituisce nei limiti di una concreta individualità artistica, il movimento spirituale sotteso ad una determinata civiltà⁷⁷.

In secondo luogo, cerca di delimitare l’oggetto dell’indagine critica, ponendosi una domanda cruciale: “decadenza di che?”. Prende perciò di mira la distinzione fondamentale tra l’idea generale di decadenza e “Decadentismo”, che lo porta a trattare il particolare rapporto tra quest’ultimo e il Romanticismo. Si propone così di neutralizzare l’accezione peggiorativa con cui è usato il termine e di affermarne l’autonomia dal movimento romantico. Si stacca pertanto da chi, sottostimando la realtà storica del “Decadentismo”, lo fa coincidere con la fase di esaurimento dell’arte romantica. Lo studioso vede nella restrizione del significato di “Decadentismo” a “decadenza romantica” un’inopportuna applicazione del concetto astratto di decadenza dato all’ultima letteratura romantica, intesa quindi come arte impoverita. La somiglianza etimologica non deve trarre in inganno e tanto meno giustificare una “condanna moralistica” che traduce la svalutazione del “Decadentismo” in un giudizio sul costume letterario senza valore. Occorre riconoscere la portata storica, e pertanto indipendente, della nuova epoca e metterne in rilievo i valori positivi.

A conclusione delle precisazioni iniziali, Binni presenta la propria ipotesi di lavoro quando delimita:

il decadentismo come un fenomeno storico concretato in singole personalità poetiche che non sono né accresciute né menomate dalla loro appartenenza a questo clima poetico.⁷⁸

⁷⁶ Cfr. W. Binni, *La poetica...*, p. 17.

⁷⁷ A questo proposito afferma Binni che: “l’utilità critica degli studi di poetica non si avverte soltanto all’esame interno della relazione tra poetica e poesia: vale agli effetti di una storia letteraria in quanto indica, entro i limiti della personalità, il gusto di un’epoca, le tendenze di un periodo letterario”, cfr. *Ibidem*, p. 17.

⁷⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 19.

È l'assioma che lo stesso premette alla composizione di un quadro storiografico della letteratura decadente che verrà sostanzialmente accettato e mantenuto dai critici successivi. Per fare ciò stabilisce prima le coordinate del fenomeno con l'esame delle origini, dello sviluppo e dei limiti cronologici, e poi degli elementi poetici comuni su cui poggia.

Dopo aver confutato l'equiparazione della poesia decadente con la fase declinante dell'arte romantica e i preconcetti che ne derivano, Binni affronta il nodo della continuità tra Romanticismo e "Decadentismo". È lecito considerare quest'ultimo geneticamente connesso al movimento romantico. Lo studioso individua nel progressivo prevalere delle correnti idealistiche post-kantiane, che connotano la filosofia della fine del secolo, il momento di transizione durante il quale si profila il nuovo periodo. Alla fine della parabola romantica, la "prepotenza della personalità e il misticismo", aspetti cardinali del filone mistico tedesco risalente a Novalis, si innestano nella nuova sensibilità decadente e danno l'avvio alle nuove correnti irrazionalistiche. Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, insieme a Poe e a Baudelaire, devono essere considerati i padri legittimi del "Decadentismo" dato che accolgono le suggestioni dell'ultimo Romanticismo e le rielaborano alla luce del nuovo gusto. Attraverso la loro opera di mediazione, sostiene Binni, si giunge a una scoperta determinante per la nascita del nuovo sistema letterario sovranazionale, che è la rivelazione mistica del subcosciente. L'intuizione filosofica di una nuova realtà al di là dei limiti materiali delle cose, va a scardinare la visione positivista e razionalistica del mondo e dell'uomo, e trasferendosi in ambito poetico, produce un cambiamento radicale nei principi estetici.

Anzi è proprio l'arte ad essere al centro di tale rivoluzione. Schopenhauer l'innalza a via d'uscita dalla realtà materiale e razionale costruita dal Positivismo. Attraverso l'arte, nuovo e superiore metodo conoscitivo del reale, l'artista, uomo privilegiato e con il dono di elevarsi a "puro soggetto del conoscere"⁷⁹, si perde in un'unità mistica con il mondo rivelato. Il poeta si fa vate moderno, veggente, in quanto essere dotato di capacità conoscitive particolari, fondamentalmente intuitive, per le quali è in grado di giungere all'ignoto, all'inconoscibile. L'artista deve assumere il compito di comunicare agli altri uomini la visione della realtà purificata da ogni contingenza, "il senso di quella zona misteriosa in cui, per i decadenti, io e non-io trovano la loro comune radice"⁸⁰.

⁷⁹ L'espressione viene tratta da N. Abbagnano-G. Fornero, *Filosofi e filosofie...*, p. 174.

⁸⁰ Cfr. W. Binni, *La poetica...*, p. 22.

I nuovi presupposti isolati da Binni contribuiscono alla teorizzazione di un'innovativa idea di poesia, che aveva avuto importanti conseguenze sul piano contenutistico e stilistico. La lirica viene intesa, in ambito decadente, come un'entità qualitativamente diversa da quella romantica, va formandosi una nuova concezione intellettuale contro l'impostazione sentimentalistica ottocentesca. Per esprimere questo trapasso Binni si serve della metafora della musica, sostenendo che l'espressione artistica sarebbe frutto dell'esplorazione del poeta degli abissi della realtà e presenterebbe "caratteri non logici ma musicali". La semanticità della parola lascia il posto al potere evocativo del segno linguistico che deve suggerire il mistero dell'ignoto in cui si trovano le radici comuni della natura e dell'uomo. Dall'azione congiunta di musica e poesia, secondo la formula wagneriana *Wort-Ton-Drama*, nasce la poesia-musica, ideale estetico decadente.

Una volta delineato l'evolversi della coscienza decadentistica e post-romantica, ne traccia il quadro storico. In territorio francese un gruppo di scrittori giungono a maturare una consapevolezza decadente e traducono con parole poetiche il "senso della profondità della vita", "l'intuizione del mistero e dell'al di là delle cose", e la "volontà di cogliere la poesia nella sua essenza". Questi autori sentono il bisogno di liberare l'arte dal didascalismo e dal sentimentalismo e approdano a un'attività poetica intellettuale e separata, sottesa da un principio essenziale, quello dell'autonomia dell'arte. L'intendono come "assoluto" e introducono l'ideale di "poesia pura".

L'urgenza della novità e la volontà di questi artisti di rompere i dettami tradizionalistici, sia del Romanticismo che del Classicismo, si traducono in molteplici sperimentazioni della prassi letteraria attraverso cui gli adepti della nuova scuola si sforzano di esprimere il nuovo "*animus* decadente". Alcuni esponenti prestigiosi sono Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Infatti la civiltà decadente si origina storicamente in Francia, e si diffonde progressivamente in seguito. In questo senso il critico sostiene che:

il decadentismo, nato da un bisogno europeo precisatosi nel cerchio francese, si è nuovamente sparso, come una poetica *koinè*, in fine di secolo, in tutta Europa.⁸¹

A questo punto della trattazione, Binni è obbligato ad abbandonare la concretezza delle "singole poetiche dei singoli artisti" per addentrarsi nell'indeterminatezza di una

⁸¹ Cfr. *Ibidem...*, p. 30.

poetica complessiva che traduca l'innovazione estetica del "Decadentismo"⁸². A questo scopo, presenta i comuni denominatori delle diverse operazioni artistiche ritornando su alcuni aspetti già chiamati in causa nei primi paragrafi. Primo fra tutti è "la constatazione d'un mondo nuovo" a cui i poeti giungono attraverso la nuova visione di una realtà tutta interiore. Ciò implica da una parte una nuova concezione della poesia e, dall'altra un nuovo *status* del poeta, di segno contrario alle norme naturalistiche. All'arte si attribuisce un valore assoluto da cui derivano le nuove tendenze estetizzanti. L'ambiguità tra arte e vita dà origine a comportamenti moralmente ambigui che identificano i nuovi scrittori e stimolano la formazione di un repertorio di soggetti prettamente decadenti.

Inoltre, l'opera è considerata l'unico veicolo che illumina l'unità mistica nascosta a cui l'artista ha pieno accesso. Non la si può descrivere, soltanto potrà essere suggerita. Questo è il motivo principale per cui si cerca, attraverso il linguaggio, di creare un'atmosfera musicale e di potenziare la qualità evocatrice della parola in forme tecnicamente diversissime.

Infine conclude Binni, dando un quadro complessivo dei diversi momenti in cui si manifesta l'arte, che:

la poetica decadente arriva così ad una antitesi positiva di quella classica, ad una differenziazione essenziale da quella romantica: mentre quella classica vuole il trionfo di serenità su sentimento, mentre quella romantica vive di slanci, di affermazioni intense della personalità, quella decadente costruisce una pura atmosfera musicale che porta l'eco di un nuovo e misterioso mondo ignoto agli antichi⁸³

In questo modo lo studioso riesce ad incastonare il "Decadentismo" italiano, pur nelle sue caratteristiche peculiari, nella civiltà di fine secolo che si identifica come un fenomeno letterario dalle dimensioni sovranazionali. Dopo aver precisato la filiazione europea, il critico si volge ad analizzare lo svolgersi del fenomeno in Italia. Questo è condizionato da due circostanze storiche ben individuabili: da una parte la mancata affermazione del Romanticismo di stampo europeo, dall'altra la presenza assillante del magistero lirico di Petrarca. Di conseguenza le tematiche decadenti non attecchiscono in modo incisivo nel tessuto nazionale, però è evidente l'aspirazione presente nei nuovi poeti italiani verso il cambiamento, sotto forma di "volontà di novità" e "insofferenza della tradizione". A questo riguardo, in un primo momento, Binni fa riferimento agli Scapigliati milanesi, ma giudica le loro operazioni artistiche delle velleità letterarie, lontane dalla

⁸² Consapevole della contraddizione in cui incorre, si giustifica richiamandosi al' "utilità del pretesto per accostare modi di vari poeti affini e la certezza che di un determinato clima poetico si viene a sentire il tono comune, in diversa misura, a tutti gli artisti che vi appartengono", cfr. *Ibidem*, p. 36.

⁸³ Cfr. *Ibidem*, p. 43.

realizzazione di un vero superamento. Mette in rilievo comunque il loro valore storico, dato che contribuiscono a preparare il terreno per l'affermazione di una nuova estetica. Grazie a loro era diventata più viva la consapevolezza del "concretarsi teorico e pratico del bisogno musicale come degli atteggiamenti, delle situazioni più propriamente decadenti"⁸⁴ nell'animo dei poeti italiani. Insomma i tempi erano maturi quando i riflettori della ribalta si accesero su D'Annunzio, che non ebbe difficoltà, del resto, nel fare accettare una lingua preziosa e piena di armonie sonore.

Proseguendo nella rassegna dei principali protagonisti della letteratura decadente, Binni stabilisce come punto di partenza cronologico del "Decadentismo" nostrano le personalità di Gabriele D'Annunzio e di Giovanni Pascoli. Del primo osserva che: "importa più direttamente un contatto con la letteratura straniera ampiamente sfruttata", mentre l'opera di Pascoli "indica un decadentismo indigeno"⁸⁵. Individua quindi nelle esperienze artistiche crepuscolari e futuriste la fine di quello che considera il primo atto del movimento decadente italiano di cui evidenzia, peraltro, il carattere provinciale. A questi brevi accenni si limita il giudizio del critico, il quale si occupa piuttosto di tracciare un quadro omogeneo di tutte le componenti che concorrono a formare l'unità poetica del "Decadentismo".

Sicuramente si può riconoscere a questo studio il grande merito di aver proposto finalmente una visione oggettiva del fenomeno, in controcorrente rispetto ai pregiudizi derivanti dalla condanna moralistica formulata da Croce, secondo cui si identificava la nuova realtà letteraria con la decadenza delle arti. È un intervento notevole perché, tra l'altro, fornisce lo schema storiografico basilico per l'ulteriore evolversi delle interpretazioni intorno al concetto di "Decadentismo". Le coordinate storiche e la descrizione organica della nuova estetica proposte da Binni sono ormai diventate un punto di riferimento costante. Il suo contributo lascia comunque in sospeso alcuni aspetti problematici della questione, che avevamo già segnalato parlando di Croce, quali il rapporto di continuità o di rottura tra "Decadentismo" e Romanticismo oppure gli sviluppi novecenteschi del fenomeno, con cui si misurerà la critica successiva.

Per quanto concerne il primo problema, a partire dagli anni Trenta, si consolidò la tesi della continuità sulla base della dialettica inerente allo svolgimento della letteratura e della cultura in generale, di un quadro letterario unitario che vedeva nel passaggio dal movimento romantico a quello decadentista, la proiezione di una stessa sensibilità. A

⁸⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 46.

⁸⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 47.

favore di una cultura decadente prolungata nel tempo si schiera anche Mario Marcazzan nel 1956 con un saggio intitolato *Dal Romanticismo al Decadentismo*⁸⁶. Nel disegnare la parabola del Romanticismo, ne riconosce l'antitetività rispetto al Realismo e la continuità con il "Decadentismo". Tra le due esperienze non esistono rotture storiche, formano un insieme, un *continuum* sulla base del perpetuarsi di alcuni aspetti già romantici. Marcazzan dubita che esista una netta demarcazione tra i due fenomeni, mentre rintraccia nella fase declinante del periodo romantico le premesse e le ragioni di un'ulteriore stagione letteraria, quella decadentistica. Quest'ultima agirà, a sua volta, in modo determinante sullo sviluppo delle poetiche e della concezione della vita e dell'arte novecentesche.

C'era chi si spingeva oltre sostenendo che se l'essenza della letteratura ottocentesca si ritrovava sotto le molteplici forme della produzione *fin de siècle*, avrebbe permeato poi quella novecentesca. Di questo parere è negli stessi anni il già citato Flora. A suo dire il "Decadentismo" affonderebbe le proprie radici nel Romanticismo e si estenderebbe per alcuni suoi aspetti nella civiltà letteraria moderna:

così decadentismo è quello che fluisce e si 'congela' poeticamente in Proust o in Joyce o in Thomas Mann o in un filosofo come Heidegger. Ed è un gusto morale (magari immoralistico) e tonale che si ritrova in tutte le arti e nel costume del mondo moderno⁸⁷.

Prendendo allora in considerazione il problema del limite tra il "Decadentismo" e il Novecento si può notare come molti dei rappresentanti della tendenza critica fin qui trattata, siano propensi ad estendere il movimento culturale decadente fino a comprendere buona parte della letteratura della prima metà del Ventesimo secolo. Una prospettiva corroborata dal capitale saggio di Norberto Bobbio, *La filosofia del decadentismo*⁸⁸. Lasciando da parte in questa sede il contenuto specifico del fondamentale lavoro di Bobbio, attinente al campo speculativo e della storia delle idee, è nostra intenzione mettere in evidenza, a grandi linee, la tesi che avanza. Il filosofo individua una sostanziale corrispondenza tra le manifestazioni letterarie moderne, che vanno sotto il nome di "Decadentismo", e la filosofia dell'esistenzialismo, approdo novecentesco delle correnti spiritualistiche sorte nella seconda metà dell'Ottocento principalmente in Francia e in Germania. Il suo è un uso estensivo del termine che comprende tutte le sfere dell'esistenza umana dalla letteratura alla filosofia, alla morale e che indica una nuova concezione del

⁸⁶ Vid. M. Marcazzan, "Dal Romanticismo al Decadentismo", in *Letteratura italiana. Le correnti*, vol. II, Milano, Marzorati, 1956, pp. 663-896.

⁸⁷ Cfr. F. Flora, "Il Decadentismo"..., p. 795.

⁸⁸ Vid. N. Bobbio, *La filosofia del decadentismo*, Torino, Chiantore, 1944.

mondo e dell'uomo maturata all'interno della crisi delle certezze assolute. Una spaccatura che, a ben vedere, risalirebbe, secondo il filosofo, alle concezioni rinascimentali⁸⁹. Una simile dilatazione del significato della nozione in questione, sia in senso cronologico che teorico, andava ben oltre i problemi storiografici sollevati dalla letteratura primonovecentesca ed era estranea allo sforzo di definire la consistenza dei contrastanti risultati artistici di cui questa era portatrice.

Ritornando al campo prettamente letterario, le posizioni favorevoli alla configurazione di un "Decadentismo" secondo un'accezione estensiva presentano delle difficoltà oggettive. In tale ottica infatti si rischia di perdere di vista il carattere specifico e storicamente determinato di un'epoca che, sebbene presenti innegabili antecedenti romantici e suggestioni per i moderni, era contraddistinta da un'identità tematica e formale inconfondibile. Su questo punto richiama l'attenzione Riccardo Scrivano, il quale prendendo in esame l'intera traiettoria critica del concetto di "Decadentismo", intende riaffermare l'uso restrittivo, quello proposto da Binni, del termine, marcandone bene i limiti storiografici rispetto a Romanticismo e alla modernità novecentesca⁹⁰.

Alle soglie degli anni Sessanta parallelamente all'esaurirsi della scuola idealistica, si registra un momento di inflessione nella polemica suscitata dalla nozione di "Decadentismo" e dalle questioni ad essa correlate. Le opere dei critici presentano allora un carattere riepilogativo, vuoi riassuntive delle interpretazioni precedenti, vuoi esplicative di singoli aspetti del movimento⁹¹. Antonielli riassume succintamente tale esaurimento critico quando osserva che:

⁸⁹ Citiamo una definizione di Bobbio, secondo cui: "il decadentismo è, assai più che un gusto letterario o uno stato d'animo, un atteggiamento di vita: implica quindi una determinata concezione del mondo e si ripercuote su tutti gli atti della vita spirituale [...] Si tratta dell'atteggiamento di colui che, allontanandosi dall'orizzonte della trascendenza e dell'orizzonte del mondo, si ritira nella propria esistenza, non per ritrovare dentro di sé il mondo nella sua fenomenicità o Dio nella illuminazione della coscienza, ma per cercare soltanto se stesso: l'esistenza dell'uomo viene scrutata non per mettere in evidenza tutta la sua ricchezza, ma per addossarsene tutta la povertà", cfr. *Ibidem*, pp. 55-56.

⁹⁰ Vid. R. Scrivano, "Il problema storico del "decadentismo", in G. Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. I, Milano, Marzorati, 1982, pp. 170-178.

⁹¹ Per un maggior approfondimento si rimanda alla consultazione di: R. Scrivano, *Il decadentismo e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1963 e A. Seroni, *Il decadentismo*, Palermo, Palumbo, 1964. Entrambi raccolgono numerose testimonianze di critica letteraria allo scopo di ricostruire il dibattito sul concetto di "Decadentismo".

per certi aspetti, sul piano della milizia critica, la parola Decadentismo aveva fatto il suo tempo. Non per niente alla fase delle dispute cominciava a far seguito quella delle ricapitolazioni e delle messe a punto, visto pure che il quadro fondamentale, a parte le sottoquestioni degli estremi storici d'inizio e di fine, si poteva ritenere composto. Nella sua parte centrale, il fenomeno del D., come lo descriveva il Marcazzan, era lo stesso che aveva proposto il Binni, lo stesso che con ricchezza di richiamo testuali aveva colorito il Flora.⁹²

2.1.2. Orientamento marxista

Fin qui abbiamo trattato i principali esponenti, e le loro interpretazioni sul concetto di "Decadentismo", di un orientamento critico particolarmente attivo nella prima metà del Ventesimo secolo. Ora, secondo l'impostazione data alla presente esposizione, rimangono da esaminare le posizioni dei rappresentanti di spicco della grande area critica di stampo marxista che animano un'altra capitale fase del dibattito.

Allo scopo di situarci cronologicamente, va detto che alla fine della Seconda Guerra mondiale iniziano ad apparire in Italia degli studi di critica letteraria che si ispiravano al sistema approntato dai filosofi Marx ed Engels. Proponevano una prospettiva nuova: la comprensione dei prodotti artistici "nell'intreccio con la *base materiale* socio-economica di cui sono espressione"⁹³. Va detto che, superato il primo rigido rifiuto verso la letteratura del "Decadentismo", si approfondiscono i vincoli tra fatto estetico e fenomeni sociali e politici di fine Ottocento e inizio Novecento⁹⁴. Difatti, negli anni Quaranta, in un ambiente intellettuale massimalista e rivoluzionario, il termine "Decadentismo" viene usato in senso estensivo e con un'accezione negativa. L'aggettivo decadente è indicativo non solo della deprecabile tendenza ad evadere dal presente in altre

⁹² Cfr. S. Antonielli, s.v.: "Decadentismo"..., p. 675.

⁹³ Cfr. F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1998, p. 113.

⁹⁴ È opportuno per capire le modifiche nell'atteggiamento verso tale categoria storiografica e gli ulteriori sviluppi della polemica da essa sollevata spendere alcune parole che definiscano il mutato clima culturale del Dopoguerra. Subito dopo la Liberazione si assiste alla rinascita del dibattito politico-ideologico, a lungo censurato dal regime fascista, e mosso pertanto da una volontà di riscatto. Simultaneamente si avvertiva l'esigenza di rivedere la storia del Paese, soprattutto quella più recente che va dal Risorgimento al ventennio fascista e che era stata censurata e modificata durante la dittatura. Allo stesso modo era viva l'urgenza di superare la cultura mistificata imposta attraverso le armi della propaganda totalitaria. Era generalizzata la consapevolezza che proprio l'egemonia della cultura del regime, nutrita dai falsi miti di grandezza e di patria, avesse reso possibile il trionfo della dittatura. In questo senso, in campo prettamente culturale, si ebbe non solo un processo di revisione del passato letterario, con la formulazione di nuovi giudizi, ma si affrontarono anche i problemi attinenti alla diffusa esigenza di rinnovamento della letteratura, riguardanti sia l'elaborazione di una nuova poetica, quella del Neorealismo, sia la ridefinizione dei nuovi compiti etici dell'arte. Si discute, ad esempio, nei circoli intellettuali di sinistra, sulla questione dell'autonomia dell'arte e dell'artista rispetto a qualsiasi strumentalizzazione e ingerenza politica. Ma anche le riviste divennero il luogo privilegiato di incontro e confronto ai fini dell'auspicato rinnovamento e della demistificazione della vita culturale passata. Con questo spirito nacquero giornali letterari, come *Il Politecnico* fondato nel 1945 da Elio Vittorini.

dimensioni astratte, fantastiche o metafisiche espressa dalle opere, ma altresì dell'atteggiamento di distacco e di isolamento assunto dagli artisti verso i problemi reali. Inoltre all'interno della contemporanea riflessione sul ruolo e sui doveri sociali degli intellettuali, lo scrittore di fine secolo risulta essere in posizione antitetica rispetto alla funzione rivestita dal nuovo scrittore di sinistra civilmente e politicamente impegnato. Allo stesso modo la letteratura decadente viene considerata totalmente estranea alla nuova sensibilità realistica. Va aggiunto che il nesso tra la necessità di un impegno concreto nella realtà socio-politica e lo strumento letterario si traduce, in quegli anni, nell'elaborazione di una nuova poetica e nella diffusione del Neorealismo. Nel dopoguerra di conseguenza si può rilevare il rifiuto verso la letteratura della fine del secolo da parte degli intellettuali in quanto prodotto culturale corrotto, e potenzialmente corruttore, della classe borghese in crisi. Anch'essa viene colpita dunque da quella stessa decadenza morale e politica che sperimentavano gli antichi valori liberali e che aveva permesso il trionfo di questa classe sociale nei moti rivoluzionari ottocenteschi.

All'interno di un clima tanto ideologizzato, e di conseguenza pregiudiziale per una visione oggettiva, possiamo segnalare alcune posizioni critiche discordanti. Ad esempio quella di Natalino Sapegno. Il critico, formatosi all'ombra della scuola neoidealistica, mette in evidenza nella sua storia della letteratura italiana le qualità analitiche, e quindi positive, di certi scrittori decadenti⁹⁵. In qualità di interpreti della crisi storica di fine del secolo, lo studioso ritiene importante il loro esame per una corretta panoramica delle lettere italiane. Sapegno, riferendosi esclusivamente all'ambito nazionale, approfondisce i legami politici e sociali della profonda svolta ideologica e letteraria della fine del secolo. A questo proposito individua la genesi del "Decadentismo" italiano nella delusione storica causata dal fallimento civile e democratico delle aspettative alimentate dal Risorgimento. Il "generico scontento" per le "condizioni del paese" che nutrono le classi borghesi, e gli intellettuali loro rappresentanti, si traduce in un "processo involutivo" che interessa gli svariati campi dell'esistenza. Così nella politica si assiste all'affermarsi delle tendenze antidemocratiche e antiliberali. Parallelamente si diffonde in ambito filosofico e culturale una tendenza antipositivistica in cui affondano le radici della "reazione spiritualistica". Si prepara così, per la prassi artistica, una via alternativa a quella realista che fa convergere la letteratura italiana su quella europea estetizzante, preludio ormai della stagione più matura del "Decadentismo".

⁹⁵ Vid. N. Sapegno, *Compendio di Storia della Letteratura Italiana. Dal Foscolo ai moderni*, vol.III, Firenze, La Nuova Italia, 1947.

Delimitato in questo modo il valore culturale del periodo in esame, è significativo che il critico ne ricerchi le origini nell'opposizione al Positivismo, presupposto teorico della letteratura naturalistica/veristica, piuttosto che confermarne la provenienza dal movimento romantico. Sostiene che:

dal seno del positivismo, da quel margine di inconoscibile che esso lasciava sussistere accanto alla somma dei fatti accertati dalla scienza, risorge il sentimento del mistero, l'anelito religioso, la dialettica della disperazione e della speranza.⁹⁶

Da quella reazione derivano i tratti specifici della letteratura decadente: il carattere individualistico e il ripiegamento interiore dell'artista nella sua esplorazione delle zone sconosciute della coscienza umana. Attraverso tale modalità lo scrittore trova nel fondo della sua coscienza quel disagio interiore provocato dalla crisi che vive il nuovo stato unificato.

A questo punto non ci resta che presentare le valutazioni espresse dal critico sui singoli scrittori attivi nella stagione del "Decadentismo". Secondo le quali D'Annunzio sarebbe il rappresentante di un'adesione esteriore alla nuova tendenza letteraria, mentre Pascoli giungerebbe inconsapevolmente a esiti artistici moderni. Sarebbero comunque Fogazzaro, Svevo e Pirandello, gli italiani che portano a piena maturazione, nelle loro opere, i nuovi presupposti culturali sviluppando la nuova sensibilità di fine secolo. Questi autori si trovano per un verso ad affrontare la crisi della civiltà italiana e la nuova visione irrazionalistica del reale, e per l'altro verso modificano linguisticamente e strutturalmente il romanzo con l'intenzione di farne un valido strumento di conoscenza e di analisi delle dinamiche storico-sociali che condizionano lo svolgimento della loro attività intellettuale.

Oltre alla posizione di Sapegno, è utile ai fini del nostro discorso dare un breve cenno del tentativo di Elio Vittorini che attenuava i termini di netta condanna del "Decadentismo", formulata dai più intransigenti critici di sinistra. Egli giustifica la sua operazione di rivalutazione della letteratura decadente sulla base di un atteggiamento di autocritica riconducibile al conflitto vissuto dallo scrittore della classe media all'interno della nuova fase capitalista e imperialista.

Ma tornando a quanto si diceva in precedenza verso la fine degli anni Cinquanta, si assiste a un nuovo interesse della critica verso la cosiddetta civiltà decadentista, dovuto all'apparire di nuove tendenze nel seno dell'orientamento marxista e ad un mutato contesto politico. Al riguardo bisogna sottolineare infatti che l'entusiasmo sperimentato dagli intellettuali nel dopoguerra dinnanzi al possibile concretarsi del sogno di

⁹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 355.

un'integrazione sociale, parallela ad una nuova centralità della cultura nella società, si smorza in seguito ai nuovi avvenimenti storici. Si pensi all'inizio della guerra fredda, al crollo delle illusioni post-resistenziali e agli effetti sul lavoro intellettuale esercitati dai processi di ristrutturazione economica in senso capitalistico.

Questi fattori fanno da sfondo alla nuova fase nel dibattito sul "Decadentismo" all'interno della quale, senza soluzione di continuità con la linea marxista, si assiste alla revisione della condanna espressa negli anni post-resistenziali guidata da una nuova consapevolezza. In quella crisi storica vi si riconosce l'origine di problematiche inerenti alla funzione della cultura e al ruolo degli intellettuali ancora vive a metà del secolo. Di conseguenza, come ben evidenziano le parole della Musitelli, si rendeva "prioritaria la necessità di analizzarla per maturare una capacità critica adeguata alle domande del presente"⁹⁷.

In questo contesto bisogna situare due studiosi basilari per la storia critica che qui prendiamo in esame, Arcangelo Leone De Castris e Carlo Salinari. Li inseriamo a questo punto della rassegna, non solo per le nuove vie d'indagine da loro aperte, ma anche perché entrambi contribuiscono, con le loro operazioni interpretative, a neutralizzare la portata negativa del termine rivitalizzando l'interesse all'interno della comunità intellettuale.

Il primo studioso di cui tratteremo, Leone De Castris, prende parte al dibattito sul concetto qui in esame con un saggio del 1959, *Decadentismo e realismo*⁹⁸. Vi presenta l'argomentazione per cui il movimento decadentista sorgerebbe sulla base di istanze di tipo naturalistico e sarebbe espressione diretta, quindi reale, dell'angoscia sociale provata dalla classe borghese in crisi. In questo lavoro il critico riporta la sua visione storico-politica della produzione narrativa della fine del secolo, secondo la quale:

il romanzo del Decadentismo esprime, [...] nei suoi aspetti molteplici, ma fondamentalmente unitari e coerenti, la grande crisi della borghesia europea al tramonto del Romanticismo [...]. La storia di questo processo grandioso, di crisi borghese, di angoscia inconsapevole prima, di rinnovamento poi e di arricchita coscienza, momenti e articolazioni critiche e ricostruttive che si svolgono dialetticamente, in un complesso intreccio di incoscienza-coscienza, di reazione-rivoluzione, di irrealismo-realismo.⁹⁹

⁹⁷ Cfr. M. Paladini Musitelli, "Il concetto di Decadentismo nella critica italiana", *Problemi*, 59 (1980), pp. 221-245, p.238.

⁹⁸ Cfr. A. Leone De Castris, *Decadentismo e realismo*, Bari, Adriatica, 1959.

⁹⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 24.

In ogni modo ci è sembrato più interessante rivolgere l'attenzione verso un altro saggio di De Castris dedicato esclusivamente all'ambito culturale italiano¹⁰⁰. La riflessione da lui compiuta in *Il Decadentismo italiano* è intesa a chiarire i nessi tra letteratura, ideologia e fenomeni politico-economici in relazione ai principali protagonisti della scena letteraria italiana con lo scopo ultimo di comporre una "storia sociale degli intellettuali". In questa prospettiva, De Castris presenta monograficamente tre scrittori italiani, Pirandello, Svevo e D'Annunzio, i quali rappresentano, nella varietà dei singoli casi, le tappe principali della storia degli intellettuali nella società italiana del primo sviluppo industriale che va dal 1880 al 1914.

Per capire i termini generali in cui il problema del "Decadentismo" è impostato dallo studioso, occorre tenere presente la particolare concezione dell'opera d'arte come luogo concreto ("formalizzazione letteraria") in cui il contesto sociale, attraverso la mediazione dell'intellettuale, è sublimato in un'immagine ideologica. La letteratura italiana dell'età giolittiana quindi è da considerarsi in generale come:

la produzione di forme di coscienza, che, nell'ambito privilegiato (storicamente protagonista) della cultura e dell'ideologia letteraria, costituiscono le risposte individuali e di massa che il ceto intellettuale forniva ai processi indotti dalla svolta capitalistica nella nostra società.¹⁰¹

Si può affermare, riguardo a quanto detto in precedenza, che i termini in cui è stigmatizzata la visione d'insieme dei fatti letterari della fine del secolo, indicativi di un ben preciso orientamento metodologico, bastano da soli a chiarire la natura del nuovo interesse critico suscitato dal movimento decadentista durante gli anni Sessanta.

È evidente che anche De Castris segue quelle indicazioni secondo cui spetta al critico letterario ricostruire il referente con il quale hanno a che fare gli scrittori per risalire al significato reale, cioè sociale, dell'opera d'arte. Inoltre è suo compito specifico il dover fare chiarezza sulle modalità, di tipo contenutistico e di organizzazione formale, adottate dagli artisti, spinti da un bisogno pratico-conoscitivo, per elaborare un'immagine straniata e indiretta di una situazione reale. L'obiettivo di un'indagine con questi connotati sarà mettere in evidenza la relazione tra programma poetico e personale risposta ideologica che i singoli autori forniscono per spiegare la realtà oggettiva.

Ne è conseguenza la particolare impostazione data al discorso presentato da De Castris. L'analisi sul rapporto tra "Decadentismo" e la situazione di crisi sociale vissuta

¹⁰⁰ Vid. A. Leone De Castris, *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, De Donato, 1974.

¹⁰¹ Cfr. *Ibidem*, p. 7.

dalla borghesia è compiuta attraverso la focalizzazione dei protagonisti di tale dialettica, cioè gli intellettuali. Mette l'accento sul fatto che le trasformazioni economiche provocate dal primo sviluppo industriale sconvolgono la funzione tradizionalmente assegnata alla figura dell'artista-intellettuale nella società. Viene evidenziata pertanto la "storica degradazione" del suo ruolo. Secondo lo studioso si sarebbe creata dunque una sfasatura tra il mandato ottocentesco che elevava l'uomo di lettere a rappresentante del ceto borghese con la "funzione di riprodurre e detronizzare *valori*, cioè modelli di *egemonia* e statuti operativi della realtà sociale"¹⁰², e l'oggettiva emarginazione che sperimenta nel passaggio fra i due secoli, sintomatica delle modificazioni in senso capitalistico e imperialistico della classe media.

Dopo aver segnalato le nuove contraddizioni inerenti alla condizione degli artisti decadenti, De Castris muove a identificare quelle componenti poetiche che fungono da comune denominatore alla produzione letteraria italiana con l'intenzione di:

cogliere nelle vicende della nostra letteratura moderna, il punto in cui le stesse forme ottocentesche, e le poetiche per tanti aspetti lontane da espliciti e programmatici sussulti d'avanguardia, si aprono tuttavia dall'interno alla significazione di un rapporto profondamente mutato tra cultura e la realtà, fra intellettuale-artista e la sua società.¹⁰³

Bisogna precisare che procede in questa ricerca tenendo presenti due aspetti distintivi della dialettica tra letteratura e fenomeni politico-sociali. Da una parte mette in rilievo la progressiva degradazione del ruolo dell'artista e la crisi della funzione pubblica della letteratura; e dall'altra le condizioni reali, lo sfondo in cui viene elaborata la risposta estetica particolare.

Per quanto riguarda il primo aspetto, la comune coscienza del "deperimento del ruolo dell'intellettuale" insieme alla scoperta dell'oggettiva emarginazione sociale e dell'indebolimento del valore d'uso dell'attività intellettuale, sfocia nel "dato dell'introversione" e in un esilio volontario dello scrittore che respinge ogni coinvolgimento politico. La base della produzione artistica non è più sociale ma individuale come è messo in evidenza dalle scelte tematiche e dalle soluzioni formali adottate.

D'altronde un simile atteggiamento è caratteristico della nuova sensibilità decadente e va inteso in relazione alle specifiche condizioni determinate dall'incipiente "crisi totale della società italiana, della cultura e della vita morale, delle istituzioni

¹⁰² Cfr. *Ibidem*, p. 12.

¹⁰³ Cfr. *Ibidem*, p. 14.

democratiche e dello Stato liberale”¹⁰⁴. In questo contesto, gli scrittori della generazione post-unitaria prendono coscienza e denunciano il tradimento degli ideali risorgimentali da parte della corrotta e contraddittoria classe dirigente del nuovo Stato liberale. Si consideri poi un'altra componente risultante dal prossimo sviluppo capitalistico: la crisi d'identità che la classe piccolo-borghese soffre nel passaggio dalla realtà rurale a quella industriale alla fine dell'Ottocento. Tale disagio è accresciuto da un fattore tutt'altro che irrilevante. De Castris sottolinea che l'inquietudine si diffonde nel ceto dei funzionari statali e dei piccoli commercianti nel momento in cui si vedono stretti tra il potere industriale dell'alta borghesia e quello politico dell'emergente movimento operaio. Tutto ciò in seguito alla svolta protezionistica e al pieno avvio del sistema capitalistico-industriale del decennio giolittiano. Entra quindi in gioco anche il fattore sociologico nell'indagine della letteratura decadentista dato che gli intellettuali erano per la maggior parte di estrazione piccolo-borghese.

De Castris conclude tale bilancio affermando che il “Decadentismo” è il prodotto culturale di un insieme di circostanze storicamente determinate ed è in sostanza la “risposta di ordine ideologico all'angoscia sociale prodotta dalla crisi” della borghesia. A ciò si aggiunga quanto sottolineato in precedenza riguardo all'emarginazione e alla destituzione dell'intellettuale. L'artista prende coscienza del generale disgregamento degli ideali, valori e sentimenti della civiltà ottocentesca e, non più rassicurato da un'egemonica funzione pubblica, soffre la svalutazione della propria attività e sfugge dalla realtà sociale nell'interiorità del proprio io. Si illude così di poter sopravvivere alla rottura tra realtà e cultura da una parte e all'angoscia generata dal disfacimento del mondo borghese dall'altra. Tali sono le problematiche vissute dallo scrittore decadente e che fanno da sfondo all'ampio ventaglio di manifestazioni artistiche tardo-ottocentesche e primo-novecentesche.

A questo punto, De Castris si sofferma ad esaminare le caratteristiche delle realizzazioni artistiche in rapporto al loro contesto. È da evidenziare che, secondo la posizione del critico, il significato - e il valore - delle opere decadentistiche risiede nel fatto che l'autore mostra di prendere atto della crisi, la denuncia e tenta di andare oltre. L'artista assume un atteggiamento non solo critico ma anche autocritico e si interroga sulla propria funzione, sulla validità conoscitiva dello strumento comunicativo fino a sperimentare un rapporto d'estraniamento con la realtà. Questa situazione interiore

¹⁰⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 19.

condiziona il modo di percepire la realtà, non razionale e piena di contraddizioni, e l'immagine, disorganica, dell'uomo in essa. Tali sono, di conseguenza, gli elementi sostanziali della poetica del "Decadentismo".

Da tutto ciò emerge la valutazione positiva dell'attività dell'intellettuale decadente dal momento che vi individua la critica demistificante, per via estetica, dei valori e degli statuti teorici che componevano il sistema ideologico borghese dell'Ottocento. A questo proposito il punto di vista e il conseguente giudizio di De Castris possono essere colti, a nostro avviso, nella seguente affermazione, secondo cui:

le risposte più lungimiranti e significative, quelle che consentono un'autentica e non strumentale conoscenza del significato complesso, socialmente pregnante, di tutta la grande letteratura del Decadentismo europeo, furono quelle che orientarono il potenziale dell'angoscia specifica [...] in una verifica spietata della loro decadenza oggettiva: opponendo alla nuova mitologia del progresso umano uno scandaglio rigoroso dell'uomo, della frantumazione della sua coscienza.¹⁰⁵

Queste considerazioni, già valide per il composito quadro letterario europeo, vengono estese da De Castris a quello italiano. Sicché i presupposti ideologici e culturali del movimento decadente internazionale vanno estesi al fenomeno corrispondente italiano che presenta però una dimensione riduttiva rispetto al suo corrispettivo straniero. Quello nazionale, a detta dello studioso, è palesemente in ritardo. Una percezione del genere influisce sulle diverse opinioni da lui elaborate rispetto agli scrittori nostrani. Riguardo le diverse produzioni artistiche di Pascoli, di Gozzano e di De Marchi sostiene che non giungono ad essere destabilizzanti ma, aderenti ad uno stato di cose consolidato, sono "ricche di sondaggi critico-analitici del reale"¹⁰⁶. Mentre del successo di D'Annunzio, guardando sia alle sue soluzioni estetiche sia all'elaborazione della figura letteraria del superuomo, sostiene che è reso possibile dalla tendenza dell'istrionico artista a soddisfare i bisogni più elementari della piccola borghesia. Anche questi, come del resto gli altri, appartengono a una generazione di scrittori che, ancora vincolata ai moduli letterari ottocenteschi, non è in grado di elaborare, in nuovi ordini conoscitivi, la crisi della società borghese.

Da questa angolatura le risposte più notevoli sul versante italiano sono rintracciabili nella produzione di Svevo e di Pirandello, i quali:

¹⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 76.

¹⁰⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 55

testimoniano nell'autocritica del romanzo e nella scomparsa dell'autore, nonché la crisi irreversibile di una società, anche la problematicità e il destino di alienazione dell'uomo, dell'intellettuale medesimo.¹⁰⁷

Il significato culturale del "Decadentismo" italiano, conclude De Castris, è da ricercare nell'opposizione della "soggettività dell'intellettuale [...] disponibile a qualsiasi sconfessione dei vecchi valori borghesi" alla "inefficienza oggettiva della democrazia e al suo 'tradimento' degli ideali eroici del Risorgimento"¹⁰⁸.

Dello stesso tenore è la posizione che Carlo Salinari elabora nel saggio *Miti e coscienza del decadentismo italiano*¹⁰⁹. Lo studioso, spinto dall'interesse storico per la vita politica del decennio giolittiano, avvia l'esame sugli autori e sulle opere di quest'epoca, dimostrando che i cosiddetti miti letterari decadenti riflettevano le dinamiche di quel particolare periodo della vita nazionale. Inoltre ci pare importante segnalare che Salinari, dando rilievo alle componenti storiche e sociali, manifesta la volontà di superare la visione "parziale ed unilaterale" della critica letteraria precedente, che considerava la letteratura novecentesca italiana in base alle "tappe successive della sua sprovincializzazione" verso un'integrazione con le esperienze europee¹¹⁰. Avverte inoltre sull'utilità di analizzare i meccanismi e le problematiche della vita culturale di allora in quanto contribuiscono a far prendere coscienza delle origini delle più recenti frustrazioni sofferte dagli intellettuali. Con questa finalità ultima, Salinari si occupa degli esponenti della letteratura decadente italiana tra il 1890 e il 1915.

Sono da tenere presente alcune premesse che il critico elabora prima di riassumere la sua posizione. In primo luogo sottolinea brevemente gli elementi chiave della sua concezione di "Decadentismo" dicendo che:

il Novecento in Italia - e non solo in Italia - sorge come reazione spiritualistica nei confronti dell'ultima manifestazione progressiva del pensiero borghese dell'Ottocento, il positivismo, e del più avanzato tentativo di arte realistica, il verismo.¹¹¹

Lo sviluppo in campo letterario di questa "reazione spiritualistica" corrisponde di fatto al "processo involutivo della società europea che sfocerà nel dramma della prima guerra mondiale"¹¹². Inoltre Salinari individua l'elemento caratteristico della letteratura decadente nell'irrazionalismo come conseguenza diretta della crisi borghese di fine secolo.

¹⁰⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 19.

¹⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 76.

¹⁰⁹ Vid. C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello, Milano, Feltrinelli, 1960.

¹¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 8.

¹¹¹ Cfr. *Ibidem*, p. 9.

¹¹² Cfr. *Ibidem*, p. 10.

Ipotesi che troverà buona accoglienza tra i critici marxisti. Su questo postulato, ad esempio, Tessari costruisce un saggio significativamente intitolato: *Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro e il Decadentismo italiano. Irrazionalismo e crisi dell'ideologia borghese tra '800 e '900*¹¹³.

Così acquista evidenza l'assimilazione in chiave marxista dell'età del "Decadentismo" come un'epoca di crisi. Sulla scorta di tale assunto, la letteratura decadente farebbe la sua comparsa in un momento in cui la classe borghese prende coscienza della sua progressiva perdita di egemonia, mentre si conclude il periodo del primo sviluppo industriale, di cui era stata l'indiscussa protagonista, e vengono meno le istanze democratiche e i valori liberali propri della sua ideologia.

Infine, occorre specificare che Salinari, partendo dal presupposto che l'arte sia una forma di conoscenza di tipo estetico, che ha per oggetto, come la scienza, la realtà oggettiva, formula l'ipotesi secondo cui la letteratura decadente è il riflesso della crisi sociale in atto. In linea d'altra parte con i principi di estetica elaborati da Lukács¹¹⁴. Chiarisce anche che tale "rispecchiamento" - termine proveniente dal vocabolario del critico ungherese - non avviene meccanicamente ma, avvalendosi questa volta della posizione di Gramsci sulla funzione civile dell'intellettuale, grazie alla mediazione degli artisti¹¹⁵. Insistendo ancora sullo stesso concetto, lo studioso mette in rilievo un elemento fondante della produzione letteraria decadente quando afferma che:

la coscienza della crisi, la solitudine dell'artista staccato dal suo naturale *humus* storico, la disperazione dell'uomo moderno, sono i grandi temi con cui gli artisti di ogni nazione si rendono consapevoli dell'alienazione della società a loro contemporanea.¹¹⁶

Un tipo di "alienazione", si legga, determinata dallo sviluppo del capitalismo monopolistico. Da ultimo Salinari spiega il processo di conoscenza intrinseco all'atto artistico e precisa che: "il processo della conoscenza artistica, in sostanza, coincide con quello dell'elaborazione formale"¹¹⁷. Attraverso la produzione letteraria, la classe borghese realizza non solo un atto di approssimazione alla propria crisi come entità

¹¹³ Vid. R. Tessari, *Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro e il Decadentismo italiano*, Torino, Paravia, 1976.

¹¹⁴ Traspare dall'introduzione di Salinari, in cui espone l'impostazione della sua visione critica, un'adesione sostanziale alla "teoria del rispecchiamento" proposta dal marxista Lukács. Tra i più importanti lavori del filosofo ungherese sono da segnalare, *Teoria del romanzo* (1924) e *Estetica* (1963).

¹¹⁵ Si veda a questo proposito la spiegazione fornita da Antonio Gramsci sulla funzione dell'intellettuale, come colui che fornisce le idee-guida al soggetto rivoluzionario in ascesa, il proletariato. L'idea viene ampiamente dissertata nelle sue opere, pubblicate postume nel Dopoguerra, tra cui occorre menzionare: *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (1949) e *Letteratura e vita nazionale* (1950).

¹¹⁶ Cfr. C. Salinari, *Miti e coscienza...*, p. 10.

¹¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 22.

politico-sociale, ma anche dell'alienazione umana in una dimensione puramente esistenziale.

Questa è la cornice ideologica che occorre tenere presente per comprendere l'operazione interpretativa del critico. Egli rintraccia nell'opera di d'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello delle immagini da lui definite mitologiche, degli archetipi che, indicativi delle soluzioni rappresentative elaborate da questi scrittori, connotano le modalità attraverso cui l'uomo conosce e fa propria la realtà.

Le immagini del Superuomo, del Fanciullino, del Santo e dell'Alienato hanno un valore letterario e sociale al tempo stesso. Risultano infatti dalla sintesi dei dati rilevati dall'esame delle singole personalità artistiche. Sono costituiti da una parte dagli elementi biografici, caratteriali, ideologici, di stile o tematologici, e dall'altra dagli elementi universali o storici derivanti dallo sviluppo della formazione socio-economica determinante il periodo in questione. Lo studioso dunque stabilisce per ogni autore una figura letteraria in cui si saldano una poetica (= programma artistico) specifica e delle dinamiche storico-sociali circoscritte.

L'interpretazione storicista della letteratura decadente di Salinari non è esente dalla pregiudiziale ideologica. Il Superuomo di D'Annunzio, il Fanciullino di Pascoli e il Santo di Fogazzaro sono da considerarsi "miti" difensivi e evasivi del "Decadentismo" italiano e espressione letteraria di intellettuali profondamente legati al mondo borghese. L'opera di Pirandello invece rappresenta "la coscienza della crisi" e riscatta quella che viene ad essere, in un certo senso, un momento di svolta della letteratura che agisce nell'unico modo positivamente possibile per uno scrittore. Per questo motivo il siciliano affronta apertamente la decadenza borghese sino ad accettarne le estreme conseguenze. Pirandello senza dubbi né remore guarda alla sua condizione di uomo e di artista e diventa autocritico, per cui denuncia la propria alienazione esistenziale e assume un atteggiamento letterario fortemente innovatore, con momenti di tipo metanarrativo e metalinguistico. In definitiva per Salinari, Pirandello va considerato come il massimo interprete del "Decadentismo" italiano.

Per concludere possiamo aggiungere che il ruolo svolto da De Castris e da Salinari nell'evoluzione del dibattito sul "Decadentismo" si rivela cruciale visto che entrambi hanno cercato di riscattare tale nozione dalla condanna radicale formulata dai primi critici di sinistra intuendovi l'origine di certe questioni attuali, come quella fondamentale del ruolo dello scrittore nella società o dell'autonomia dell'arte. Ma è innegabile che anche per loro si tratti di un periodo storico da considerare, insieme alla sua letteratura, in modo

negativo proprio perché caratterizzato da una crisi generale. Per cui ancora una volta la visione della letteratura primonovecentesca è il risultato di un approccio sotteso da una forte valenza ideologica.

2.1.3. La posizione di Mario Praz

Giunti a questo punto della nostra indagine storica sul concetto di “Decadentismo” all’interno delle due grandi scuole di pensiero novecentesche, è opportuno esaminare più da vicino il fondamentale apporto di Mario Praz allo scopo di completare la rassegna degli esponenti più rappresentativi del dibattito critico.

Il contributo di questo studioso, uno dei maggiori esperti del movimento decadente nella sua multiforme espressione europea, è composto da vari saggi pubblicati in tempi diversi lungo un lasso di tempo che va dagli anni Trenta agli anni Settanta¹¹⁸. La posizione di Praz che, come già abbiamo anticipato, si muove al di fuori degli orientamenti critici imperanti, poggia sulla tesi della continuità romantico-decadente e si concretizza nello studio delle tematiche decadentistiche. Anche se la sua operazione critica consiste in un’attenta analisi dei testi e il problema del “Decadentismo” non è impostato in termini espliciti, la sua voce è da annoverare tra gli esponenti di maggior spicco che diedero vita al dibattito intorno a tale definizione.

È utile ricordare le idee-chiave partendo dal già citato saggio del Trenta. Va detto che, secondo quest’autore, l’importanza delle categorie storiografiche, quali Romanticismo, Decadentismo, Illuminismo, Barocco, o meglio la loro utilità, si comprende sulla base della necessità di orientare qualsiasi atto di critica letteraria sull’asse storico-culturale. Queste “categorie empiriche”, come le definisce, vengono utilizzate dal critico letterario per distinguere le varie epoche e si formulano tenendo conto dei contenuti culturali specifici di un clima prevalente. Difatti è chiaro che:

conoscere i gusti e gli affetti propri di ciascuna età è condizione *sine qua non* per interpretare un’opera d’arte, e la storia della letteratura non può fare a meno d’approssimazioni come quella che abbiamo fin qui esaminato, approssimazioni le quali non han da essere più che simboli di specifiche tendenze della sensibilità.¹¹⁹

¹¹⁸ Vid. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930); e anche “Il decadentismo italiano”, *Cultura e scuola*, I-1 (1961), pp. 20-26; s.v.: “Decadentismo”, in *Enciclopedia del Novecento*, vol.II, Treccani, Milano, 1977, pp. 10-23.

¹¹⁹ Cfr. M. Praz, *La carne, la morte...*, p. 20.

In questo volume inoltre lo studioso sonda, è il caso di dire, la produzione artistica romantica al fine di individuare tematiche e motivi che riflettono “i gusti e gli affetti di un’epoca”. Esse configurano il “sostrato culturale” che ispira le opere e le personalità che operano all’interno della civiltà romantica. Praz si fa promotore pertanto, a livello prettamente letterario, di uno studio che ha per oggetto la “storia della cultura” così come si svolge lungo tutto l’Ottocento fino alla fine del secolo. In questo ampio saggio comparativo prende in considerazione ben tre letterature nazionali in cui ricerca comuni motivi e figure letterarie legate alla “sensibilità erotica”, che ritiene filone essenziale della specifica atmosfera culturale ottocentesca derivante dalla letteratura romantica. Difatti l’ipotesi iniziale di Praz gira attorno alla sensualità, considerata nei suoi vari aspetti, dove la letteratura dell’Ottocento e inizio Novecento si mostra compatta e supera di fatto le varie denominazioni che le vengono attribuite. Inoltre, ai fini della nostra analisi, va sottolineato che lo studioso usa il termine “Decadentismo” per indicare un delimitato fenomeno letterario e culturale, originatosi da una delle “determinate rivoluzioni della sensibilità” e che si riflette nelle tematiche letterarie; ma non si preoccupa di approfondirne la natura o i motivi scatenanti. Occorre ricordare che il “decadentismo della fine del secolo”, secondo il critico, sarebbe intimamente connesso al Romanticismo, dato che non è altro che un suo “svolgimento” e si identificherebbe con l’Estetismo che prevale nella fase estrema del movimento romantico.

Un’ultimo aspetto da mettere in evidenza nell’economia del nostro discorso è il ruolo assegnato a D’Annunzio, il campione del “Decadentismo”¹²⁰. Lo scrittore italiano rappresenta la stagione letteraria decadentistica più per le tematiche che per l’aspetto formale. In questa prospettiva, Praz coglie nella figura dell’abruzzese “un ambiguo estremismo: il D’Annunzio è un barbaro e, insieme, un decadente”¹²¹. Motiva la sua scelta quando spiega che l’autore accoglie nella propria opera quegli aspetti e quei temi che sente più consoni al proprio “crudo nucleo di sensualità semibarbara”, suo ed esclusivo “patrimonio nativo”, e li svolge in sintonia con il gusto decadente che imperversava al di là dei confini nazionali.

A questo primo saggio, ne seguono anni dopo altri dove si occupa in modo più specifico della caratterizzazione e della descrizione della letteratura decadentista. Tra i più importanti, va segnalato un articolo dei primi anni Sessanta inserito nell’*Enciclopedia del Novecento* in cui l’illustre maestro affronta l’arduo compito di inserire il “Decadentismo”

¹²⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 377-380.

¹²¹ Cfr. *Ibidem*, p. 378.

italiano all'interno del quadro europeo. Esordisce alludendo ad una polemica in corso con Gioanola e i cui estremi ci pare utile abbozzare perché ci permetteranno di entrare nella nuova fase del dibattito¹²². Al contrario di Gioanola, che considera il "Decadentismo" una categoria filosofico-artistica estendibile a tutto il Novecento fino alle soglie del post-moderno e sinonimo di modernità letteraria, Praz, coerente con l'impostazione da lui data ai problemi di classificazione appena visti, lo definisce come un gusto letterario manifestatosi nell'arco di pochi decenni. Usa infatti il termine per riferirsi al carattere delle mode letterarie che "da circa il 1880 fino al principio del nostro secolo letterario si polarizzò intorno al concetto di decadenza"¹²³.

Ancora una volta la sua approssimazione all'origine e ai connotati del "Decadentismo" è letteraria e tematica. Dice al riguardo:

anziché percorrere a ritroso il processo storico e proiettare sul decadentismo i caratteri di un'età posteriore, conviene se mai risalire ai precursori di quel movimento, e ne troviamo soprattutto in Inghilterra e in Francia: a Théophile Gautier, fondatore dell'estetismo esotico, esaltatore del tipo della donna fatale, Cleopatra, che combinava con lo sfondo dell'Oriente favoloso il gusto del piacere nella pena, cioè dell'algolagnia, che era come nell'aria del periodo romantico, quel tipo che poi, verso la fine del secolo troverà l'incarnazione perfetta in Erodiade.¹²⁴

È evidente che qui Mario Praz identifica "Decadentismo" con Estetismo, quale estrema propaggine del Romanticismo. L'artista decadente eredita dai romantici l'esaltata estraniamento dalla società, declinando ogni coinvolgimento civile e appellandosi al valore autonomo e universale dell'arte.

Le condizioni storiche, secondo lo studioso, favorevoli alla formazione della sensibilità decadente, si formano *in primis* in Inghilterra, precisamente "nei movimenti di rivolta contro l'*establishment* inglese fin da verso il 1875, e come di questi *the naughty*

¹²² La discussione svoltasi tra Mario Praz e Elio Gioanola negli anni Settanta in seguito alla pubblicazione di uno dei primi lavori critici del torinese, ha come oggetto la delimitazione cronologica del "Decadentismo". Praz contestava a Gioanola l'uso del termine per indicare l'intero periodo della letteratura e della cultura italiana che si estende dalla fine dell'Ottocento fino alla metà del Novecento. La considera un'applicazione arbitraria. Tale denominazione, coincide, a suo avviso, con l'estetismo dannunziano e riguarda un periodo di non più di trent'anni a cavallo dei due secoli. Secondo il critico, successivamente si apre una fase del tutto distinta che illustra, con un sintagma ripreso da W. H. Auden, come "l'età dell'ansia". Gioanola, dal canto suo, punta a riconoscere che l'ampio movimento decadente non è statico ma subisce un mutamento sostanziale tra la *fin de siècle* e il Novecento, che corrisponde al passaggio da un'età decadente a una decaduta. Entrambi fanno riferimento a questa divergenza terminologica nelle parti introduttive di alcuni loro lavori, dove tracciano le rispettive definizioni di tale nozione. Gli estremi per seguire questa polemica si trovano nella bibliografia di Praz già riportata in nota e nei seguenti scritti di Gioanola: E. Gioanola, *Il Decadentismo* Roma, Studium, 1977, e la sua introduzione al volume di G. Landolfi, *Per un'interpretazione del decadentismo*, Novara, Interlinea, 2001, pp. 9-11.

¹²³ Cfr. M. Praz, s.v.: "Decadentismo...", p. 11.

¹²⁴ Cfr. *Ibidem*..., p. 11.

nineties (gli scapigliati anni novanta) non sono che un aspetto”¹²⁵. Dentro questi limiti temporali va collocato il rifiuto da parte degli artisti dei valori utilitaristici che la società borghese stava elaborando all’interno della nuova fase del capitalismo e la loro provocatoria devozione al “bello”, presentata come categoria estetica esclusiva.

Ad ogni modo, come avevamo già anticipato all’inizio, Praz non si preoccupa di precisare la genesi e il significato culturale del “Decadentismo”. Il suo obiettivo principale è individuare quei tratti distintivi di un clima che si riflette, soprattutto e come si è già detto, nelle letterature francese e inglese. I motivi comuni che vi rinviene sono gli stessi che poi si sarebbero diffusi in tutta Europa contaminando l’area tedesca, russa e italiana.

Rispetto al quadro della civiltà romantica e tardo-romantica tracciato da Praz, l’ambiente culturale italiano si mantiene al margine, anche se, come abbiamo visto, una delle maggiori personalità decadenti si forma proprio in Italia con D’Annunzio. Nel complesso il giudizio di questo critico sul “Decadentismo” italiano non è molto positivo. A suo avviso, ai letterati non sono mancati i motivi d’ispirazione ma piuttosto la disposizione d’animo che permettesse loro di sviluppare una determinata sensibilità. Riduce così a “storia di costume” l’insieme delle opere degli scapigliati milanesi e dei poeti simbolisti e liberty dato che si limitano a imitare gli autori stranieri. L’unica eccezione sarebbe rappresentata da D’Annunzio che, come abbiamo già anticipato, ben si adatta al ruolo di scrittore decadente dalla portata internazionale, anzi un vero e proprio punto di approdo delle diverse esperienze culturali e letterarie europee; e dal Pascoli, di cui mette in luce il “diverso decadentismo” di gusto prettamente italiano.

Per concludere il nostro studio, è doveroso riconoscere che, pur al di fuori dei modelli interpretativi predominanti nel Novecento, i vari saggi di Praz individuano un repertorio di stimolanti itinerari letterari che segnano la civiltà romantica e tardo-romantica europea.

¹²⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 11.

2.1.4. Stato attuale della questione

A questo punto dell'esposizione, dopo il riepilogo della storia critica sulla nozione di "Decadentismo" italiano, secondo l'orientamento idealistico prima, quello marxista poi e la posizione di Praz, ci pare opportuno completare l'*excursus* tracciando le linee generali e le tendenze che configurano lo stato attuale della questione, alcune delle quali ci forniranno importanti indicazioni per dar forma all'approssimazione storico-letteraria su cui poggerà la parte pratica dell'analisi dei testi.

A partire dagli anni Settanta e Ottanta, la polemica interpretata dai principali esponenti delle due grandi scuole di pensiero novecentesche perde vigore, in concomitanza tra l'altro, con il sorgere del cosiddetto "pensiero debole"¹²⁶ e con l'elaborazione di nuove metodologie critico-interpretative. Sulla condizione di stallo in cui si trova a un certo punto il dibattito interpretativo sul concetto di "Decadentismo", attira l'attenzione Francesco Bruno nel saggio *Il Decadentismo in Italia e in Europa*, redatto alla fine del 1979 e pubblicato postumo nel 1998¹²⁷. Egli, dopo aver definito il "Decadentismo" come "momento di ricambio dei valori etici ed estetici"¹²⁸, afferma che la critica tradizionale italiana, nelle sue diverse scuole, ha dimostrato di non esser riuscita ad esaminare le motivazioni e le caratteristiche di fondo delle opere d'arte protagoniste della fase decadentistica per ragioni di eccessiva rigidità schematica. Bruno mette in evidenza l'incapacità della critica di inquadrare correttamente il fenomeno del "Decadentismo" in questi termini:

la critica d'arte e letteraria, di orientamento tradizionale, a cominciare da quella romantico-idealistica, di stretta osservanza classica nelle sue interpretazioni e nei suoi giudizi globali, senza escludere i vari tentativi con addentellati positivistici e marxistici, psicologici e moralistici, si è trovata sempre di fronte, dal secondo cinquantennio dell'Ottocento agli albori novecenteschi, all'esplosione dei moti insurrezionali della sensibilità e dell'intelligenza, in atteggiamenti incomprensivi e negativi.¹²⁹

Sulla stessa linea, un altro studioso, che era già entrato in polemica con Praz, Elio Gioanola, in un saggio fondamentale, avverte l'usurarsi di questo termine e la

¹²⁶ Il conio del termine *pensiero debole* è da attribuire al filosofo Gianni Vattimo. Secondo l'interpretazione di Vattimo la filosofia degli ultimi duecento anni, compresa quella dei nostri tempi, costituisce un pensiero debole da contrapporsi al *pensiero forte* dell'intera tradizione filosofica occidentale. Si basa sullo sviluppo del nichilismo fino alla totale dissoluzione delle verità supreme e dell'essere assoluto, e si esplicita nella presa di coscienza che "Dio è morto", formula risalente a Hegel. Vid. G. Vattimo "Dialettica, differenza, pensiero debole", in G. Vattimo-P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 12-28.

¹²⁷ Vid. F. Bruno, *Il Decadentismo in Italia e in Europa*, ed. di E. Bruno, Napoli, Scientifiche italiane, 1998.

¹²⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 11.

¹²⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 14.

problematica definizione del concetto ad esso vincolato. Mette in risalto quindi la mancanza di un punto di incontro tra le varie spiegazioni date al fenomeno da parte dei più importanti studiosi protagonisti della storia della critica del “Decadentismo”. Un dato di fatto così evidente che porta Gioanola ad interrogarsi sull’esistenza stessa di tale fenomeno, quando dice che:

la questione ha del paradossale e si può dire anche che a parlare di “Decadentismo” si rischia di discutere su di un argomento inesistente; in ogni caso è certo che, dopo tanto dibattito critico, si è al punto che parlare di “Decadentismo”, ancora oggi equivale a prendere posizione e decidere il territorio sul quale s’intende estendere la propria indagine.¹³⁰

Tuttavia, nonostante il generalizzato scetticismo, la questione del “Decadentismo” non ha smesso di suscitare profondo interesse interpretativo, tutt’altro; ma si è diffusa tra i critici la consapevolezza del progressivo svuotarsi dell’etichetta decadentistica. Essi prendono atto della necessità di chiarire il termine tutte le volte che si intende esplorare tale territorio culturale¹³¹. Tra le voci più recenti, Giovannetti avverte della perdita di validità del termine qui in esame e lo sforzo di sostituirlo con altre definizioni. Non sfugge allo studioso che: “negli ultimi quindici, vent’anni l’etichetta di decadentismo sia entrata in crisi e oggi ci appaia come un relitto di passate polemiche che non come un’operazione utile”¹³². Lo stesso Gioanola, sostenitore negli anni Settanta di “Decadentismo” come etichetta estensibile a tutte le manifestazioni letterarie novecentesche, negli ultimi tempi, dal punto di vista terminologico, propone:

l’abolizione del termine “Decadentismo” per parlare di Estetismo a proposito di D’Annunzio e dintorni, e di Simbolismo per Pascoli e altri, mentre userebbe la parola-contenitore “Novecento” (o quella di “moderno”) per tutta la letteratura di questo secolo, tra Svevo, Pirandello e Calvino.¹³³

In ogni modo, sia il superamento definitivo delle valutazioni moralistiche ed ideologizzanti sul movimento letterario decadente, sia l’interrogarsi sulla reale consistenza della categoria storiografica che lo designa, significa aprire nuove prospettive di studio sulla letteratura italiana tra l’Ottocento e il Novecento. Malgrado ciò, all’operazione di de-ideologizzazione delle interpretazioni storiche del consueto termine-concetto, segue un

¹³⁰ Cfr. E. Gioanola, *Il Decadentismo...*, pp. 7-8.

¹³¹ A questo proposito Antonielli, dopo aver segnalato la contraddizione inerente al uso indiscriminato del vocabolo “Decadentismo” per designare tanto la “lunga metafora critica” che “l’esiguità del fenomeno nei suoi connotati storici”, appunta che: “quella di D. rimane così una designazione di ordine morale, etico-politico, estesa a comprendere tutto ciò che dalla fine dell’Ottocento in poi sia sembrato unificabile sulla base di una serie di atteggiamenti morali, contenutisticamente dedotti da opere che in sede artistica o di reale poetica avrebbero potuto essere indicate altrimenti”; cfr. S. Antonielli, s.v.: “Decadentismo”..., p. 677.

¹³² Cfr. P. Giovannetti, *Decadentismo...*, p. 24.

¹³³ Cfr. E. Gioanola, *Letteratura italiana*, vol. III.1, Milano, Colonna, 1998, pp. 296-297.

momento di confusione a cui rimandano le testimonianze dirette riportate precedentemente.

Ricapitolando, ci pare che la nuova fase della storia critica della locuzione definitoria sia connotata dalla volontà di liberarsi dai retaggi delle passate visioni storico-letterarie. Si intende superare da un lato il giudizio moralistico espresso a proposito dell'arte primonovecentesca, per cui il "Decadentismo" veniva identificato con uno stato di decadenza dei costumi e delle arti; e dall'altro l'uso metastorico del vocabolo, con cui si segnalava un periodo di crisi dalla labile e confusa definizione. Sono anni, comunque, in cui gli studi critici sono marcati dall'incertezza sul modo in cui procedere alla costruzione di nuove idee, di nuove catalogazioni periodizzanti e approssimazioni connotative. Proprio in ragione della momentanea assenza di un'alternativa soddisfacente si incorre in una fase di ambiguità terminologica e concettuale per un verso e di ricapitolazione e riconsiderazione dell'intera vicenda critica e artistica per l'altro. Così, se alcuni studiosi provano a fare il punto della situazione e ad abbozzare nuovi strumenti e ipotesi di lavoro, altri giungono a sostenere l'inutilità di un'etichetta ormai vuota di senso e ad affermare l'inesistenza del "Decadentismo" come fenomeno della civiltà artistica a cavallo fra Otto e Novecento.

C'è quindi chi si limita a registrare il nuovo *status* della categoria storiografica, sforzandosi parimenti di dargli consistenza teorica –per Gioanola equivale alla somma di svariate componenti culturali, filosofiche ed estetiche–, e chi invece adotta una posizione più radicale, arrivando a contestare l'esistenza stessa di tale fenomeno, soprattutto per quanto riguarda l'Italia. Tra questi ultimi non possiamo non ricordare il punto di vista di Praz, il quale ribadisce, prima in un articolo degli anni Sessanta e poi nel suo contributo all'*Enciclopedia della letteratura italiana*, l'inesistenza di un movimento letterario decadente nella penisola. Tra i massimi conoscitori delle opere del "Decadentismo", il critico letterario sostiene che a considerare la produzione delle personalità artistiche di autori italiani, che per convenzione si definirono decadenti, ci si accorge che qualitativamente non reggono il confronto con i loro omonimi d'oltralpe. L'autore sceglie tra l'altro una metafora abbastanza degradante per chiarire il segno del proprio giudizio.

Tale valutazione, secondo cui si qualifica come scadenti e secondari i risultati artistici del "Decadentismo" italiano e se ne riconosce soltanto qualche isolato esempio d'eccellenza, è condivisa anche da altri critici, come vedremo, ed è motivata nella maggior parte dei casi dal fatto che le vere origini del fenomeno sono da ricercare altrove. Sia il ritardo nell'evoluzione economica e sociale dello Stato italiano recentemente unificato, sia

il diffuso provincialismo culturale che sottende le peculiari caratteristiche della stagione romantica italiana, non configurano lo scenario propizio al manifestarsi della nuova stagione artistica. L'insorgere e il successivo svolgersi del "Decadentismo" coincide con una serie di congiunture molto più favorevoli in Francia e in Inghilterra. Da qui poi le nuove esperienze si irradiarono verso le zone più provinciali d'Europa, tra cui appunto l'Italia.

A questo proposito va osservato che lo studio dell'origine del "Decadentismo" italiano, tra coloro che sostennero l'inutilità del dibattito su questa categoria, convinti com'erano dell'inconsistenza del referente storico, diventa piuttosto l'indagine sulle modalità con cui certe esperienze straniere giunsero ai principali centri culturali italiani (Milano e Roma), come furono accolte e in che misura assimilate dai nostri autori.

In questo senso, Elsa Sormani imposta un lavoro di fondamentale importanza, ricchissimo di dati e di riferimenti letterario-culturali, sull'infiltrarsi delle innovative esperienze europee nella letteratura italiana post-romantica¹³⁴. Oggetto del saggio sono i protagonisti dell'ultimo ventennio dell'Ottocento, dalla Scapigliatura al D'Annunzio del periodo romano, quali divulgatori della nuova poesia. In particolare prende in esame scrittori e riviste letterarie attivi nel contesto della Roma bizantina, centro nevralgico dell'estetismo italiano. Prima di estendere la propria ricerca ai materiali poetici fa alcune premesse di carattere generale che ci sembra utile riportare. Innanzitutto mette in evidenza una sfasatura cronologica tra l'esperienza francese e quella italiana, per cui il "Decadentismo" non si modella a partire dalle più avanzate e contemporanee manifestazioni simbolistiche, ma piuttosto sulle tendenze culturali precedenti, quali l'estetismo con le sue varianti parnassiana e inglese. Inoltre, l'innesto avviene in modo prematuro. È facile accorgersi che non si sono ancora create nel paese recettore le condizioni favorevoli ad una assimilazione consapevole e profonda da parte della maggior parte degli autori tardoromantici, cosicché si assiste ad una "strumentalizzazione di certi temi e di certi spunti di sensibilità"¹³⁵. Ne deriva il carattere atipico di una letteratura moderna che, sebbene si nutra delle suggestioni provenienti dall'estero, non può seguirne gli stessi sviluppi. Al riguardo l'autrice osserva che:

è significativo il processo con cui in Italia il decadentismo viene depurato, decurtato, esorcizzato, ridotto dai fruitori o dai mediatori di cultura, si da privarlo dei suoi "veleni", ma anche della sua carica eversiva e innovatrice.¹³⁶

¹³⁴ Vid. E. Sormani, *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, Bari, Laterza, 1978.

¹³⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 5

¹³⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 5

Le modalità mediante le quali avviene il trasferimento e il trapianto di esperienze straniere condizionano il carattere proprio che acquista il “Decadentismo” sul suolo italiano.

Che il movimento decadente sia un prodotto culturale francese ed inglese dove trova le ragioni politiche del suo maturare, e che solo in un secondo momento venga accolto in modo parziale e svolto in tono minore dagli autori nostrani, è un dato incontrovertibile su cui non discutono neppure i sostenitori dell’esistenza di un fenomeno decadente italiano.

Riprendendo il filo del nostro discorso, va ricordato che in quegli anni di *impasse* non solo si parla di “Decadentismo” per negarlo, ma anche per passarne al vaglio i concetti elaborati tradizionalmente. Il problema che si pone non è quello di proporre nuove teorie esplicative su tale fase culturale, ma quello di poter dare un corretto inquadramento metodologico ad una realtà storica, quella di coloro che qualificarono “decadente” la propria operazione artistica. Per essere più precisi, il nodo della questione non sta, ricorrendo alle parole di Petronio, nel:

negare che il decadentismo o il romanticismo siano esistiti; ma di capire che cosa hanno voluto dire con questi termini quelli che di volta in volta li hanno usati; per empirli noi, se ci pare utile, di un significato diverso, rispondente alla nostra visione del processo storico.¹³⁷

Facendo il punto della situazione, quindi, i critici letterari, alle soglie degli anni Ottanta, messi da parte i pseudo-concetti letterari sovrapposti alla vera portata del fenomeno, si trovano disorientati. Tuttavia, prima di muoversi in nuove direzioni, ci si preoccupa non solo di fare chiarezza sull’uso che è stato fatto del termine, ma anche di esplorare in modo più approfondito e dettagliato il contesto storico originario. Sono consapevoli che non è più possibile giungere ad una descrizione organica di una fase culturale che è piuttosto ricca di contraddizioni e di aspetti eterogenei, difficilmente assimilabili in uno stesso modello unitario. Nella maggior parte dei casi, entrambe queste operazioni approdano a una nuova periodizzazione. Questione che, tra l’altro, come vedremo a conclusione della presente esposizione, rimane ancora aperta. Vediamo alcuni esempi di articoli orientati in questo modo. I primi che presenteremo sono quelli di due illustri studiosi del Novecento italiano, Norbert Jonard¹³⁸ e Giuseppe Petronio¹³⁹, mentre

¹³⁷ Cfr. G. Petronio, “Il “decadentismo”: la parola e la cosa”, *Quaderni del Vittoriale*, 36 (1982), pp. 9-24, p. 10.

¹³⁸ Vid. N. Jonard, “Alle origini del Decadentismo. Il termine e il significato”, *Problemi*, 59 (1980), pp. 196-220.

in un secondo tempo si introdurranno le conclusioni a cui giunge Marina Paladini Musitelli¹⁴⁰ alla fine del suo *excursus* sulla storia critica del termine¹⁴¹.

Sia Petronio che Jonard affrontano il problema del significato del vocabolo prendendo in considerazione coloro che si autodefinirono in questo modo. Un gruppo di artisti francesi inaugurava alla fine degli anni Ottanta del diciannovesimo secolo quello che sarebbe stato il primo uso convenzionale di questa parola. Essere decadenti implicava allora sottoscrivere determinati valori culturali, estetici, politici che rispondevano a specifiche tendenze del panorama europeo *fin de siècle*. In questo modo Jonard approfondisce le modalità con cui si sviluppò l'idea di "decadenza" in diversi ambiti culturali e come influì in quello letterario. Anche l'operazione critica di Petronio è tesa a chiarire il significato della prima utilizzazione dell'aggettivo "decadente". Entrambi completano la descrizione dei codici culturali che informano il fenomeno letterario ricercando nel contesto le cause storiche del suo attecchire, soprattutto in relazione alla trasformazione del ruolo dell'intellettuale nel seno dell'incipiente società mercantile.

A proposito dell'arco cronologico in cui si estende il movimento, i due studiosi giungono alla conclusione che all'accezione ampia di "Decadentismo", sia in senso cronologico che connotativo, è preferibile adottarne una più ridotta ma aderente alle reali dimensioni storiche del fatto letterario. Essi sono d'accordo nell'affermare che con il termine "Decadentismo" è più legittimo identificare un aspetto di un periodo eterogeneo, da non confondere quindi con l'epoca. Jonard sostiene perciò che:

Decadentismo è un fenomeno di un'epoca che non si può identificare con tutta l'epoca, perché in questa fine secolo Naturalismo e Verismo hanno raggiunto l'apogeo ed è apparsa una nuova avanguardia che si affermerà dopo la prima guerra mondiale.¹⁴²

All'interno della stessa tendenza manifestata da questi articoli, è opportuno dar notizia di quegli studiosi che fecero della storia del concetto e del termine "Decadentismo" un oggetto di studio e di approfondimento. Spiccano la comunicazione presentata da Musitelli al Convegno di Trieste del 1980 o l'antologia composta da testi letterari e da

¹³⁹ Vid. G. Petronio, "Il "decadentismo": la parola..."

¹⁴⁰ Vid. M. Paladini Musitelli, "Il concetto di Decadentismo..."

¹⁴¹ I tre articoli a cui si fa riferimento sono la versione (ampliata e corretta) di alcune relazioni presentate a diversi Convegni. Quelle di Norbert Jonard e di Marina Paladini Musitelli sono raccolte negli atti del Convegno su *Il Decadentismo italiano e il suo insegnamento all'estero* tenutosi a Trieste nei giorni 21-23 febbraio 1980; mentre quella di Giuseppe Petronio rimanda al suo intervento al Convegno su *D'Annunzio e Pirandello* tenutosi a Gardone nei giorni 3-5 settembre 1982 e organizzato dalla Fondazione del Vittoriale e dal Centro nazionale di Studi pirandelliani di Agrigento.

¹⁴² Cfr. N. Jonard, "Alle origini del Decadentismo...", p. 218. Allo stesso modo Petronio sostiene che: "Il "decadentismo" fu un momento, o un aspetto, di un movimento più vasto [...] Non è sbagliato perciò vedere il "decadentismo" come una faccia di un poliedro, di cui altre facce erano l'estetismo o dandysmo e il simbolismo", cfr. G. Petronio, "Il "decadentismo": la parola...", p. 14.

brani critici realizzata da Enrico Ghidetti¹⁴³. Di quest'ultimo volume ci pare significativa, in relazione a quanto si è appena segnalato, la modalità diretta di presentazione delle opere dei principali protagonisti del "Decadentismo" europeo e dei fondamentali studi critici del concetto, priva dunque di qualsiasi azione mediatrice e interpretativa da parte dello studioso.

Ma ritornando all'articolo della Musitelli, è da riconoscere che costituisce una lettura molto interessante in quanto ripercorre l'evoluzione delle interpretazioni elaborate dalla critica italiana lungo tutto il Ventesimo secolo alla luce delle motivazioni storiche ed ideologiche che orientarono le varie tendenze. L'autrice contestualizza il lavoro di coloro che parteciparono al dibattito allo scopo di evidenziare le strumentalizzazioni di cui fu fatta oggetto tale definizione. Non diversamente dalla conclusione a cui giungono Petronio e Jonard, anch'essa considera che ha smesso di essere operativo l'uso dell'etichetta "Decadentismo" in chiave connotativa. Non resta quindi che servirsene in modo cronologico per segnalare un determinato periodo storico e letterario. Su queste basi si chiede:

Cosa significa questo se non che non è più possibile definire con un termine unico una fase culturale che, pur presentando alcuni elementi comuni, ad una più attenta osservazione rivela motivi di profonda differenziazione interna che sollecitano la revisione della tradizionale periodizzazione assegnata al decadentismo: 1885-1915 e oltre?¹⁴⁴

Ciò non toglie che sostanzialmente il termine continui ad essere usato dagli studiosi italiani sotto due punti di vista diversi. A grandi linee e per comodità espositiva è possibile individuare una prospettiva estensiva ed una ristretta dell'uso. Tra queste due alternative è costretto a scegliere chi affronta un'approssimazione al concetto o alla realtà storico-letteraria del "Decadentismo".

Occorre chiarire però che, per quanto concerne il valore estensivo e metaforico di questo vocabolo, esso risale alla scuola crociana e a quella marxista. Anche se ormai ha perso ogni implicazione estranea al fenomeno puramente letterario e culturale. Detto ciò, si può notare che in questo senso il termine mira a designare un'intera fase storico-culturale e letteraria europea, nonché italiana, che può farsi iniziare all'incirca negli anni del movimento decadentista francese e si estenderebbe al Novecento, comprendendo le avanguardie. Per alcuni critici, che si pongono in quest'ottica, come ad esempio i già menzionati Gioanola e Landolfi, il "Decadentismo" si protenderebbe fino agli anni

¹⁴³ Vid. E. Ghidetti, *Il Decadentismo. Materiali e testimonianze critiche*, Roma, Riuniti, 1984.

¹⁴⁴ Cfr. M. Paladini Musitelli, "Il concetto di Decadentismo...", p. 244.

Cinquanta, in quanto designa non solo la crisi apertasi sullo scadere del secolo ma anche i suoi esiti.

D'accordo con questa accezione, Gioanola situa le poetiche del "Decadentismo" alle origini della letteratura contemporanea, giacché vi si cristallizzano le peculiari innovazioni delle istituzioni letterarie e culturali di fine secolo. Da queste, in seguito, si svilupperanno le forme della narrativa e della poesia del Novecento emblematiche del disagio esistenziale della modernità. A proposito dell'ambito italiano, Gioanola considera Pascoli e D'Annunzio i primi autori decadenti, anche se non dimentica di sottolineare il particolare carattere della loro partecipazione al "Decadentismo", a cui pervengono per vie aleatorie e non per un'acquisizione consapevole. Comunque, ritornando a ciò che più ci interessa sottolineare, la visione d'insieme del critico su cui si basa la costruzione della sua ipotesi non è monolitica. Egli distingue tra un "primo Decadentismo" e un "secondo Decadentismo". Il primo corrisponderebbe alla fase "decadente" della letteratura, quella dove l'angoscia dell'esserci intravista dall'artista moderno è esorcizzata attraverso atteggiamenti superomistici e di ribellione. Mentre il secondo coinciderebbe con la fase "decaduta", in cui l'artista esprime, senza filtri illusori e consolatori, l'estraneità alla realtà e l'incapacità di trovare un senso al vivere, sistematizzati teoricamente nel pensiero degli esistenzialisti.

In questa stessa linea si inserisce un recente saggio di Landolfi dal titolo *Per un'interpretazione del decadentismo*, con prologo di Gioanola. Qui lo studioso propende per un'applicazione del termine al periodo marcato dalla crisi che risale al Rinascimento. Questa è l'impostazione che dà alla sua definizione:

a mio parere, il Decadentismo rappresenta il momento storico in cui la civiltà occidentale assume la consapevolezza della crisi in cui si dibatte da parecchi secoli. Dal Seicento in poi la nostra cultura si è dimostrata incapace di affrontare in modo soddisfacente i problemi fondamentali dell'esistenza e, dopo aver tentato soluzioni diverse, è pervenuta alla coscienza del proprio fallimento.¹⁴⁵

E più avanti riassume dicendo che: "il Decadentismo, pertanto, può essere interpretato come il percorso della cultura di fine Ottocento e del primo Novecento per esplorare le dimensioni della crisi e consumarne gli esiti"¹⁴⁶.

Nell'accezione più ristretta e più rigorosamente storica che proviene dalla storiografia francese, il termine individua un gruppo di scrittori facenti capo a Verlaine

¹⁴⁵ Cfr. G. Landolfi, *Per un'interpretazione...*, p. 21.

¹⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 29.

attivi tra il 1880 e il 1886¹⁴⁷. Movimento che confluirà nel Simbolismo intorno al 1885. Mentre per quanto riguarda la letteratura italiana, il fenomeno decadentista si inquadra nel periodo compreso tra il 1883 e il 1903, stretto cioè tra il magistero di Carducci, l'esaurirsi del Verismo e l'avvento delle esperienze avanguardiste.

Di questo parere è Ghidetti. Nell'introduzione al volume sopra citato, il critico realizza un'ampia panoramica dell'epoca letteraria in Europa e in Italia messa in relazione alle sue peculiari condizioni culturali e politiche, senza dimenticare di accennare alle polemiche, sorte in sede critica, attinenti sia alla relazione tra Romanticismo e "Decadentismo", sia all'abuso in senso morale e etico-politico di tale termine. Ne deriva secondo Ghidetti il problema di stabilire i limiti cronologici di un'etichetta ormai svincolata dai discorsi della tradizione. Per quanto riguarda il caso italiano, una soluzione praticabile è quella di: "circoscrivere in sede storiografica l'uso della nozione di decadentismo all'ultimo ventennio del secolo XIX"¹⁴⁸. Una delimitazione simile propone Luperini prima di realizzare un lucido esame storico-critico della letteratura di fine Ottocento e inizio Novecento¹⁴⁹. Luperini distingue nettamente tra "Decadentismo" e avanguardie, pur riconoscendone l'origine nella "medesima crisi storica". E offre il seguente quadro riassuntivo dell'età decadentistica:

nel suo filone principale [...] il decadentismo italiano appare insomma un fenomeno reciso, circoscritto nel tempo (perché chiaramente distinto dai movimenti d'avanguardia del primo Novecento), legato a una nozione del ruolo dell'intellettuale ben datata storicamente e alla problematica, inevitabilmente angusta e un po' provinciale, che ne consegue [...] e che ne determina i limiti anche cronologici, grosso modo coincidenti con l'ultimo quindicennio del secolo e i primissimi anni del nuovo.¹⁵⁰

Alla stregua di Luperini e di Ghidetti, Giovannetti afferma la sostanziale diversità tra la letteratura prodotta nell'Ottocento e quella del Novecento e delimita le coordinate del "Decadentismo" chiarendo che: "abbiamo così individuato un periodo -1883-1903, appunto- al quale è lecito applicare l'etichetta di decadentismo"¹⁵¹. Esclude allora l'uso estensivo del termine poiché ne vede il carattere approssimativo e artificiale. Afferma categoricamente di sostenere un'idea di "Decadentismo" italiano che mira a sottolineare

¹⁴⁷ Anatole Baju dà l'avvio all'uso del termine Decadentismo per designare un orientamento artistico che si sviluppa in Francia negli anni Ottanta del XIX secolo in un articolo, "Ai lettori!" apparso sul primo numero della rivista *Le Décadent* del 10 aprile 1886, e dove espone le caratteristiche della nuova letteratura.

¹⁴⁸ Cfr. E. Ghidetti, *Il Decadentismo...*, p. 22.

¹⁴⁹ Vid. R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formati nella letteratura italiana contemporanea*, vol. II, Torino, Loescher, 1994, (1ª ed. 1981). Lo studioso rimanda per l'istituzione di un simile intervallo temporale stabilito sulla base dei testi all'opera di E. Ghidetti, *Il Decadentismo...*

¹⁵⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 12.

¹⁵¹ Cfr. P. Giovannetti, *Decadentismo...*, p. 56.

“la specificità d’una età di transizione”¹⁵², di cambiamenti sociali e storici che fanno da sfondo a un progressivo modificarsi delle concezioni dell’arte di cui sono protagonisti Fogazzaro, Pascoli e D’Annunzio, e non Svevo, Pirandello e le avanguardie, già inseriti nel Novecento.

A chiusura di questa esposizione ci pare doveroso fare menzione del volume della Piccola Biblioteca Einaudi dal titolo *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* a cura di Asor Rosa¹⁵³. Ai fini del nostro discorso interessa evidenziare alcune utili indicazioni contenute nella parte introduttiva, dove la questione terminologica è risolta all’interno dell’opera di riassetto della storiografia italiana del Novecento. E ciò costituisce, in ultima istanza, tutta una dichiarazione d’intenti fatta dal coordinatore del volume nell’arduo “tentativo di operare il bilancio di un secolo sul piano letterario”¹⁵⁴. A questo scopo vengono stabiliti dei quadri d’insieme presieduti da due idee fondanti, frutto dei nuovi orientamenti interpretativi. L’una condiziona l’altra e viceversa. La prima consiste nel considerare la letteratura alla stregua di un “sistema complesso e estremamente ramificato”, per cui, e ciò avvalorava il secondo punto, “è compito dello storico e del critico cercare di darne una descrizione in termini che colgano il più possibile specificità e peculiarità di questo particolarissimo dominio espressivo umano”¹⁵⁵.

Inoltre nel primo saggio che apre il volume, Asor Rosa cerca di fare il punto della situazione sulle modalità di approccio storiografico alla letteratura italiana del Novecento, giacché, a suo parere, i tempi sono ormai maturi per farlo¹⁵⁶. In questo senso rileva i limiti della critica precedente, in quanto tendeva a modellare il fenomeno letterario su un costrutto stabilito a priori piuttosto di perseguirne lo studio nel suo emergere storico e nella sua specificità estetico-artistica.

Una volta individuato nella trasformazione conoscitiva e quindi formale il nucleo caratterizzante del Novecento italiano, lo studioso propone una nuova prospettiva, secondo cui il critico deve approfondire le differenze che si manifestano nell’operato del singolo scrittore. Muovendo in questa direzione si potrà arrivare, secondo Asor Rosa, a profilare il canone della letteratura italiana novecentesca e a darne la giusta collocazione nel panorama della cultura europea dell’epoca.

¹⁵² Cfr. *Ibidem*, p. 57.

¹⁵³ A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo...*

¹⁵⁴ Cfr. *Ibidem*, p. VII.

¹⁵⁵ Cfr. *Ibidem*, p. VIII.

¹⁵⁶ Vid. A. Asor Rosa, “Fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento”, *Letteratura italiana...*, pp. 5-33.

Prima di concludere, va fatta un'ultima precisazione su quest'ultimo suggerimento del critico. Infatti, se è palese che la questione critica del "Decadentismo" è esclusiva dell'ambito storiografico italiano, a livello europeo il problema non si pone neppure¹⁵⁷. Di conseguenza sembra opportuno, lasciate da parte le operazioni di parcellizzazione della letteratura e di imposizione di idee prestabilite alla nozione di "Decadentismo", puntare invece sull'individuazione dei comuni denominatori culturali e letterari, attraverso cui si potrà meglio comporre il quadro di una civiltà decadente composta dalle varie letterature nazionali. È possibile trovare, senza perdere di vista le coordinate storico-politiche specifiche, i motivi e le caratteristiche formali analoghe che formano un tessuto connettivo tra le opere e le personalità artistiche europee partecipanti a una specifica età letteraria, quella tra Otto e Novecento.

2.1.5. Il "Decadentismo" italiano: una proposta di lavoro

L'ampio dibattito suscitato dal fenomeno culturale e letterario del "Decadentismo" italiano tra le varie correnti di critica ce ne restituisce la complessità. Purtroppo la mancanza di un approdo comune, di un accordo sull'estensione e sul significato culturale da attribuire al termine ha creato nel passato e crea tutt'ora una gran confusione semantica nell'uso del vocabolo. Ma se allora le difficoltà sorgevano per lo più dal condizionamento prodotto dalla prospettiva critica, ideologica e metodologica, di recente, e dopo il notevole lavoro di revisione compiuto sulla nozione storiografica, il problema di una definizione scaturisce dalla conoscenza dettagliata di un periodo per nulla monolitico e di conseguenza difficilmente riconducibile all'interno di uno schema sintetizzante.

Nel tentativo di offrire il nostro punto di vista di tale momento, occorrerà fin da ora prendere delle decisioni vincolanti sia per quanto riguarda la scelta del vocabolo che per l'indicazione dei limiti cronologici. Per il termine, anche noi in questa sede, ci atterremo a quello di "Decadentismo", il più consueto all'interno della critica italiana assai restia ad adottare vocaboli diversi da quelli della tradizione storiografica.

Ormai liberata dal pesante giogo della radice etimologica e delle diverse accezioni negative attribuitegli, la parola designa una stagione della cultura italiana dalla fisionomia

¹⁵⁷ In Francia con la parola Decadentismo ci si riferisce al movimento letterario poetico che si sviluppa intorno alla rivista *Le Décadant*; in Inghilterra si parla di Estetismo a proposito, ad esempio, dei Preraffaelliti o di Oscar Wilde; infine in Germania e in Spagna non è un vocabolo usato dalla critica letteraria.

alquanto complessa che si manifesta con caratteri precisi dopo il 1885 e giunge al primo decennio del Novecento, disperdendosi con l'irruzione delle avanguardie storiche. L'aver dato un'indicazione cronologica del genere significa propendere per una determinata visione del periodo in questione. Il presente studio nasce da un'approssimazione strettamente storica attenta al concorrere e all'intersecarsi di vari fattori e linee di tendenza, nella stragrande maggioranza di transizione, e finalizzata quindi alla contestualizzazione degli autori e delle loro opere. Per quanto riguarda la periodizzazione mi trovo d'accordo con quanti fanno coincidere l'estensione del movimento decadente italiano a poco più di vent'anni: dalla pubblicazione di *Malombra* (1881) a quelle nel 1903 delle *Laudi dannunziane* e dei *Canti di Castelvecchio* di Pascoli¹⁵⁸. Da lì a qualche anno infatti esploderanno le avanguardie –vociani, espressionisti, futuristi– e si consumerà la svolta verso il “moderno” con i più maturi risultati artistici di Svevo e di Pirandello. Tuttavia, che sia arduo stabilire il discrimine tra “Decadentismo” e Novecento è un dato di fatto¹⁵⁹. Che alcune linee poetiche del “Decadentismo”, soprattutto per quanto riguarda il processo di dissoluzione dei modelli ottocenteschi, siano operanti lungo tutto il Ventesimo secolo è per certi versi innegabile. Che tradissero inoltre quel sentimento di angoscia esistenziale in cui si concretizzò posteriormente la perdita delle certezze positivistiche è altrettanto plausibile. Ma mi pare che le motivazioni storiche, le circostanze concrete che dettarono o orientarono le risposte poetiche dei nostri autori decadenti si modificarono non poco nel corso dell'età giolittiana e definitivamente all'indomani della “Grande Guerra”. Inoltre sul piano letterario, le teorie estetiche ma anche filosofiche e scientifiche appena abbozzate in ambito europeo, e presentite in Italia, nei primi decenni del Novecento produssero i loro frutti di modernità a secolo già ben inoltrato. Per quanto riguarda le avanguardie, in particolare, va ricordato che la loro fondamentale forza iconoclasta si incarnava in una polemica “antipassatistica” e si risolveva in una volontà di distacco e di autonomo sviluppo rispetto alle esperienze decadentistiche. La postura ferocemente antidannunziana degli accoliti della rivista letteraria *La Voce* è un esempio calzante

¹⁵⁸ Tale termine *a quo* va inteso con certa flessibilità fino a comprendere alcune opere come *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Pirandello in bilico tra l'Otto e il Novecento. Si rimanda su tale questione al quarto capitolo “Nuovi percorsi narrativi”.

¹⁵⁹ Infatti c'è chi s'inclina ad un uso molto più estensivo del vocabolo fino a identificarlo con le manifestazioni letterarie e culturali del Novecento comprendendo le avanguardie, Svevo e Tozzi, le esperienze ermetiche e postermetiche, orfiche e neorfiche, Montale e Campana, le neoavanguardie degli anni Sessanta e talune opere di Moravia, Pavese, Calvino.

dell'emergere di diverse prospettive intellettuali e letterarie rivendicanti una propria originalità¹⁶⁰.

Per parlare dell'inizio del "Decadentismo" italiano è inevitabile evocare il retroterra europeo a cui si rivolse la cultura e la letteratura del Paese per rinnovarsi. Tuttavia tale operazione di assimilazione viene marcata dalla specificità e singolarità del momento storico. Avviene infatti in un quadro di grave arretratezza sociale ed economica, nonché artistica, rispetto alle più avanzate Francia e Inghilterra. Ciononostante, come abbiamo avuto modo di approfondire nell'ampia ricognizione storica contenuta nel primo capitolo, sebbene l'Italia rimanesse al margine dei travagliati processi di modificazione in atto nelle maggiori nazioni alla fine del secolo, anch'essa, pur presentando condizioni assai difformi, si trovava alle prese con radicali cambiamenti. Era in atto un'articolata e delicata transizione: da una parte la titanica impresa di costituirsi quale nazione unitaria, dall'altra l'urgenza di una modernizzazione complessiva che rimediasse al ritardo del sistema produttivo. È imprescindibile dunque ricordare la complessa situazione italiana di fine secolo. Costituiscono infatti il corrispettivo storico e morale alla coeva fase di transizione della civiltà occidentale, il concorrere dei seguenti avvenimenti: la difficoltosa sopravvivenza del nuovo Stato unitario in senso liberale, il diffuso malcontento generato dalle promesse risorgimentali frustrate e dagli ideali traditi, la disuguale e tardiva modernizzazione del sistema produttivo, la contraddittoria ricerca di un'identità della recente classe borghese nazionale, la bruciante sconfitta ad Adua (1896) con cui si conclude l'esperienza coloniale ottocentesca, le sommosse popolari e i metodi autoritari del governo alla fine del secolo. Una svolta variamente stratificata che ispirava quel sentimento di crisi, di decadenza, di chiusura di una grande epoca nel quale si sublimava e metaforizzava il complesso passaggio dal mondo della trionfante borghesia liberale e della rivoluzione industriale, a quello novecentesco del capitalismo e dell'imperialismo.

Sul piano letterario sono anni in cui gran parte dell'Europa, dopo aver assistito al diffondersi e al consolidarsi delle dottrine naturalistiche e parnassiane, guardava con curiosità alle nuove mode letterarie francesi. Qui si pubblicavano testi capitali in questo senso come *Controcorrente* (1884) di Joris-Karl Huysmans o il *Manifesto del Simbolismo*

¹⁶⁰ Benussi chiarisce sinteticamente che: "questi sono gli anni che vedono un mutamento repentino di tutto un clima culturale: gli intellettuali hanno capito di non poter competere con i politici e cominciano a ritagliarsi uno spazio autonomo e specialistico, nasce la "Voce" e con essa si attua uno spostamento significativo dal piano di una battaglia ideologico-politica a una morale e civile; D'Annunzio è rifiutato da tutti, di Carducci piace il versante intimo e nostalgico e non più quello civile [...] escono i primi romanzi sperimentali [...]", cfr. M. C. Benussi, "Il decadentismo in Pirandello", *Quaderni del Vittoriale*, 36 (nov.-dic. 1982), pp. 49-62, p. 59.

di Jean Moréas su *Le Figaro* del 18 settembre 1886 o si consumava la breve stagione dei *décadents*. Il tutto prometteva un ribaltamento dei motivi e dei procedimenti stilistici consueti sulla base dei nuovi principi estetici che i letterati francesi si sforzavano di fondare per l'occasione. Questo fu solo l'avvio di una variegata stagione culturale che coinvolse, con modalità diverse da paese a paese, l'intera civiltà europea. Si assisté difatti al proliferare di esperienze artistiche a stento assimilabili, malgrado fossero originate da un comune sostrato culturale, quello della crisi delle istanze del razionalismo e del realismo, e fossero strette in una compatta rete tematica.

Da tali sommarie indicazioni si desume che, sul piano delle idee, la nascita del "Decadentismo" italiano rientra nel generalizzato movimento d'opposizione al dominio del Positivismo che si traduce in letteratura in un superamento dei dettami naturalistici e classicistici. Se si pensa però che tale reazione prelude alla profonda crisi che, epistemologica all'inizio, ebbe poi risvolti esistenzialisti e attraverserà tutto il Novecento, diventa allora quasi contraddittorio parlare di una chiusura e ancor più attribuirgli un significato culturale distintivo. Ma se ci si attiene ai fatti si può rintracciare nel particolare contesto italiano tra Otto e Novecento il percorso compiuto dagli intellettuali nello sforzo di sbloccare una situazione alquanto stagnante e provinciale, al fine di colmare il divario con altre realtà più propositive. Da una parte hanno ormai preso atto della crisi della vecchia cultura liberale di derivazione romantico-risorgimentale e dall'altra mettono in discussione quel positivismo evoluzionistico a cui si erano rivolti i rappresentanti della nuova cultura postunitaria, tra cui spiccava Roberto Ardigò, nel tentativo di svecchiare i propri strumenti conoscitivi.

Approfondendo il discorso sul percorso compiuto dalla cultura tra Otto e Novecento, va detto che gli intellettuali dell'Italia unita erano stati magnetizzati dalla filosofia del Positivismo francese così come dalle teorie darwiniane e dall'evoluzionismo di Spencer che incoraggiarono lo sviluppo delle scienze sociali sulla base delle leggi e dei metodi proposti dai progressi compiuti nel campo della biologia. Valga per tutti il nome del fondatore dell'antropologia criminale, Cesare Lombroso. L'essere umano studiato con i metodi della scienza divenne il prodotto dell'irresistibile progresso della Storia e della natura in evoluzione mentre le dinamiche psicologiche vennero considerate il risultato di fattori ambientali, storici ed ereditari. Il principio dell'oggettività del dato positivo e la nozione materialistica della realtà limitava lo scibile a tutto ciò che fosse suscettibile di indagine empirica. Tali concezioni venivano poi trasferite all'ambito estetico fungendo da

presupposti dell'esperienza veristica. La reazione comunque non si fece attendere troppo.

Come sottolinea Bobbio:

l'enorme sforzo intellettuale necessario al passaggio da una cultura di tipo letterario o sacerdotale a una cultura scientifica e tecnica era destinato a suscitare una risposta di tipo spiritualistico, un ritorno all'interiorità, un richiamo alle profondità dell'anima contro la presunzione dell'intelletto.¹⁶¹

Termini come "spirito", "intuizione", "ideale", "azione", "potenza" divennero infatti le nuove bandiere delle tendenze irrazionalistiche.

Le prime avvisaglie dell'intolleranza verso le strettoie imposte dal materialismo ottocentesco e dallo scientismo positivista si hanno nei pronunciamenti di alcuni giovani letterati che orbitavano intorno a circoli meno tradizionalisti, con sede a Roma, Milano e Firenze, e più aperti al "gran movimento della rinascenza idealistica, ch'altro non era se non una piccola parte di quello diffuso in Europa e che aveva i suoi padri spirituali in Schopenhauer, Tolstoj, Nietzsche, Pater, Ruskin, Maeterlinck, Ibsen"¹⁶². Si potevano inoltre ravvisare nelle linee programmatiche di alcune tra le molteplici riviste letterarie che fiorirono a cavallo dei due secoli, quali la sommarughiana *Cronaca bizantina*, *Il Convito* o la fiorentina *Marzocco*. Intorno ai centri e alle riviste, mezzi di divulgazione del gusto estetizzante, gravitavano personalità critiche e artistiche come Gabriele D'Annunzio, Edoardo Scarfoglio, Matilde Serao, Vittorio Pica, Angelo Conti, Guido Salvadori e molti altri. Cultori del bello e della perfezione assoluta tentavano la via del rinnovamento di poetiche, di temi e di linguaggio all'insegna di una continua tensione tra stimolanti novità europee e retaggio classicista. Risentivano inoltre, come detto poc'anzi, delle correnti idealistiche che attraversavano l'Europa e polemizzavano contro il Positivismo.

Certo è che tale critica interessò ben presto filosofi e politici. Difatti è all'inizio del 'secol nuovo', avviatosi sotto ben altri auspici rispetto alla chiusura del precedente, che il rifiuto dei presupposti positivistici si concretizza in movimenti e posizioni alternative più sostanziose e sensibili alle suggestioni esercitate dalle correnti filosofiche europee, marcatamente spiritualistiche, come l'intuizionismo di Bergson o il pragmatismo approntato da William James. Il nuovo idealismo di Benedetto Croce e gli atteggiamenti irrazionalisti e eversivi di una variopinta schiera di letterati che, raccolti intorno alle riviste fiorentine *Lacerba* e *Il Leonardo* si dichiaravano antipositivisti, antisocialisti,

¹⁶¹ Cfr. N. Bobbio, "Profilo ideologico del Novecento", in E. Cecchi - N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura...*, pp. 11-126, p. 36.

¹⁶² Cfr. G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 144.

antidemocratici, costituirono i frutti più vistosi di quell'irrazionalismo via via radicatosi negli ambienti intellettuali italiani. Tuttavia tali manifestazioni sono ben lontane dal poter istituire una linea di continuità con le esperienze precedenti che abbiamo definito decadenti. Gli esponenti della cultura primonovecentesca ne mettevano in rilievo lo scarto e cercavano di reagire alla dimensione tutta estetica a cui era stata ridotta la critica antipositivista nel suo primo apparire. Sempre maggiore era la consapevolezza con cui si guardava alle nuove correnti della filosofia dell'irrazionalismo. Cresceva la maturità intellettuale dei protagonisti della scena culturale e ci si allontanava gradualmente dalla tradizione classicistica fino a rompere di netto con tutta la violenza iconoclastica delle avanguardie. Infine diventava sempre più ineludibile il senso di disagio provato dall'intellettuale piccolo-borghese alle prese con una società in continua trasformazione.

Ci preme a questo punto però sottolineare il fatto che la cultura in Italia, talmente occupata da quella "grande bufera", come l'ebbe a definire Bobbio, scatenata contro l'esile Positivismo nazionale, si manteneva al margine della "rivoluzione intellettuale"¹⁶³ che si veniva attuando tra l'Otto e il Novecento nel quadro europeo e che elaborava in termini concreti la consapevolezza di un mutamento in atto a più livelli. Occorre infatti distinguere nella convulsa svolta del secolo tra antipositivismo e postpositivismo. Linee di tendenza che accomunano le diverse culture europee dell'epoca e che, pur sovrapponendosi a tratti, ebbero caratteri ben distinti¹⁶⁴.

Riportandoci nell'ambito italiano del periodo tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e i primi del Novecento, va detto che l'incidenza su letteratura e filosofia del pensiero che muoveva dalla rivoluzionaria rottura delle certezze positivistiche fu minima;

¹⁶³ L'espressione è tratta dal saggio dello statunitense Stuart Hughes dove si traccia un'interessante descrizione di quegli intellettuali europei che, concentrando la loro attività nell'arco di quarant'anni (1890-1930), "provide the fund of ideas that has come to seem most characteristic of our own time". Lo studioso riconosce nel decennio degli anni Novanta quella reazione contro il Positivismo che costituisce appunto una *intellectual revolution* ed è fondamentale per il profondo cambiamento di mentalità che si produce a cavallo dei due secoli; cfr. H. Stuart Hughes, *Consciousness and society. The Reorientation of European Social Thought. 1890-1930*, London, Harvard University press, 1983.

¹⁶⁴ L'uno, di cui abbiamo già nominato qualche figura rappresentativa, veniva innescato dalla critica sul razionalismo totalizzante. Alla visione oggettiva del reale se ne contrapponeva una trascendentale che travalicava i limiti imposti dal materialismo e dai metodi della scienza ed esigeva ben altri strumenti euristici e nuove vie di accesso a una realtà autentica, profonda, misteriosa. L'altro invece spostava il foco dell'attenzione dall'oggetto da conoscere al soggetto, ovvero affrontava il problema non già dell'entità del reale quanto della coscienza che percepisce. Il rapporto tra io e mondo quindi diventava talmente problematico da indurre a dubitare che si potesse anche solo formularne una sintesi totalizzante. Tale dubbio cagliò nella consapevolezza del fallimento, dell'impossibilità di approdare a una qualsivoglia certezza esistenziale. Si fece palese l'idea di un mondo privo di un centro assoluto di riferimento e, di conseguenza, senza senso. Trapelano da considerazioni del genere le idee filosofiche del nichilismo, della fenomenologia di Husserl, dell'esistenzialismo di Heidegger. Si verificava insomma quanto aveva precocemente vaticinato Nietzsche nei suoi scritti filosofici: la scoperta dell'impossibilità di conoscere il significato dell'universo e delle vicende umane.

l'assimilazione fu posteriore. Non si ebbe un coinvolgimento immediato e diretto nello straordinario rinnovo dei criteri conoscitivi, nelle nuove ricerche filosofiche che ribaltavano la visione del mondo e dell'uomo riducendo gli antichi schemi metafisici a un mucchio disordinato di fragili congetture discordanti. Le opere di Freud così come i nuovi modelli teorici matematici e fisici vennero comprese e fatte proprie solo successivamente portando a un cambiamento radicale degli stessi parametri dell'attività intellettuale.

Per quanto riguarda comunque la nostra sfera d'interesse, gli autori che giunsero a maturità artistica nel periodo compreso tra la fine Ottocento e l'inizio Novecento ebbero piuttosto a che fare con gli esiti deteriori dell'avventura risorgimentale, con il gretto determinismo della mentalità positiva, con la subordinazione della creatività artistica al "vero". In un contesto storico ed ideologico quale si è cercato di descrivere, l'antipositivismo idealistico, la mistica dell'ineffabile e dell'irrazionale, la militanza vitalistica e il primato dell'azione improntavano gli atteggiamenti dei nuovi scrittori e si riflettevano sulla loro scrittura, sui loro mondi immaginari, conferendole un carattere peculiare e riconoscibile. Si rispose perciò alla mediocrità del presente, alla percezione della decadenza in atto ora in chiave estetizzante e superomistica (come nel caso di D'Annunzio), ora mistico-spiritualeggiante (con la 'teoria spiritualista dell'evoluzione' di Fogazzaro) ora con il richiamo alle cose umili (espresso attraverso il linguaggio 'pregrammaticale' del fanciullino di Pascoli). L'artista si riappropriava di una "nobiltà spirituale" che tradiva l'ansia di restituire prestigio sociale alla propria attività artistica e l'operazione di ripristino del ruolo tradizionale del vate.

Detto ciò non va dimenticato che parallelamente esisteva una variegata schiera di personalità che pur lontana da programmi definiti animò la scena letteraria di quel ventennio. Da uno sguardo d'insieme si può notare che la reazione alla poetica veristica fungeva da stimolo per la ricerca di nuove poetiche, di nuovi mezzi espressivi, di nuovi temi e motivi, fortemente suggestionata d'altra parte dalle coeve esperienze artistiche europee. Se tali erano i segni inequivocabili di un cambiamento che portava verso una nuova fase artistica, quella appunto del "Decadentismo", va detto che la difficoltà di riconoscere un significato culturale coerente e organico si ripete stavolta sul versante della poetica. Molti studiosi sono convinti, e ne sono convinta anch'io, che si debba parlare di multiformi e a volte inconciliabili programmi artistici. Malgrado ciò questi vanno ad integrare una possibile poetica del "Decadentismo" italiano, debitrice nelle sue linee generali delle nuove soluzioni artistiche escogitate oltralpe, alcuni caratteri costanti che compongono un'estetica tutta particolare.

Vediamo alcune delle motivazioni estetiche che accomunano le esperienze letterarie, prosastiche e liriche, degli scrittori decadenti e che plasmano, rinnovandoli, i nuovi strumenti espressivi. Influisce profondamente sulla concezione dell'arte la questione cruciale del rapporto tra realtà interiore e realtà esterna, tra soggetto e oggetto, che muove dalla prospettiva trascendentale che scardina l'immagine deterministica e materialistica del mondo fenomenico. Di conseguenza la realtà autentica si trova al di là delle apparenze e solo può essere avvertita da un occhio privilegiato, interiore, di cui è dotato l'artista. Questo diventa tratto distintivo della sua speciale sensibilità dove l'arte si fa strumento esclusivo di conoscenza ed espressione del mistero, dell'ignoto occultato dietro il mondo tangibile. Si avrà quindi una svolta antimimetica nelle arti che si rifletterà a livello tematico e stilistico. Verrà privilegiato l'uso evocativo, allusivo e analogico della lingua, mentre la crisi dei modelli stimolerà un sempre più incisivo sperimentalismo delle forme letterarie.

Illustrate le coordinate estetiche all'interno delle quali si orientarono gli scrittori tra l'Ottocento e il Novecento, il termine "Decadentismo" designa inoltre il capitale lavoro di rottura e rinnovamento su diversi fronti; non solo quello della consuetudine letteraria tradizionalista, ma anche quello delle norme del Realismo-Naturalismo. In questo senso fondamentali saranno i contributi di autori come Antonio Fogazzaro, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, insieme ad altri scrittori che affollano il panorama italiano a cavallo tra i due secoli (non dimentichiamo alcune opere di Pirandello e Svevo), che doteranno il "Decadentismo" italiano di una fisionomia distintiva propria. Fin qui è stata nostra intenzione cercare di tracciare un disegno che, il più coerentemente possibile, potesse restituire l'immagine di una certa unità culturale del periodo. Rimandiamo alla seconda parte della tesi l'analisi specifica di autori ed opere che, a nostro avviso, furono particolarmente rappresentative delle linee poetiche riconducibili al "Decadentismo" italiano.

2.2. Las nociones de “Generación del 98” y de “Modernismo”: reseña histórica

Continuamos el presente discurso dirigiendo nuestra atención a la literatura española. De acuerdo con lo que nos habíamos fijado al principio del presente capítulo, es decir el estudio de las historias críticas de los conceptos de “Decadentismo”, “Generación del 98” y “Modernismo”, y después de haber procedido a diseccionar y fundamentar de nuevo el primer término, vamos a centrar nuestra atención sobre los otros dos¹⁶⁵. De hecho, antes de analizar algunos textos y autores españoles del período comprendido entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, nos ha parecido imprescindible, como lo había sido también para las letras italianas, volver a recorrer la evolución de categorías historiográficas controvertidas, pero recurrentes en los estudios sobre literatura española, hasta llegar a la operación de revisión crítica realizada en los últimos veinte años y ofrecer nuestra aportación personal al debate.

Que muchos especialistas se hayan ocupado de literatura española entre finales del siglo XIX y comienzos del XX es un hecho evidente; sin embargo, es visible la falta de una definición unánime que implique una periodización considerada válida para todos. Lejos de ello, a lo largo del tiempo, dos términos distintos y sus respectivos conceptos se han disputado ese papel. Ambos han sido objeto de enfrentamiento y estimulado largos, y no menos estériles, debates entre los estudiosos, hasta convertirse en verdaderos lugares comunes de la historia literaria. Es nuestra intención ilustrar aquí las principales elaboraciones de estas dos nociones, reagrupándolas, por exigencias expositivas y para su mejor comprensión, según las tendencias críticas dentro las cuales toman forma. Cabe precisar que se va a tratar, en primer lugar, la evolución de la definición del concepto de “Generación del 98” junto al examen de aquellas posturas que instituyeron la oposición entre “Generación del 98” y “Modernismo”. En segundo lugar, consideraremos las principales aportaciones que intentaron dar una definición al membrete de “Modernismo”, como un fenómeno que abarca el conjunto de las manifestaciones literarias de una época. Desde este punto de vista, la producción denominada *noventayochista* se incluye dentro de un movimiento general que engloba, en un marco común, diferentes tendencias poéticas.

¹⁶⁵ Remarcamos la dificultad que supone organizar la presente reseña sobre unos conceptos fundamentales de la historia crítica española de manera consecuente con lo apuntado en la redacción del primer párrafo de este capítulo. Ello es debido al diferente desarrollo de la noción de “Modernismo” con respecto a la de “Decadentismo”. Distintas son las orientaciones que configuran los modelos de interpretación y de periodización adoptados por los estudiosos, y además se entrelazan con la relativa al término “Generación del 98”.

Antes de trazar la exhaustiva recapitulación del debate en torno a “Generación del 98” y “Modernismo”, consideramos oportuno, sobre la base de una tendencia reconocible en algunos trabajos recientes, ofrecer unas informaciones sobre la modalidad de uso y el significado que les atribuyen los críticos y los escritores que protagonizaron dicha estación artística. Cabe constatar previamente que, hojeando los documentos de comienzos del siglo veinte, queda patente la intuición de que existía una *nueva generación* de *jóvenes escritores*, mientras que el término *modernismo* y sus correlativos *moderno* y *modernista* se empleaban desde tiempo atrás. El uso de tales vocablos atestigua la percepción generalizada de que algo nuevo, aún apenas bosquejado, empezaba a tomar consistencia en la escena literaria. Se podía intuir la fuerte vinculación de las nuevas tendencias no sólo con la urgencia manifestada por los artistas de romper con los angostos límites materiales y culturales impuestos por el progresivo declive de la vida nacional, sino también con su toma de conciencia sobre la transformación de su papel en la sociedad.

Por lo que respecta a la primera definición, es preciso subrayar que, desde el final del siglo, empieza a difundirse el uso de la palabra *generación*, para designar a un grupo de escritores que publicaban artículos y ensayos polemizando en contra de los males que asolaban su patria. Esa reflexión se incrementó tras la derrota de España en la guerra de 1898, conflicto bélico que se convirtió en un punto de referencia para agrupar a los autores de una copiosa producción ensayística en torno al famoso *problema de España*¹⁶⁶. Consideremos, pues, libros como *Idearium español* (1895) de Ángel Ganivet, *Psicología del pueblo español* (1896) de Rafael Altamira, *En torno al casticismo* (1895) de Miguel de Unamuno o *El alma castellana* (1900) de Azorín. Sin embargo, no se sabe con precisión quién acuñó por primera vez ese término, si Gabriel Maura o Azorín en el artículo “Dos generaciones” de 1910; ambos procuraron, de todas formas, designar a dos distintos grupos generacionales mediante la misma etiqueta.

El primero utilizó la locución *generación del desastre* en un artículo, publicado en la revista *Faro* en 1908, para referirse al grupo de jóvenes artistas que había madurado una conciencia adulta en 1898 y reaccionado con pesimismo a la situación en la que se encontraba España, como por ejemplo José Ortega y Gasset. Al contrario, Azorín

¹⁶⁶ Escritores y pensadores clamaban la necesidad de una superación del estado de decadencia nacional. Por ello cuestionaban la peculiaridad del alma española, recurriendo a unas ideas de matriz etnopsicológicas, convencidos de que el país, para su regeneración, necesitaría encontrarse a sí mismo. La etnopsicología es una ciencia finisecular que estudiaba la identidad colectiva de un pueblo en cuanto resultado de la raza, del idioma, de la historia y de las instituciones sociales comunes.

pretendía indicar con tal sintagma un conjunto de autores compuestos por Miguel de Unamuno, Pío Baroja y él mismo.

Por lo que se refiere a la denominación “Modernismo”, si se revisan rápidamente los documentos críticos de los últimos años noventa del siglo XIX y los primeros años del XX, sobresale su presencia constante. Aparece aún antes de la expresión “Generación del 98” y lo retoman tanto los críticos como los escritores¹⁶⁷. Qué se pretendía expresar con ese vocablo era, sin embargo, bastante nebuloso. Además, con la misma indeterminación de significado, lo emplean tanto sus sostenedores como sus detractores para connotar a los jóvenes escritores rebeldes que intentaban revolucionar las prácticas estilísticas y estéticas tradicionales. En este sentido, llegaba a significar la superficial adhesión o imitación de las modas literarias, procedentes de Francia y relacionadas con el Parnasianismo y al Simbolismo, por una parte; e importadas por el poeta Rubén Darío, por otra. En otros casos, retomando la definición dada por la *Real Academia* de “Modernismo” como “afición excesiva a las cosas modernas”, se empleaba para señalar las costumbres de los *bohémios* y su excéntrica apariencia. De todas formas, no pasaba desapercibido, y así lo reconocían los espíritus más agudos de la época, el alcance novedoso de esa contestación hacia los valores burgueses y de rebelión hacia la cultura dominante del grupo de los susodichos *modernistas*. De hecho, el ideal estético de matriz simbolista y la preocupación formal dejan intuir la profundidad de una nueva visión de la realidad y, en consecuencia, del arte, tal y como intentó transmitir Valle-Inclán en su artículo “Modernismo” (1902). Otras indicaciones útiles para definir el concepto de “Modernismo” se pueden hallar en las propuestas de los participantes a dos concursos convocados por dos revistas de la época, *Gente Vieja* (1902) y *Nuevo Mercurio* (1907) en torno a la pregunta “¿Qué es el modernismo?”.

Para terminar, cabe decir que el éxito que tendrán esos dos términos en la historiografía literaria española del siglo XX fue alterno. En un primer momento, la etiqueta “98” fue centrando sobre sí la atención de los estudiosos, hasta imponerse del todo a partir de los años treinta, mientras que la otra expresión fue excluida progresivamente del discurso crítico. En efecto, hasta los años sesenta, prevaleció el

¹⁶⁷ Para una panorámica completa de los primeros documentos críticos sobre el concepto de “Modernismo”, hacemos referencia a la primera parte del ensayo de M^a. Pilar Celma Valero, “El Modernismo en la crítica coetánea”. Vid. M^a. Pilar Celma Valero, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin de siglo, 1888-1907)*, Salamanca, Univ. Salamanca, 1989, pp. 19-68. Véanse también el volumen de Ricardo Gullón que recopila los escritos sobre el asunto elaborados por los mismos autores, R. Gullón, *El Modernismo visto por los modernistas* Barcelona, Guadarrama, 1980; y otro similar, el de L. Litvak, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.

interés hacía la producción de las principales figuras artísticas de la “Generación del 98”, básicamente las que formaban el *grupo de los tres* (Baroja, Azorín e Unamuno) y al que se suman otros autores como Maetzu, Valle-Inclán, Benavente, entre otros. Es reciente, en cambio, la reevaluación del vocablo “Modernismo” como categoría indicativa de un determinado período de la literatura española entre dos siglos.

Como vamos a constatar, al originario uso cronológico y literal de los dos términos, se sobreponen las sucesivas elaboraciones conceptuales e ideológicas que expondremos a continuación.

2.2.1. El concepto de “Generación del 98”

En el presente párrafo, nuestro análisis arranca desde la serie de formulaciones críticas elaboradas sobre el concepto de “Generación del 98”, mientras que sólo en un segundo momento se tomarán en consideración las aportaciones de quienes instituyeron la dicotomía entre la etiqueta generacional y la modernista¹⁶⁸.

El artífice primero, y por lo general reconocido, de la institucionalización crítica de la idea de “Generación del 98” –tal y como la conocemos- se considera José Martínez Ruíz, Azorín. Él se apodera de una denominación que habían utilizado distintos autores anteriormente, como acabamos de decir, y la delimita de manera conceptual en cuatro artículos publicados en febrero de 1913 en el *ABC* y luego reunidos bajo el título “Generación del 98” en el volumen *Clásicos y modernos* editado en el mismo año¹⁶⁹.

En los dos primeros textos, Azorín defiende la existencia de una generación de escritores¹⁷⁰, de *gente nueva*, cuya característica principal consiste en la actitud de oposición a *los viejos*. Es necesario precisar que el novelista rectifica el nombre *los viejos*

¹⁶⁸ A este propósito, para la presente reseña, se han recogido las útiles indicaciones proporcionadas por los siguientes trabajos: E. Inman Fox, “La Generación del 98: crítica de un concepto”, en J. C. Mainer (al cuidado de), *Modernismo y 98*, vol. 6/1..., pp. 16-25, y R. Gullón, “La polémica entre modernismo y Generación del 98”, en AA.VV., *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano. Córdoba, Octubre de 1985*, Córdoba, Diputación provincial, 1987, pp. 69-78. Ambos ordenan y exponen las principales aportaciones sobre el concepto de “Generación del 98” trazando un cuadro exhaustivo de las posturas de los estudiosos que se han ocupado del concepto. Cabe observar que ambos empiezan sus reseñas históricas por la definición acuñada por Azorín y siguen con la sistematización de Salinas. Además ambos coinciden en la elección de las obras críticas más representativas para ilustrar la evolución del término.

¹⁶⁹ Para consultar los cuatro artículos remitimos al volumen: Azorín, *La Generación del 98*, ed. de A. Cruz Rueda, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 23-43.

¹⁷⁰ Azorín propone una lista de escritores en la que incluye a Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Ramiro de Maetzu e Rubén Darío.

con *lo viejo* para connotar el *problema de España*, que interesaba a toda la sociedad de final del siglo y, en consecuencia, a los intelectuales contemporáneos¹⁷¹. Esta primera afirmación del crítico-escritor está moldeada a partir de unas convicciones teórico-filosóficas de base, que se sustentan en unas ideas estéticas, de orientación hegeliana, que preven que el Arte debe considerarse una manifestación de la Historia y ambos deben ser concebidos como desarrollos de lo Absoluto. En consecuencia, a partir del proceso dialéctico que preside la realidad, tales entidades se revelan en continua evolución. Está claro, pues, que cada nueva estación artística se hace portadora de una renovación con respecto a la precedente. En el caso concreto de los autores finiseculares, el *Desastre colonial* provoca la reacción de los artistas del “98”, que es el reflejo del estado de la conciencia nacional¹⁷², como se deduce tanto del contenido como de la forma de cada texto de la época. Además, cabe añadir que el crítico atribuye a la literatura un poder “auto-regenerador” que le permite modular los cambios de la sensibilidad estética en los lugares concretos de las formas artísticas. Y ello sin solución de continuidad con algunos presupuestos de la tradición literaria, siendo la naturaleza del arte dialéctica. Azorín aplica este concepto a la interpretación de los rasgos característicos de las obras contemporáneas, rubricando su peculiar visión de la literatura producida por la “Generación del 98”. Las realizaciones artísticas del Grupo están determinadas por la participación de los autores en el peculiar momento histórico finisecular, pero se insertan, a la vez, en una línea maestra de la historia de los escritores españoles, la referente a la crítica social. En definitiva, para recoger el significado profundo de la actividad poética de los protagonistas del “98”, es preciso enmarcarla en el juego de tensiones entre lo viejo y lo nuevo, entre *clásico* y *moderno* (retomando dos palabras muy en boga durante esos años).

Además, en los últimos dos artículos mencionados, Azorín resalta algunos rasgos innovadores de la inédita corriente literaria, como su asimilación de las experiencias extranjeras y la existencia de temas recurrentes. Por lo que se refiere al primer punto, el *renacimiento* literario al principio del siglo XX es debido no sólo a un movimiento interior

¹⁷¹ Azorín define *lo viejo* adjuntado el listado de los aspectos deteriorados de la vida política y social española de la época. Aclara, además, que se trata de problemas que se arrastran desde el pasado y, por ello, vinculados estrechamente con la evolución del espíritu de la nación española. Dice Azorín que: “lo viejo son también las prácticas viciosas de nuestra política, las corruptelas administrativas, la incompetencia, el chanchullo, el nepotismo, el caciquismo, la verborrea, el “mañana”, la trapichería parlamentaria, el atraco en forma de discurso grandilocuente, las “conveniencias políticas”, que hacen desviarse de su marcha a los espíritus bien inclinados; las elecciones falseadas, los Consejos y cargos de grandes Compañías puestos en manos de personajes influyentes, los engranajes burocráticos inútiles”, cfr. *Ibidem*, p. 25.

¹⁷² Se debe considerar la literatura, según Azorín, como “el más fiel reflejo de la sensibilidad”, cfr. *Ibidem*, p. 25.

en las letras nacionales, sino también a la “fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero”¹⁷³. Señala, pues, los autores extranjeros que fueron básicos para la formación de la nueva literatura, como Nietzsche, Gautier e Verlaine. A continuación, en la parte conclusiva del cuarto texto, Azorín redacta una lista de los temas preferidos por los jóvenes escritores, que la crítica sucesiva seguirá al pie de la letra en sus investigaciones en torno a la producción artística del *Noventayocho*¹⁷⁴.

No hay que olvidar que si, por una parte, los artículos de Azorín suscitaron muchas replicas y polémicas entre sus contemporáneos¹⁷⁵, por otra los cuatro ensayos de 1913 llegaron a ser, a lo largo de la primera mitad del siglo veinte, una piedra miliar para todos los que se enfrentaron con la difícil tarea de definir el concepto de “Generación de 1898”. De todas maneras, las discrepancias y el escaso consenso obtenido en su tiempo por las afirmaciones de Azorín llamaron la atención, unos años más tarde, de Pedro Salinas que, compartiendo las ideas del novelista, tildó la renuencia de quienes no se identificaban en el grupo descrito como un caso de miopía histórica:

el artista puede muy bien no percibir, justamente por lo inserto que está siempre dentro de su obra, la profunda relación de coetaneidad espiritual con aquellos que trabajan a su lado.¹⁷⁶

Por lo que concierne a las particularidades de la operación historiográfica del poeta, Salinas arranca del concepto elaborado por Azorín fusionando arte e historia; sin embargo, al percatarse de su debilidad teórica, intenta darle consistencia científica y recurre a la noción de “generación literaria”¹⁷⁷. Un instrumento metodológico que le ofrece la Ciencia de la Literatura, nueva disciplina teórica que se desarrollaba en los años Veinte dentro de la amplia corriente del Historicismo alemán, es su intención de individualizar una generación literaria delimitada no sólo por la concomitancia con el

¹⁷³ Cfr. *Ibidem*, p. 37.

¹⁷⁴ “La generación del 98 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por El Greco, [...], rehabilita a Góngora [...]; siente entusiasmo por Larra”, cfr. *Ibidem*, p. 43.

¹⁷⁵ Recuérdese que si, por un lado, Azorín estaba del todo convencido de la existencia de una “Generación del 98”, por el otro Baroja e Maetzu se distanciaban de esa definición y no se reconocían como miembros constitutivos de ese grupo.

¹⁷⁶ Cfr. P. Salinas, “El concepto de generación literaria aplicada a los del 98”, (Cuartillas leídas en el P.E.N. Club, Madrid, en la sesión del 6 de diciembre de 1935), *Ensayos completos*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 93-98, p. 94.

¹⁷⁷ En particular, recurre a los conceptos metodológicos expuestos en el ensayo de J. Petersen, “Las generaciones literarias”, *Filosofía de la ciencia literaria* (1930), México, Fondo de Cultura Económica, 1946. En 1934, Salinas imparte un curso universitario sobre “Concepto de generación aplicado a la del 98” contribuyendo así a afianzar el uso de esa etiqueta en ámbito académico. No hay que olvidarse que, en la misma línea, este mismo año aparece otro trabajo significativo, el de Hans Jeschke *La generación de 1898* (*Ensayo de una determinación de su esencia*), Madrid, Nacional, 1954, (1ª ed. 1934).

período histórico finisecular, sino también por unas características distintivas propias. El estudioso fija así la siguiente tarea para sus investigaciones: “la confrontación de los hechos literarios acaecidos en la España de principios del siglo XX con las características que una generación literaria presenta”¹⁷⁸. Destaca, luego, siete aspectos que constituyen, a su parecer, los comunes denominadores entre los distintos miembros de esa generación y que conciernen a la vida biográfica, al contexto histórico, e incluso a ciertas peculiaridades artísticas. Toma como puntos de referencia tanto la proximidad de sus fechas de nacimiento como su formación autodidacta, la existencia de relaciones interpersonales entre los miembros de la susodicha generación, la participación en las *tertulias* literarias de los cafés de la capital, los intercambios epistolares, etc. Añade, además, la experiencia común de un importante suceso histórico (se refiere por supuesto al desastre colonial), el papel desempeñado por el filósofo alemán Nietzsche, que fue su guía ideológico-espiritual, la búsqueda colectiva de nuevas soluciones expresivas y, finalmente, la actitud polémica hacia la generación precedente.

A partir de estos rasgos típicos, Salinas identifica un grupo de escritores compuesto por Unamuno, Benavente, Baroja, Azorín, Maetzu y Valle-Inclán, al que denomina “Generación del 98”. El poeta vislumbra en su conjunto la manifestación de un *nuevo complejo espiritual*, que se debe enmarcar en el devenir necesario y general de la historia del pueblo español y es preciso considerar como portador del significado irreplicable de un suceso, el del *Desastre colonial*.

Se puede apuntar, pues, que, a diferencia de Azorín, su concepto de la historia y en consecuencia del arte es inmanente. Y precisamente por ese motivo logra explicar la literatura de manera analítica a través de los métodos cognoscitivos de la ciencia, ya que ésta tiene que concebirse como producto de la actividad de los hombres, en estrecha relación con su contexto histórico. En cambio, para Azorín el arte era algo predeterminado, una entidad absoluta. Es fundamental, pues, reconocer el significado de las aportaciones de ambos, puesto que constituyen las primeras definiciones sobre el marbete “Generación del 98”.

Se puede observar que, en ámbito crítico, a partir de los años treinta, se empieza a usar tal denominación para acotar a un movimiento literario al que se atribuían funciones éticas y políticas. Es un ejemplo significativo el ensayo de Pedro Laín Entralgo, *La Generación del 98*, aportación capital para el debate, publicado por primera vez en

¹⁷⁸ Cfr. P. Salinas, “El concepto de generación...”, p. 94.

1945¹⁷⁹. Como Salinas, Laín Entralgo vislumbra en la peculiar amalgama de literatura y vida nacional española del final de siglo el aspecto distintivo de una “Generación del 98”. Sin embargo, la valoración que expresa sobre el alcance de ese fenómeno literario descubre unas implicaciones ideológicas inéditas¹⁸⁰. De hecho, pretende superar la rigidez esquemática anterior y propone un criterio de tipo biográfico que permita aunar las distintas personalidades artísticas del período, sobre la base tanto de las características existenciales del individuo como de las comunes experiencias histórico-sociales que conciernen a la colectividad, y que, por otra parte, pueda dar cabida a los rasgos específicos de cada escritor¹⁸¹.

Así pues, conforman la “Generación del 98” los intelectuales cuya “conciencia personal y española despierta y madura entre 1890 y 1905”¹⁸². Tal vivencia compartida se revela traumática, puesto que éstos descubren, pese a su fuerte vínculo afectivo con la patria, una nación y un pueblo que menosprecian. Ello estimula una intensa actividad literaria de numerosos prosistas que critican la vida nacional, la historia y la psicología del español. Según Laín, la frustración histórica resultante del *problema de España* iguala a todos los miembros de la “Generación del 98”, a la vez que les sugiere el planteamiento y la realización de unos programas culturales, que de alguna forma puedan facilitar la materialización de la *España soñada*.

El crítico, tras subrayar la proyección futura, casi utópica, de tantos ensayos *noventayochistas*, debe anotar la falta de consecuencias de las llamadas lanzadas por los literatos, que, por otra parte, no se pueden arrojar concretas actuaciones resolutivas en ámbito político-social. De hecho, si la reacción de Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Baroja y Valle-Inclán, suscitada por las deplorables condiciones morales y políticas del Estado español, surge de una urgencia reformadora, ésta se manifiesta exclusivamente dentro de la creación literaria revelándose del todo carente de eficacia en otros niveles.

¹⁷⁹ Vid. P. Laín Entralgo, *La generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, (1ª ed. 1945).

¹⁸⁰ La aportación de Laín Entralgo se sustenta en unos principios metodológicos sensiblemente divergentes de los de Salinas. De hecho, el crítico había elaborado un modelo de periodización personal que presenta en *Las generaciones en la Historia* (1945) y del que procede la definición de *generación* como: “un grupo de hombres más o menos coetáneos entre sí y más o menos semejantes en los temas y en el estilo de su operación histórica” (citamos del capítulo, “¿Generación del 98?” que no aparece en la primera edición (1945) de *La generación del 98* y se incluye en la del 1997 que hemos consultado), cfr. *Ibidem*, p. 75.

¹⁸¹ Antes de proceder al estudio de los textos, Laín delinea el contexto en el que operan los hombres del 98. Describe las circunstancias biográficas de los escritores del “98” que inspiraron prácticas literarias similares, como por ejemplo las falsas esperanzas alimentadas durante el período de la *Restauración*, la sensación de decadencia que inspiró el *Desastre* colonial, la lectura de obras extranjeras, la oposición al catolicismo ortodoxo y la toma de contacto con las corrientes filosóficas irracionistas que emergen por todo el continente.

¹⁸² Cfr. *Ibidem*, p. 50

Asimismo, el declarado interés por la patria de los hombres del “98” resulta ser superficial ya que, al llegar a la madurez artística, sus preocupaciones éticas y sus propuestas se transforman en una sensación de fracaso de las aspiraciones juveniles¹⁸³.

Fijadas sus premisas, Laín Entralgo somete las obras de esa “estupenda promoción de españoles”¹⁸⁴ a un análisis comparativo que procura hallar los temas y las tendencias comunes que constituyen los conocidos mitos, y a la vez pilares, del discurso cultural tejido por esa generación. El dato relevante de su trabajo consiste en situar en primer plano la pertenencia a la nación española de los escritores *noventayochistas*, en lugar de su condición de artistas¹⁸⁵. Queda claro, entonces, cómo su juicio estético se sustenta en unos parámetros de tipo ético y de tal forma lo aceptarán y volverán a proponerlo los críticos literarios de los años cincuenta y sesenta.

En la misma línea se pronuncia Guillermo Díaz-Plaja con un ensayo publicado en 1951: *Modernismo frente a Noventa y ocho*¹⁸⁶. El título del volumen es ilustrativo de la tesis que propone el estudioso. Define la oposición entre “Generación del 98” y “Modernismo”, y de esa manera refuerza aún más la concepción política e ideológica implícita en la etiqueta *noventayochista* que hemos analizado. Con el trabajo de Díaz-Plaja, se consolida definitivamente la fuerte connotación nacionalista latente en el concepto académico de “Generación del 98”. Además, es preciso subrayar que lleva a cabo por fin una sistematización teórica, en el ámbito académico y didáctico, de la visión dualista del complejo cuadro artístico entre los siglos XIX y XX. La investigación de Díaz-Plaja se centra en la literatura española del período comprendido desde 1875 hasta 1925. Pretende demostrar la presencia de dos *actitudes* opuestas, pero típicas de la nueva sensibilidad artística. Singulariza en el “nuevo estado espiritual”¹⁸⁷, que determina el

¹⁸³ A este propósito Laín Entralgo afirma: “los que más vivamente sintieron el ansia de una rápida reforma de la vida española, han abandonado pronto el camino de la acción y sienten en el fondo del alma el fracaso de sus proyectos juveniles”, cfr. *Ibidem*, p. 354.

¹⁸⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 50-51.

¹⁸⁵ Su operación está condicionada por la actividad de propaganda que el crítico desarrollaba en la *Falange*. De todas formas, no se trataba del primero que interpretaba con esa óptica el mensaje de la literatura de la “Generación del 98”, ya que en los años treinta lo había expresado de manera parecida José María Salaverría en sus artículos “Retratos” (1926) y “Nuevos retratos” (1930). Este último, que atribuye a la literatura una función política y moral, detecta una diferencia fundamental entre la actividad poética de la generación de 1898 y la de 1914. En los primeros identifica una loable actitud patriótica junto con el intento de fortalecer la idea de una ética española, que desaparece en los otros, más indiferentes hacia la realidad histórica y los problemas de orden moral. Vid. E. de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974.

¹⁸⁶ Vid. G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1979 (1ª ed. 1951).

¹⁸⁷ Díaz-Plaja explica que: “hacia 1890 se produce un evidente bache en la producción poética española [...] Pero dentro de esta sensación de fatiga, al llegar el último decenio se diría que surgen síntomas de una inquietud que van creando un concepto nuevo: el concepto de “fin de siglo” como una entidad espiritual independiente”, cfr. *Ibidem*, p. 5.

peculiar clima literario finisecular, una tendencia de *carácter ético*, de índole precisamente extra-estética, que se concretará en el movimiento de la “Generación del 98”; y otra de *carácter estético* estrechamente relacionada con el hedonismo típico del “Modernismo”. De ahí que el movimiento *noventayochista* se caracterice por el interés histórico hacia la difícil situación del país, mientras que el *modernista* se identifique con la elegancia y el refinamiento del lenguaje. Es preciso destacar que la constatación del carácter nacional del primero e internacional del segundo refuerza la *discriminación sistemática*, que el estudioso emplea para separar dos peculiares realidades literarias radicalmente diferentes. Afirma que la “Generación del 98” es “fundamentalmente una generación española, fiel a una encrucijada geográfica e histórica”, y el “Modernismo” en cambio “es una integración a un movimiento europeo por un lado, hispanoamericano por el otro”¹⁸⁸.

Después de esta última aportación, que gozará de mucha aceptación entre los hispanistas, el discurso crítico español sobre las nociones en examen se radicalizará aún más a causa de factores contingentes y del condicionamiento ideológico, como la censura o la propaganda franquista, que caracterizan la escena donde se mueven los históricos de la literatura, y todos los intelectuales en general, en los años cuarenta y cincuenta. A esta altura de nuestro estudio, cabe resaltar que, a pesar de que viniera destacada la importancia del “Modernismo”, en cuanto una fundamental línea poética de la producción literaria del final del siglo (una valoración similar se hallaba también en la postura recién considerada), la crítica seguía focalizando su atención exclusivamente en torno al concepto de “Generación del 98”. A la vez, el núcleo central de la tesis de Díaz-Plaja era objeto de manipulaciones, mediante las cuales se asentaba la práctica de un tratamiento discriminante de los textos. Se puede observar además que, en el ámbito académico, se privilegiaba el movimiento literario generacional, interpretado como producto autóctono y expresión del *españolismo*. Se estudiaban pues sus principales ideas-guías, con el objeto de recomponer una especie de programa común que, elaborado a posteriori, reuniría un determinado grupo de autores y obras bajo la etiqueta de “Generación del 98”. Bajo esa óptica, recurriendo a criterios políticos y éticos exclusivos, los críticos valoraban positivamente la operación de los *noventayochistas*, que estaba orientada a levantar el país del profundo estado de postración, y exaltaban su valor nacionalista. En definitiva, la literatura escrita por los hombres del “98” se juzgaba, desde este punto de vista, como una sede privilegiada para la defensa de los valores tradicionales españoles, y también para la

¹⁸⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 135.

proyección patriótica de la imagen futura de una España mejor y moderna. Se trataba, además, de temas presentes en los contemporáneos repertorios de la retórica fascista.

Tras años de predominio de esa visión/distorsión crítica en la década de los sesenta, se asistió a un cambio en la consolidada idea de “Generación del 98” debido a distintos factores, como por ejemplo la puesta en marcha de un proceso de democratización de los ambientes intelectuales. Sin embargo, los datos fundamentales que se deben de anotar, y que más nos interesa subrayar, consisten en la incipiente crisis del modelo generacional como fórmula de periodización literaria y la difusión de un nuevo método crítico¹⁸⁹. De hecho, se extendía cada vez más una línea interpretativa de planteamiento marxista, dentro de la que se desarrollaba una nueva etapa sobre el debate. No es superfluo llamar la atención sobre el hecho de que los intérpretes de la nueva corriente ratificaran la existencia de semejante generación – delimitada en muchos casos en torno al *grupo de los Tres* (Azorín, Baroja, Unamuno)–, aunque a partir de ideas materialistas y con un significado distinto.

En los nuevos estudios, dirigidos a la comprensión de la literatura en su entrelazarse con los factores socio-económicos típicos de la época, se consideró restrictivo examinar la literatura, producida por los escritores nacidos entre 1864 y 1875, sólo en relación al *resentimiento nacionalista* surgido con la pérdida de las colonias. Acontecimiento que, según los exponentes más representativos de la crítica tradicional, tenía que dejar marcada por sí mismo una entera generación de escritores. Al contrario, según los protagonistas de la nueva tendencia, es preciso investigar el significado real de las elaboraciones artísticas, y luego del entero movimiento *noventayochista*, no solo con respecto a los acontecimientos finiseculares, sino también tomando en consideración la globalidad del proceso dialéctico que determinó una realidad específica y, a su vez, la actividad espiritual o artística. A partir del producto del quehacer intelectual, se pueden extraer las condiciones existenciales del hombre en relación con las contradicciones o mecanismos típicos de un cierto período histórico. De esa manera, queda patente el estrecho vínculo entre la obra literaria y las circunstancias materiales en el que se lleva a cabo.

No se olvide que el auge de la orientación marxista (sobre todo en su versión sociológica) era paralelo al estudio sistemático y detallado realizado por los especialistas

¹⁸⁹ Es decir, cuando a la línea crítica “generacionalista” de matriz historicista sucede una filo-marxista. A este propósito hay que recordar, con palabras de Mainer, que el concepto de “Generación del 98” cambia merced a la “propia crisis de la idea de ‘generación’ como fórmula de periodización literaria”, cfr. J. C. Mainer (al cuidado de), *Modernismo y 98*, vol.6..., p. 4.

del sector en torno a los cambios histórico-sociales. El crítico literario tenía a su disposición una cantidad abundante de datos, que le permitían reconstruir de manera fiable el contexto de la obra de arte y los nexos entre los dos siglos. Sin embargo, muchas veces el examen del hecho literario se limitó a disquisiciones sobre la extracción social del artista o sobre sus tendencias políticas, o también al análisis de la industria editorial o de los instrumentos literarios a su alcance, como las revistas. Pese a su indudable validez, numerosos estudios de los años sesenta y setenta se encuadraban más bien en el ámbito de la sociología que en el de la crítica literaria¹⁹⁰.

De todas formas, es evidente que durante dos décadas la nueva orientación crítica inspiró un número conspicuo de ensayos. Incontenible era el entusiasmo de quienes sentían la necesidad de perfilar el ambiente donde actuaban los escritores del “98” mediante datos históricos concretos. De hecho, sus aportaciones se apoyan sobre el análisis sistemático y riguroso de la dialéctica que se establece entre las dinámicas histórico-sociales del período en cuestión y las formas literarias que simultáneamente se culminan. Focalizan, además, la atención sobre las individualidades artísticas consideradas como lugares de síntesis de semejantes vínculos reales. De ahí que el análisis de los textos extrapole aquellas modalidades específicas que el literato adoptaba para interactuar con la problemática situación del sistema político y la urgente cuestión social finisecular.

A continuación, vamos a retomar un conjunto de ensayos que siguen la teoría estética marxista y las disciplinas emergentes como la sociología literaria, y que, a nuestro parecer, permiten demarcar un importante capítulo del debate sobre la noción de “Generación del 98”. Incluso los títulos de tales trabajos ejemplifican la tendencia en la que se insertan. Textos como los de Inman Fox, *La crisis del intelectual*, Rafael Pérez de

¹⁹⁰ Con el objeto de enmarcar la tipología del nuevo método crítico, nos parece útil destacar algunos aspectos fundamentales, como la nueva visión del arte y la importancia atribuida al papel público del artista que se convierte en guía de la sociedad. Por lo que respecta al primer punto, es necesario explicar que el producto literario está considerado como la expresión de la elaboración ideológica del poeta de los problemas y conflictos en un momento histórico peculiar. Cabe entenderlo, pues, como la representación especular de las problemáticas específicas de una época, de la que además consigue captar las tendencias intrínsecas. En esa capacidad reside el valor de la obra de arte. A raíz de ese asunto, tanto los personajes literarios, como las intrigas novelescas, están considerados como emblemas de la realidad específica que el intelectual-artista ha elaborado con el fin de volver inteligibles las contradicciones inherentes al proceso dialéctico del devenir real. De ahí que, para poder alcanzar el significado histórico de una obra de arte, hace falta, en primer lugar, comprender la ideología del escritor, que es la reformulación de mecanismos sociales y productivos a él contemporáneos. Además, a partir de la valoración de los aspectos extra-literarios, rasgo típico de la dirección crítica en examen, tanto las circunstancias específicas del autor, como los elementos estéticos, recubren un papel subordinado en el acercamiento al producto artístico, ya que se quiere ponderar su contribución al progreso social, su finalidad última. Por lo que se refiere a la función del artista-intelectual, dentro de la sociedad, se debe precisar que su tarea consiste en ejercer de mediador entre la obra de arte y las dinámicas socio-económicas, para proporcionar las ideas-guías a la acción revolucionaria del sujeto ascendente, el proletariado.

la Dehesa, *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Juan López Morillas, *Hacia el 98: Literatura, Sociedad, Ideología* o el volumen *La crisis de Fin de Siglo: Ideología y Literatura* son paradigmáticos del planteamiento materialista¹⁹¹. La elección de la materia del estudio y el objetivo fijado, que nos facilita su reagrupamiento, tiene como fin el análisis de las relaciones entre ideología, sociedad y cultura. Todo ello con una mirada crítica sobre la cuestión de la actividad política del intelectual. Si consideramos esa clase de trabajos en su conjunto, queda patente que llegan a formar un grupo de obras incardinadas en torno a la tentativa, casi proyecto común, de recomposición histórica de la crisis del intelectual en el contexto político-económico finisecular, marcado por la derrota vivida en la última guerra colonial. En los años setenta, esa escuela crítica alcanzó su cenit; sucesivamente muchos de los estudiosos que habían apoyado la orientación de matriz marxista se distanciaron en los años ochenta, tanto de una visión excesivamente extremista del hecho literario, como de la valoración negativa elaborada sobre el “Modernismo”.

Retomando nuestro análisis, cabe decir que en línea general los críticos de izquierda se fijan los siguientes objetivos fundamentales: el estudio de los cambios sociales que repercutían sobre la mediana y pequeña burguesía, clase de la que provenían los escritores *noventayochistas*; el examen de la formación de las corrientes políticas donde militaban o con las que simpatizaban los artistas del tiempo; el análisis detallado de su postura crítica en contra de la corrupción y de la poca moralidad de los políticos. Se explica fácilmente entonces el porqué del creciente interés por la producción juvenil de los escritores del *Noventayocho*, ya que esa precoz fase artística correspondía con los años de compromiso político y social de los distintos miembros del grupo.

Es ejemplar el ensayo de Carlos Blanco Aguinaga *Juventud del 98* del 1970¹⁹². El análisis del crítico se centra en las obras realizadas entre 1890 y 1905 de los autores etiquetados *noventayochistas*. De hecho, en tal arco cronológico varios exponentes de la nueva generación de literatos participaban de manera activa en el nuevo partido socialista, además de escribir profusamente sobre sus convicciones políticas. Se mostraban en general particularmente sensibles hacia la situación contemporánea, y se sentían implicados de manera muy profunda en el trágico *problema de España*. Blanco establece

¹⁹¹ Vid. E. Inman Fox, *La crisis del intelectual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976; R. Pérez de la Dehesa, *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966; J. López Morillas, *Hacia el 98: Literatura, Sociedad, Ideología*, Barcelona, Ariel, 1972; A.A. VV., *La crisis de Fin de Siglo: Ideología y Literatura*, Barcelona, Ariel, 1974.

¹⁹² Vid. C. Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid, Crítica, 1970.

una relación directa entre la actitud de rebelión política adoptada a temprana edad por esos escritores y la renovación estético-literaria de la que resultan ser catalizadores. Es su propósito, pues, comprobar que tanto las circunstancias históricas generales en que se enmarcan la actividad poética de los artistas del final del siglo, como también la extracción social pequeño-burguesa – que los conecta con la lucha de clase–, los conduce a rechazar los valores burgueses y los efectos del sistema *canovista*, estimulando, a la vez, su respuesta estética.

Por otra parte, el crítico subraya que el interés de los hombres del “98” hacia las cuestiones nacionales disminuye después del año 1905; una fecha que es preciso entender casi como punto de ruptura y que coincide con el fin biológico de su juventud. La interrupción en sí misma es prueba evidente del carácter inestable de sus iniciales actitudes políticas, debidas más bien a la inquietud juvenil que a una toma de posición consciente. De hecho, al cabo de unos años, observamos en su trayectoria artística una regresión de tendencias. En palabras de Blanco, reniegan de “una juventud en la que entendían ‘el problema de España’ bajo la perspectiva de la lucha de clase”¹⁹³. Además, su escritura se transforma dando lugar a una “obra paisajista, metafísica, agónica, escéptica, existencial”, que es fácil inscribir en el amplio panorama irracionalista del arte finisecular¹⁹⁴.

La conclusión a la que llega Blanco nos ofrece un ejemplo del juicio, casi del todo negativo, expresado por los estudios de inspiración marxista acerca de la mutación sobrevenida a la producción literaria de los hombres del “98”. Una postura que no atañe a la literatura en sí misma, ni a su valor textual, sino que remite más bien a la aplicación de la praxis revolucionaria a la metodología de la crítica literaria (la comprensión histórico-social del producto artístico implica dos posibles interpretaciones políticas de la obra de arte, que puede ser progresista, o reaccionaria y conservadora). De esa forma, el cambio de los primeros años del siglo XX se interpretará no sólo como el fracaso de la acción de los intelectuales en el seno de la problemática sociedad española finisecular, sino también como una involución con respecto al propósito renovador precedente.

Recapitulando, destacaremos una ulterior y fundamental diferencia entre las elaboraciones sobre el concepto de “Generación del 98”, que se inscriben en la primera mitad del siglo XX, y las aportaciones sucesivas de la crítica materialista y sociológica. Después de casi treinta años de exaltación de la *gente nueva*, en sentido patriótico-nacionalista, por su encomiable esfuerzo de innovación de un país decaído, se comienza a

¹⁹³ Cfr. *Ibidem*, p. 19.

¹⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 22.

poner de relieve, desde un punto de vista marxista, la crisis del papel intelectual desempeñado por los hombres del “98”, su alejamiento de la política activa, el compromiso incumplido de una modificación sustancial de la realidad histórico-social. Además, se condena la lamentable involución intimista de su producción poética, así como el emerger de tendencias irracionalistas alarmantemente anti-democráticas y desestabilizadoras. Ello implica que la literatura noventayochista se situaba al mismo nivel que el arte modernista: ambos se revelan culpables por avanzar similares pretensiones de autonomía de la realidad histórica. Sin embargo, como hemos dicho anteriormente, los estudios críticos que se insertan en la orientación marxista, se limitan a enunciar unas observaciones de tipo sociológico o a poner en relación de manera casi mecánica el hecho literario con el trasfondo político y social, para poder apreciar el potencial “revolucionario”. Por tanto, su condena descansa sobre una postura profundamente sugestionada por la ideología, en lugar de una precisa contextualización, que lograría iluminar la efectiva implicación de las obras y de las personalidades artísticas en las peculiares dinámicas de la sociedad de fin de siglo.

En una dirección similar parece moverse el célebre ensayo de Donald Shaw *La Generación del 98*¹⁹⁵. Las implicaciones teóricas de su trabajo desvelan una clara filiación materialista, pero el análisis que pretende llevar a cabo ofrece un alcance más amplio con respecto a los que hemos mencionado. Es su intención:

examinar comparativamente el trabajo de los miembros de la Generación del 98, investigando la cuestión más importante: la *Weltanschauung* del grupo, su ‘actitud ante la vida’, que es la clave de su unidad.¹⁹⁶

A partir del examen de los textos, delinea las formas de las representaciones de la realidad bosquejada, de manera individual, por los autores del “98”, para remontarse, a través de su cotejo, a la unívoca respuesta formulada en su conjunto por ese grupo a las contradicciones y a los problemas que experimentaron en un determinado momento histórico. La prueba de su unidad se ampara, pues, en la identificación de unas comunes modalidades de interacción con lo real, sobre las que influyen, además, tanto factores sociológicos como las nuevas corrientes de pensamiento filosófico y político. Shaw detecta, entre los aspectos que determinan la inscripción de cada artista en la “Generación del 98”, su “participación en una indagación personal para renovar ideas y creencias”, el fracaso de semejante objeto y su concepción instrumental de la literatura.

¹⁹⁵ Vid. D. Shaw, *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1978. Publicado anteriormente en: R. O. Jones (ed. de), *Historia de la literatura española*, vol V, Barcelona, Ariel 1973.

¹⁹⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 25-27.

Por lo que se refiere al primer punto, retoma el balance trazado por Ángel Ganivet a propósito de la escena literaria nacional que, según el granadino, se halla en un “estado patológico intelectual”¹⁹⁷. Con el respaldo de tan insigne maestro, afirma que los artistas finiseculares actúan estimulados por una clara voluntad de rescate de una semejante situación. Sin embargo, pone en evidencia cómo ese proceso se diversifica, ya que se pueden reconocer, en su interior, dos grupos con una vocación claramente distinta. De hecho, la operación de los protagonistas del “Noventayocho” deja patente su alcance ético, mientras que la de los modernistas presenta unos rasgos estrictamente literarios, puesto que buscan una escritura alternativa a las formas tradicionales si bien orientada exclusivamente a la creación de un mundo estético. El crítico explica que, en cambio, los miembros de la “Generación del 98” aspiran a indagar en profundidad lo real y la condición del hombre español. Un conocimiento que les permitirá, pues, impartir unas válidas enseñanzas a un pueblo, el español, que estaba atravesando desorientado y confundido un difícil momento. Esa generación se compromete a enfrentarse, pues, con problemas de índole moral y que atañen a los pilares en los que se sustenta una equilibrada convivencia común, es decir, *verdad, deber, finalidad última*¹⁹⁸.

Sin embargo, subraya que los prosistas en cuestión no alcanzan el objeto que se habían fijado en aquella especie de programa colectivo de “saneamiento moral” de la nación mediante las letras. Es más, hasta un cierto punto, su producción artística se transforma radicalmente adquiriendo tonos líricos. Ello se debe al hecho de que, aclara Shaw, los autores cometen el error de dissociar la acción práctica de la reflexión teórica, y de preocuparse exclusivamente del aspecto abstracto y filosófico de los males que afligen al país. Se trata de una manera de actuar que los críticos de izquierda habían condenado tajantemente, pero que él intenta dilucidar. Pretende descubrir la razón recóndita que se oculta detrás de semejante cambio radical y alcanzar así el significado histórico concreto de todo un *iter* artístico. Lo aclara de la siguiente manera:

La razón más importante, es que, instintivamente, se plantearon el problema en términos idénticos a su propia preocupación espiritual [...] Vieron el problema nacional como una forma colectiva de su propio dilema privado, y por ello, intentaron proyectar sobre él la solución que deseaban para sí mismos¹⁹⁹.

Los miembros de la “Generación del 98” identifican los problemas concretos y prácticos de España con los de la élite intelectual, de la que anhelaban formar parte. De

¹⁹⁷ Vid. A. Ganivet, *Idearium español* (1896), introd. J.L. Abellán, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.

¹⁹⁸ Cfr. D. Shaw, *La Generación...*, p. 30.

¹⁹⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 25.

manera que las propuestas de regeneración del país avanzadas por ellos se inspiran no sólo en la necesidad que se lleve a cabo un cambio de mentalidad del pueblo español, a fin de que pueda recuperar su identidad perdida, sino también se entrelazan con el arduo proceso de la afirmación de su papel en la sociedad. Queda de manifiesto cómo sus intervenciones permanecen en un plano teórico, con soluciones que de ninguna forma operan *cambios revolucionarios* en el orden social existente.

Hay que evidenciar, además, que para Shaw el giro de la producción artística del grupo esconde el significado último y agregativo de las manifestaciones literarias de los hombres del “98”. De hecho, a pesar de que su actividad ensayística no tenga ningún efecto sobre lo real y no produzca ninguna de las mejoras previstas, la reflexión sobre el problema y las peculiaridades del pueblo español los proyecta del nivel nacional al universal. De esta forma, llegan a tomar conciencia de un vacío ideológico y espiritual característico de la condición existencial contemporánea. Semejante descubrimiento los equipara a sus homólogos europeos, ya comprometidos con la profundización de la alienación del hombre moderno. Así, concluye Shaw, el común denominador de los autores de la “Generación del 98” está representado por el hecho de que: “el principal esfuerzo del grupo se dirigió a explorar la posición del individuo en un mundo sin absolutos”²⁰⁰.

Finalmente, hay que recordar una última observación sobre los aspectos que constituyen la presunta unidad de esa generación, y que concierne el uso instrumental de la literatura. Shaw pone de manifiesto que los escritores en cuestión consideran la actividad artística como un medio a disposición del intelectual, para llevar a cabo sus propias investigaciones acerca del mundo y del ser humano, con el fin de *agitar los espíritus*. De hecho, advierte que los protagonistas de un movimiento caracterizado de tal manera, pese a las importantes modificaciones formales que introdujeron, conciben sus obras como medios privilegiados de transmisión de sus ideas.

En la misma línea histórico-materialista y de las *historia de las ideas* cabe situar el volumen de José Luis Abellán *Sociología del 98*²⁰¹, que representa para el ámbito de los estudios hispánicos una piedra miliar en la evolución del concepto historiográfico de “Generación del 98”. Como el mismo Shaw, Abellán lleva a cabo un estudio que pretende neutralizar, por un lado, el juicio negativo sobre el giro dado por la producción artística *noventayochista* en los primeros años del siglo XX, y, por otro, devolver la idea de la

²⁰⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 259.

²⁰¹ Vid. J. L. Abellán, *Sociología del 98*, Barcelona, Península, 1973.

continuidad sustancial de su trayectoria, que se iba adaptando a los repentinos cambios sufridos por el país.

En el ensayo sobresalen unos capítulos de tipo monográfico que dedica a los escritores del “98” y una introducción fundamental con un título muy significativo: “Claves del 98: un acercamiento a su significado”²⁰². En esas páginas, Abellán se ocupa de algunas cuestiones generales que influyen sobre nuestro discurso. En primer lugar, proporciona los datos históricos y sociales concretos indispensables para la reconstrucción del contexto donde florece la acción intelectual de los escritores noventayochistas; después, justiprecia los mitos literarios y las temáticas que derivan de la elaboración ideológica de aquellos artistas sobre la realidad. De esa forma, intenta especificar, a la zaga de Shaw, los rasgos originales y distintivos del grupo en cuestión y profundizar en el significado histórico de sus obras.

Por lo que se refiere a las circunstancias que presiden al acto creativo, el crítico deja patente cómo al final de siglo los escritores experimentan una crisis común a toda el área europea, que en España se manifiesta con rasgos específicos vinculados fundamentalmente al *Desastre* colonial. El suceso constituye, de hecho, un terreno fértil para la propagación del pensamiento filosófico del *Regeneracionismo*, elemento típico de la cultura española del final del siglo. Abellán hace alusión a la difícil situación personal de los intelectuales que, en su mayoría provenientes de la pequeña y mediana burguesía, se deben enfrentar con el momento crítico que está atravesando su clase social, marginada por el incipiente proceso de industrialización. Tras describir la peculiar coyuntura histórico-política que afecta a los escritores del “98”, define la naturaleza de la actividad intelectual como: “la reacción literaria ante la evidencia de hallarse en un momento histórico decisivo”²⁰³. Semejante reacción estética se explica no sólo como la expresión del malestar real que el artista percibe dentro de determinadas dinámicas socio-económicas contemporáneas, sino que está determinada también por su voluntad de explorar la realidad para luego transformarla. De ahí el origen, por lo menos inicialmente, de una serie de obras que focalizan el urgente *problema de España*.

Al respecto del cambio que manifiestan en su escritura, Abellán, por antinomia con los distintos exponentes de la crítica de izquierda y acercándose más bien a la postura de Shaw, no lo considera como si de una cesura entre dos fases artísticas se tratara, sino más bien como una ulterior demostración del fuerte lazo entre literatura y dialéctica histórica.

²⁰² Cfr. J. L. Abellán, “Claves del 98: un acercamiento a su significado”, *Sociología del 98...*, pp. 9-47.

²⁰³ Cfr. *Ibidem*, pp. 15-16.

De hecho, pone en relación esos dos momentos “sucesivos” con las mutaciones económico-sociales (consiguientes a la puesta en marcha del sistema industrial y al progresivo deterioro de la vida política), y que, si por un lado ponen en crisis el papel mismo de los literatos en el nuevo orden social, por otro modifican radicalmente los presupuestos que harían posible la acción transformadora de los artistas-intelectuales²⁰⁴. No obstante, mantiene, profundamente convencido, que: “la nota común al espíritu del 98 es, pues, un esteticismo cargado de ideología y, por ello, poco científico”²⁰⁵. Tal aseveración se sustenta en un hecho evidente. Abellán puntualiza que el objeto de la actividad poética noventayochista por una parte consistía en indagar la realidad; pero, por otra, ese tipo de investigación no se podía llevar a cabo con los métodos científicos de la *investigación sociológica*, sino más bien a partir de la *observación subjetiva de la realidad*, que confiere un carácter lírico y onírico a la producción artística²⁰⁶. De manera que se aquilata en las obras de la “Generación del 98” la presencia de una tendencia esteticista intrínseca, que va cobrando consistencia simultáneamente a la transformación de las condiciones materiales.

Finalmente, concretando el ámbito literario, elabora una *mitología del 98* tomando en consideración la mezcla de la actividad intelectual, de la historia de las ideas y del contexto. Obtiene así una clave de lectura de las obras y de las personalidades artísticas que forman parte de la “Generación del 98” (estudiadas detalladamente en los capítulos monográficos). De hecho, los mitos –que constituyen una práctica muy recurrente en el discurso cultural español– deben concebirse como unas concretizaciones literarias, procedentes a su vez de una transfiguración de lo real dictaminada por el malestar social de los escritores pequeño-burgueses, que intentan hallar una manera de huir a la mediocridad del presente en la esfera estética.

Recapitulando, por lo que a nuestro análisis sobre el concepto de “Generación del 98” respecta, las dos aportaciones que acabamos de ver representan un paso adelante en los estudios de inspiración marxista. De hecho, en nuestra opinión, la visión de Shaw y de Abellán arranca del propósito de ampliar la comprensión y la valoración del fenómeno literario noventayochista, puesto que se sustentan en un conocimiento más profundo del período – y de los trabajos, sobre todo juveniles- y está marcada por un nuevo

²⁰⁴ A este propósito explica que: “la evolución ideológica de los cuatro noventayochistas (Baroja, Azorín, Maetzu e Unamuno) [...] viene a coincidir con la evolución que una parte importante del país venía sufriendo. En todos ellos, pasada la época de la virulencia revolucionaria a que antes nos hemos referido, se desarrolla un evidente y cada vez más acusado desprecio de la democracia y del parlamentarismo”, cfr. *Ibidem*, p. 28.

²⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 18.

²⁰⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 18.

planteamiento de la interpretación del hecho artístico. Sin embargo, no se corrigen ciertas carencias, legadas por la tradición, el examen formal y lingüístico del texto. Por tanto, el estudio de las obras está supeditado todavía al interés de su significado extra-literario, y está condicionado, tal como emerge en lo que acabamos de exponer, por concretas convicciones ideológicas.

A continuación, a mitad de los años setenta se asiste al progresivo declive de la escuela crítica de izquierda, debido en parte a la difusión de nuevas teorías que, nacidas fuera de la frontera española, se afianzan rápidamente en los ámbitos académicos nacionales. A esta altura de nuestra recapitulación, es útil formular algunas observaciones conclusivas antes de avanzar con el discurso. Se han examinado las sucesivas elaboraciones historiográficas que conciernen el término-concepto “Generación del 98”, con referencia a las principales orientaciones que han dominado la historia de la crítica literaria española del siglo XX. En primer lugar, se han estudiado las diversas posturas correspondientes a la línea historicista, dentro de la que se había elaborado el modelo de las “generaciones literarias”, y que habían llevado a cabo una lectura en clave político-nacionalista de la escritura del grupo del 98. Sucesivamente hemos pasado revista a las más conspicuas aportaciones de filiación marxista que, con especial interés para el valor público del intelectual, juegan un papel fundamental en la investigación del “porqué” histórico de la obra de arte finisecular. Sin embargo, es preciso aclarar que la polémica suscitada acerca de “Generación del 98” no se apaga al agotarse de las principales escuelas filosóficas del siglo XX. De hecho, si se retoma íntegramente la historia de la locución, no obstante el diferente enfoque del problema, queda de manifiesto que todos estaban conformes con el objetivo de corroborar la existencia de esa generación.

Precisamente con ese nudo gordiano se enfrenta la crítica sucesiva. De hecho, a partir de los años ochenta, se denuncia lo convencional de esa etiqueta, abriendo así un inédito capítulo del debate sobre el término. De hecho, en las últimas dos décadas, tal categoría periodizadora se ha visto vaciada y purificada de algunos pseudos-conceptos que todavía resistían. Algunos especialistas, como trataremos detalladamente más adelante, ponen en tela de juicio incluso la validez y la real consistencia de la corriente literaria que identifica el vocablo. Así pues, terminan por subrayar el carácter arbitrario de una noción elaborada *ad hoc* por los críticos, antes que descriptiva de una realidad histórico literaria. Ricardo Gullón se ha pronunciado en este sentido, y, desde finales de los años sesenta,

definió la categoría historiográfica de “Generación del 98” como una invención²⁰⁷. Paralelamente a tal proceso de relectura, a mitad de los años setenta, el término “Modernismo”, durante mucho tiempo oscurecido por el otro, cobra nuevo protagonismo en los estudios hispánicos. Se retoma un concepto que indica la entera fase literario-cultural comprendida entre dos siglos. Tal preferencia terminológica, y conceptual, corresponde a una nueva tendencia de la crítica que intenta insertar los mutables y variopintos fenómenos artísticos del final del siglo dentro de una unidad cultural.

De la revalorización del “Modernismo” y de la revisión de la categoría de “Generación del 98”, se sobreentiende la causa de que uno de los puntos más discutidos durante los últimos veinte años tenga que ver precisamente con la superación de la dicotomía establecida entre los conceptos de “Generación del 98” y de “Modernismo”. Una oposición que, de acuerdo con el estado actual de la cuestión, resulta ser del todo superficial y engañosa. Por tanto, antes de traer a colación la historia del debate crítico sobre el término “Modernismo”, es oportuno completar el precedente *excursus* histórico tomando en consideración los grados de la polémica sobre esta dicotomía.

2.2.2. “Generación del 98” versus “Modernismo”

En correlación con la trayectoria trazada por el marbete “Generación del 98”, se desarrolla la historia crítica en torno al intento de diversificar las nociones de “Generación del 98” y de “Modernismo”. En las aportaciones dedicadas a la fijación de los rasgos constitutivos de la generación literaria del 98, se puede localizar la polémica que suscita el reconocimiento de dos componentes distintas en el panorama literario de comienzos del siglo. Sobre ese concepto interviene Salinas en los años treinta, y luego, convertida en una división radical por Díaz-Plaja, en los años cincuenta, será empleada también por la crítica de izquierda.

Como ya se ha dicho, los protagonistas de la literatura española de los comienzos del siglo XX manejaban esos dos términos con amplios márgenes de ambigüedad. No constituían aún categorías autónomas, y el uso dependía de la elección arbitraria, de igual modo que su sucesiva aplicación obedecía a significados generales. Desde el inicio de su aventura historiográfica, pues, quedaba patente la existencia de dos tendencias principales:

²⁰⁷ Vid. R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.

por una parte, el grupo de novelistas, ensayistas, filósofos y periodistas directamente involucrados en la vida política nacional y dispuestos a apoyar el *renacimiento español*, luego conocidos como la “Generación del 98”; por otra, se acoplaban los escritores, sobre todo poetas, denominados *modernistas* que ponían en práctica la lección formal aprendida no sólo de Rubén Darío, sino también de los poetas franceses contemporáneos.

A mediados de los años treinta, Salinas repara en una idea que ya se había convertido en un tópico de la crítica hispánica. Rehúsa cualquier posible equivalencia entre “Generación del 98” y el “Modernismo”, preservando en cambio su diversidad²⁰⁸. Es su intención, además, apuntalar esa simple distinción entre esas dos corrientes literarias, así que intenta elaborar semejante idea dilucidando los rasgos distintivos de cada una. Por lo que se refiere al primer término, remitimos al análisis desarrollado anteriormente sobre la postura del crítico. A propósito del segundo, Salinas identifica el “Modernismo” con el “el lenguaje generacional del 98” y lo reduce a un componente más de la literatura del “98”²⁰⁹. Se trata, en su opinión, de un movimiento ajeno a la vida nacional que viene a insertarse en el “nuevo complejo espiritual unitario que irrumpió en la vida española: la generación del 98”²¹⁰. De hecho, respondía a las exigencias de reforma del lenguaje manifestadas por los autores de fin de siglo, dentro de un programa más amplio de renovación “espiritual”.

Salinas profundizará tales argumentaciones en un artículo del 1938, “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, donde se ocupa exclusivamente de ese nudo crucial y donde sostiene una vez más la necesidad de separar los dos términos que, utilizados en ocasiones de manera permutable, indican en realidad dos fenómenos diferentes²¹¹. Propone, además, una definición de “Modernismo” como *nuevo idioma poético*, introducido por Rubén Darío en España. De hecho, los nuevos escritores rechazan ciertos módulos estético-expresivos, tanto del Realismo-Naturalismo como de la lírica tradicional, atraídos, muy al contrario, por la carga de rebelión estética presente en la experiencia rubendariana que toman como modelo. No hay que olvidar, sin embargo, que ambos movimientos, según el crítico, expresan tendencias divergentes: uno

²⁰⁸ Sobre ese punto, Salinas declara que: “se ha intentado dar como denominación equivalente a la generación del 98 la del modernismo. Me parece erróneo”, cfr. P. Salinas, “El concepto de generación...”, p. 97.

²⁰⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 97.

²¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 98.

²¹¹ Vid. P. Salinas, “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, *Ensayos completos*, vol. III, Madrid, Taurus, 1983, pp. 208-218.

está orientado a la búsqueda de la belleza, mientras que el otro se caracteriza por una actitud polémica y la preocupación sobre la situación española.

Sucesivamente, Laín Entralgo (en *La generación del 98*) consolida en los años cuarenta, la diversidad entre “Generación del 98” y “Modernismo”, fijando una oposición radical entre las dos nociones. Y establece, al mismo tiempo, la superioridad de la una sobre la otra, cimentando el valor ético que atribuye a las realizaciones literarias de tal generación histórica. De ello, deriva, pues, el auge de los prosistas, puesto que manifiestan un serio compromiso ético y político, derivado del afecto sentido hacia la patria, como de la voluntad de superar la difícil situación española. El autor reconoce, en cambio, un grado de importancia menor al fenómeno del “Modernismo” representado por un grupo de escritores “más próximos a la condición de “literatos puros” y más influidos por el modernismo”, que han adoptado un estilo poético heredado tanto del proceso de *afrancesamiento* de la poesía española como de la asimilación de las modalidades literarias rubendarianas²¹². Cabe subrayar que en el ensayo de Laín Entralgo cualquier evaluación positiva queda anulada por su incondicional admiración por la vital y patriótica generación del “98”. Se inaugura así una actitud crítica no muy favorable para la línea poética modernista, que persistirá mucho tiempo en la historiografía literaria de la segunda mitad del siglo XX.

Guillermo Díaz-Plaja retoma la tesis de Laín Entralgo y Pedro Salinas en su ensayo *Modernismo frente a Noventa y ocho*²¹³ (1951) y la lleva a consecuencias extremas. Preocupado fundamentalmente por el discurso sobre las diferencias radicales que estriban en el cotejo de los dos fenómenos, verifica su naturaleza antitética. Su trabajo, secundando las observaciones de Salinas, defiende:

el reconocimiento de la existencia, no de una sino de dos actitudes generacionales distintas, radicalmente diversas por su concepción vital y su manera estética: la del Noventa y Ocho y la del Modernismo.²¹⁴

Cabe considerar que la aproximación a los dos conceptos goza de cierta imparcialidad, aunque luego acaba por alinearse con la opinión de sus antecesores. Es preciso subrayar un aspecto peculiar del volumen de Díaz-Plaja que, además de constituir un momento clave en la elaboración de la dicotomía entre dos realidades de la cultura española del final del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, presenta una notable

²¹² Se refiere a un grupo que esta compuesto por: Ramón del Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Manuel Bueno y por Francisco Villaespesa. Cfr. P. Laín Entralgo, *Generación del 98...*, p. 69.

²¹³ Vid. G. Díaz-Plaja, *Modernismo...*

²¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 111.

selección de documentos críticos y literarios. De tal manera, al reproponer algunos ejemplos significativos de la literatura modernista, ignorada completamente por la crítica oficial, facilita el descubrimiento de esa porción de la producción artística española, hasta entonces casi oculta por el protagonismo otorgado a los textos de la “Generación del 98”. Pero sin lograr modificar, como advertíamos, los prejuicios hondamente enraizados en el ambiente académico.

Sin embargo, a pesar de que la mayoría suscribiese tal postura, no significaba que no erradicara dudas y preguntas de ardua contestación. De hecho, no siempre se podía trazar una línea de demarcación clara entre la obra de quien se consideraba *noventayochista* o *modernista*. Además, dentro del recorrido de un mismo autor podían coexistir o alternarse ambas tendencias. A este propósito, hay que mencionar el punto de vista de Dámaso Alonso. Al principio de los años cincuenta, ajeno a las implicaciones ideológicas que originaron la contraposición en examen, el insigne maestro sustituye el binomio de ética-estética por el de contenido-forma, con la finalidad de ilustrar la diversidad que vislumbra entre las obras de distintos autores españoles, o también dentro de la producción individual²¹⁵.

Sucesivamente, entre finales de la década de los cincuenta y los años sesenta, aunque no se pusiera en tela de juicio el asunto de la antítesis entre las dos tendencias literarias, por el momento nada más que una intuición, algunos críticos empezaban a expresar sus reservas. Se abría camino la idea de que bajo el surco excavado entre las dos corrientes quizá se escondiera una imprecisa zona común. Al propósito, es importante referirnos a algunas de las intervenciones de un grupo restringido de estudiosos que tomaban conciencia de la existencia de aspectos y de tendencias similares en las obras asignadas a dos corrientes poéticas distintas, localizadas entre los siglos XIX y XX. En efecto, algunos ponen de manifiesto su intención de enmendar la oposición entre los dos conceptos; se trataba, sobre todo, hemos de precisarlo, de intelectuales que no compartían la definición tradicionalmente dada al concepto de “Modernismo”, e intentaban rescatarlo de la posición subordinada en la que había sido relegado.

²¹⁵ En el capítulo dedicado a la poesía de Manuel Machado del volumen *Poetas españoles contemporáneos* (1952), Dámaso Alonso afirma sobre las ideas de “Generación del 98” y de “Modernismo” que: “no pueden compararse ni tampoco coyundarse en uno más general, común a los dos. Modernismo es, ante todo, una técnica; la posición del 98 –digámoslo en alemán, para más claridad-, una *Weltanschauung*. Aquí descansa la diferenciación esencial. [...] “modernismo” y “actitud del 98” son conceptos incomparables, no pueden entrar dentro de una misma línea de clasificación, no se excluyen mutuamente. Dicho de otro modo: se pueden mezclar o combinar en un mismo poema”, cfr. Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988, p. 85.

Entre las fundamentales propuestas críticas en este sentido, cabe destacar por ejemplo la de Ángel del Río, quien se enfrenta con la dicotomía de “Generación del 98” y “Modernismo” en la redacción de su *Historia de la Literatura Española*²¹⁶. Según del Río, si por una parte conviene considerarlos como unos movimientos caracterizados de manera distinta, que comparten sin embargo la misma escena artística contemporánea, por otra descuellan unos aspectos y tendencias convergentes entre ellos. De hecho, el crítico conjetura la existencia de una intrínseca tensión que los enlaza, identificada con el anhelo innovador que los inspiraba:

las raíces de ambos movimientos y, al mismo tiempo, los lazos que los unen se encuentran en los anhelos innovadores, nacidos de la inquietud universal de la época. En todos los escritores jóvenes de este momento confluyen [...] la preocupación patriótica por el porvenir de España, la preocupación por los problemas generales del hombre individual y la preocupación por crearse un nuevo estilo. Confluencia, pues, de tres actitudes: histórica, intelectual y estética.²¹⁷

También Gonzalo Sobejano, en el ensayo *Nietzsche en España*, trae a colación la polémica levantada por la contraposición entre esos fenómenos literarios²¹⁸. Está claro que su finalidad no es la de disertar sobre el concepto de esa antinomia radical, sino que integra semejante idea en su análisis acerca de la penetración y el papel desempeñado por la obra de Nietzsche en el progreso de la cultura española durante las primeras décadas del siglo XX. Sobejano defiende la existencia de dos corrientes, entre ellas distintas, a partir de la manera opuesta en la asimilación del filósofo alemán²¹⁹. En realidad, apoya el concepto historiográfico que suscita la dicotomía entre dos tendencias disimétricas: una de índole moralizadora y la otra esteticista; pero, al mismo tiempo, divisa la posibilidad de su equiparación sobre la base de una concomitancia temporal: “ambos conceptos recaen sobre una misma generación cronológica, la “generación de 1898”²²⁰. Puesto que los artistas de la época se mueven en el mismo ambiente intelectual y social, comparten una misma actitud rebelde contra un siglo democrático y burgués, y asimismo, contra las normas literarias convencionales. Los escritores, entre ellos coetáneos, dejan patente una clara voluntad de renovación y manifiestan su aversión hacia la novela naturalista, la

²¹⁶ Vid. A. del Río, *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, vol. II, New York, Holt, Rinehart and Wiston, 1963, pp. 233-247.

²¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 239.

²¹⁸ Vid. G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

²¹⁹ Sobre ese punto incurre en contradicción, ya que por un lado, al abordar el examen de la influencia de Nietzsche en España considera tanto los escritores de la “Generación del 98” como los del “Modernismo”, ya que la distinción entre los unos y los otros sería el fruto de una idea preconcebida; sin embargo, afirma por otro lado que: “nosotros admitimos la división entre “modernismo” y “98”, cfr. *Ibidem*, p. 194.

²²⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 32

poesía clásica o el drama neorromántico. En opinión del estudioso, no sólo la emancipación de la tradición, sino también el libre ejercicio de la creatividad personal, constituyen los verdaderos nexos entre las divergentes trayectorias poéticas surgidas durante el período de fin de siglo.

Algunos críticos de izquierda retomarán tal postura²²¹, como por ejemplo Abellán, que se muestra sensible al problema de la oposición entre “Generación del 98” y “Modernismo” al definir el panorama artístico de los primeros años del siglo XX. Aclara, además, que las áreas de compenetración entre los dos movimientos están determinadas por el hecho de que ambos, sumergidos en el mismo contexto, experimentan un clima espiritual común. De hecho, si la diversidad de las dos corrientes estriba en las modalidades específicas con las que los artistas interactúan con la realidad que les rodea, ellos, huelga decirlo, operan dentro de las mismas dinámicas histórico-sociales. Por lo demás, si la una apunta a alcanzar la belleza formal y el placer estético y la otra se centra en la exploración de la existencia del hombre, con un análisis atento se puede averiguar cómo tales modos discordantes se sustentan en el mismo principio de autonomía del arte, típico de la nueva estética:

no es que no haya esteticismo en la generación del 98, pero lo que predomina no es la belleza en cuanto tal, sino como medio de transformación de una realidad que se les hacía inaguantable.²²²

Se evidencia ineludiblemente la distancia que media entre las obras *modernistas* y *noventayochistas*. De opinión distinta es Rafael Ferreres, quien en el ensayo *Los límites de modernismo y del 98*²²³ tanea la posibilidad de una contigüidad entre los dos fenómenos. Expone, pues, una tesis que enmienda la distinción operada por Salinas entre “Generación del 98” y “Modernismo”. El autor observa que no resulta factible demarcar los límites de las dos corrientes, ya que no se pueden ignorar los lazos que unen una zona a la otra. Una separación tan flexible desmiente, en cuanto tal, la oposición establecida. Ello no significa incurrir en *confusión*, palabra empleada por Salinas, sino más bien admitir su real proximidad y la “fusión entre estas dos actitudes literarias y vitales bastante afines”²²⁴.

²²¹ Cabe subrayar que la mayoría de los representantes de esa orientación crítica no se detienen en el problema historiográfico de la contraposición entre “Generación del 98” y “Modernismo”: lo dan por hecho. Siguiendo a la crítica tradicional, también los estudiosos que se guían por las ideas marxistas consideran el “Modernismo” una breve escuela de arte decadente e indiferente a la realidad histórica. De ahí que su juicio de valor sea *a priori* negativo.

²²² Cfr. J. L. Abellán, *Sociología...*, p. 15.

²²³ Vid. R. Ferreres, *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid Taurus, 1981. Es necesario precisar que el volumen fue redactado en los años sesenta, sin embargo fue publicado solo al principio de los años ochenta.

²²⁴ Cfr. R. Ferreres, *Los límites...*, p. 11.

Ferreres trata de comprobar su tesis discutiendo algunos componentes fundamentales del esquema propuesto en los años treinta. En primer lugar, destaca la presencia de ciertos tópicos, como la *preocupación por el paisaje* de Castilla, la atracción para la aventura parisina y las sugerencias de la literatura y del pensamiento europeo, tanto en los textos de los autores del “98”, como en los modernistas. De esa manera, llega a individualizar unos puntos de arranque común para la actividad literaria desarrollada por los dos grupos, que guardan relación con un mismo afán renovador. Las diferencias surgen sucesivamente cuando cada autor lleva a cabo su personal elaboración sobre temas generales y tendencias colectivas.

Por lo que respecta al motivo del paisaje, típico de los textos de la época, Ferreres llega a la conclusión de que la falta de una unidad estética y poética explicaría la razón por la que las descripciones de un mismo sujeto, que realizan tanto los autores noventayochistas como los modernistas, presentan características distintas y al mismo tiempo específicas de cada corriente. Mientras que, por lo que atañe al interés hacia la literatura extranjera, subraya que, si bien es cierto que las soluciones formales de los poetas del “Modernismo” están sugestionadas por la lectura de los escritores franceses - Verlaine, Gautier e Barbey D’Aureilly, entre otros- y divergen radicalmente de la de los hombres del “98”, sin embargo estos últimos también frecuentaban y apreciaban las letras galas.

De todas maneras, Ferreres no siempre logra justificar su tesis mediante el examen de los textos. A menudo, no consigue allanar la distancia entre estética y ética, que por otra parte, sería posible anular sólo en el momento en el que se utilice un modelo interpretativo, libre de presupuestos ideológicos, y capaz de devolver un sentido global al fenómeno literario. Reconocer la especificidad individual de las personalidades artísticas sin ahondar en su alcance y en los lazos que les une, significa quedarse en un nivel superficial de la cuestión. Cabe añadir que, después de tomar en consideración algunas posturas ejemplares del esfuerzo crítico dirigido a la superación de la relación antónima entre “Generación del 98” y “Modernismo”, Ferreres no efectúa una verdadera revisión de los conceptos. Apenas se cuestiona, por ejemplo, la posible existencia de una unidad cultural subyacente a las múltiples manifestaciones literarias de los primeros años del siglo.

Para llegar a ello será necesario esperar a la revisión conceptual que los dos términos y sus respectivas nociones experimentan en las últimas dos décadas. Una operación, pues, supeditada a la creación de nuevas herramientas y metodologías que

permiten desalojar el campo de las investigaciones literarias de categorías que obstaculizaban una más nítida visión del contexto cultural y de las líneas poéticas finiseculares. En este sentido, fue indispensable para el bosquejo de un programa de estudio alternativo, el proyecto de nuevas finalidades, como la de insertar el conjunto de los fenómenos literarios españoles en un modelo cultural internacional.

Sobre tal etapa del debate volveremos más adelante. Ahora falta por dilucidar un último aspecto relativo a la idea de oposición entre “Generación del 98” y “Modernismo”. De hecho, la espinosa cuestión que acabamos de examinar atraviesa de manera longitudinal la historia cultural española y constituye una continua y fluctuante tensión entre dos posturas claramente definidas y de la que hemos profundizado sólo en una. Pese a que en el discurso académico ibérico predominara la opinión de que el “Modernismo” debía entenderse como una moda literaria, o como una variante estilística surgida en el seno de la “Generación del 98”, una exigua minoría opinaba que el “98” constituía una componente del “Modernismo” hispánico, en línea con una visión diferente de la literatura española entre el final del siglo XIX y comienzos del XX.

Como se ha dicho anteriormente, en paralelo a la historia del término “Generación del 98” corre la del concepto “Modernismo”, aunque menos visible durante décadas. Los más destacados exponentes de la elaboración teórica del “Modernismo”, en cuanto fenómeno epocal, estiman la “Generación del 98” equivalente a las tantas experiencias artísticas que se asoman en la escena española en el período comprendido entre los dos siglos. Por lo que se refiere a la problemática relación de los términos tratados, Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, declara no creer en la existencia de tal división. Sugiere, de hecho, que si los artistas de la “Generación del 98” habían sido denominados *modernistas* antes de que, con la intervención de Azorín y de Gabriel Maura, se les cambiara tal rótulo, en sustancia seguían siendo los mismos. No duda pues en sostener que: “la generación del 98 es una escuela del modernismo”²²⁵.

En la misma línea, se sitúa también otro poeta modernista. En el mismo año de la publicación de los artículos de Azorín, Manuel Machado reflexiona en un ensayo *La guerra literaria* (1913), sobre el hecho de que la brillante fase cultural vivida en el país entre el fin de siglo y los primeros años del siglo XX era consecuencia del triunfo del

²²⁵ Cfr. J. R. Jiménez, *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, edición crítica e introducción de J. Urrutia, Madrid, Visor, 1999, p. 186.

“Modernismo”. Es decir, del nacimiento de una vital renovación que abarcaba todas las manifestaciones artísticas del período²²⁶.

Es nuestra intención finalizar la recapitulación de la que nos hemos ocupado en el presente párrafo, mencionando a otro insigne defensor del significado extensivo del término “Modernismo”: Ricardo Gullón, al que hemos citado antes como uno de los primeros contestatarios del predominio en el discurso crítico ibérico de la etiqueta de “Generación del 98”. En el ámbito de nuestro estudio sobre la oposición de las dos direcciones estéticas de la literatura española entre los siglos XIX y XX, es importante recordar sus categóricas palabras:

el modernismo es una época, en las letras españolas e hispanoamericanas, muy compleja y rica; el noventayochismo, una reacción política y social de los escritores, artistas y pensadores españoles frente al Desastre. Es desacertado enfrentar fenómenos heterogéneos, y debemos aceptar [...] el segundo como uno de los elementos del primero²²⁷.

Sin embargo, sólo el estudio de las sucesivas formulaciones sobre el término “Modernismo”, nos permitirá iluminar el contexto teórico al que se refieren las aportaciones que acabamos de traer a colación.

2.2.3. El concepto de “Modernismo”

Paralelamente al desarrollo de la postura crítica en el ámbito académico que sostenía la identificación de la estética modernista con la innovación métrica y el refinamiento del lenguaje atribuidos a Darío, se iba concretizando una interpretación distinta de ese movimiento en una perspectiva que se puede definir como universal²²⁸. Se trataba, en un primer momento, de estudios interesados por el modernismo hispanoamericano, donde se incluía, a modo de apéndice minoritario, el ibérico.

²²⁶ En el ensayo de 1913, *La guerra literaria (1898-1914)*, el poeta dibuja el cuadro de la literatura contemporánea con las siguientes palabras: “una gran actividad con vistas a Europa había sustituido la inercia anterior, y en todos los ramos literarios y artísticos, en general, las nuevas tendencias comenzaban a abrirse camino. La novela de Baroja y Azorín, el teatro con Benavente, la poesía lírica con Darío, Juan Ramón Jiménez, Marquina, Villaespesa. El periodismo [...] la crítica artística y filosófica con José Ortega y Gasset. Y el movimiento de renacimiento español contó [...] con ese enorme propulsor de ideas y conmovedor de conciencias que se llamaba don Miguel de Unamuno. [...] En una palabra, el modernismo había triunfado”, cfr. M. Machado, *Los poetas de hoy*, recogido en L. Litvak (ed. de), *El Modernismo...*, pp. 209-210.

²²⁷ Cfr. R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, (1ª ed. 1963), p. 21.

²²⁸ Para una panorámica de las distintas aportaciones críticas que animan, hasta los años sesenta, el debate sobre el “Modernismo”, unas veces identificado con el Esteticismo, y otras veces con una época, véase N. Davison, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, Nova, 1971.

Así pues, el vocablo, considerado según una acepción extensiva, designa un movimiento que se desarrolla más o menos simultáneamente en América Latina y en España a partir de 1885, y que se connota por un fuerte carácter innovador expresado tanto a nivel formal como de contenido. Federico de Onís es uno de los primeros críticos que se ocupa del fenómeno del “Modernismo” en estos términos. En los años treinta, declara que semejante estación cultural coincide con una “nueva época de nuestra literatura”²²⁹. La definición expuesta por Onís en la introducción a su antología de 1934 se convirtió, con el tiempo, en un punto de referencia y orientación para todos aquellos que manifestaban su interés por explorar el territorio modernista. Nos parece oportuno, pues, referir aquí la sintética dilucidación proporcionada por el autor a propósito del término en cuestión:

el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.²³⁰

Queda patente la imprecisión sobre la que descansa la fórmula conceptual que, urdida por el historiador, se encierra además en el estrecho espacio recortado en las páginas de la introducción a su *Antología*. De todas maneras es importante subrayar la originalidad de su punto de vista y la nueva clave interpretativa que puso al servicio de la operación crítica sucesiva.

En primer lugar, Onís singulariza en la general crisis espiritual de fin de siglo, percibida simultáneamente por las individualidades artísticas de los distintos rincones del mundo, el surgimiento de una estética nueva. Divisa, además, la peculiaridad de la respuesta ibérica que se incluye en el “Modernismo”, homólogo a otro capital movimiento poético europeo originado en Francia y conocido como “Simbolismo”. El autor define semejante fenómeno transnacional como si de una generalizada revolución estética se tratara, protagonizada por numerosos artistas que polemizaban sobre un estado de cosas que obstaculizaba el libre ejercicio de su actividad creativa. Profundiza, pues, en la posible conexión entre las manifestaciones literarias de fin de siglo y las inéditas condiciones en que operan los escritores. En efecto, la reacción que toma forma a nivel artístico se enraíza en un acto individual de oposición a la civilización positivista del siglo XIX, de la que los nuevos escritores no compartían determinados principios y valores.

²²⁹ Cfr. F. de Onís, *Antología de la literatura española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. XIII-XXIV, p. XIII, (1ª ed.1934).

²³⁰ Cfr. *Ibidem*, p. XV.

El crítico completa su discurso en torno al “Modernismo” centrándose en algunos aspectos peculiares y comunes a las obras que se disponen en un arco cronológico que va desde la segunda mitad del siglo decimonónico hasta los años treinta del siglo XX, como, por ejemplo, el carácter cosmopolita de la literatura de la época. Asistimos, de hecho, a un movimiento supranacional que se desarrolla contemporáneamente en los principales centros culturales de numerosos países. Subraya, además, el carácter multiforme de una corriente artística formada por distintos *modos literarios*. Resultado ineluctable si se considera que “el subjetivismo extremo, el ansia de libertad ilimitada y el propósito de innovación y singularidad”²³¹ representan otros rasgos distintivos de la nueva línea poética. Para terminar, Onís evidencia que el “Modernismo” esta animado por una clara voluntad destructora, pero que, a la vez, propaga, “los gérmenes de muchas posibilidades futuras”²³². Encontraremos una serie de observaciones semejante también en las sucesivas reflexiones acerca de nuestro asunto.

Por lo que concierne al alcance epocal del movimiento, vuelve a insistir en esa concepción en un artículo de 1953 “Sobre el concepto de Modernismo”²³³, donde pone de manifiesto la semejanza entre el “Modernismo” y el “*Renacimiento*”. Ambos períodos están marcados por la fundación de una cultura literaria peculiar que, además de encarnarse en obras de notable envergadura, llega a ser expresión del carácter original hispánico que explica su grandeza. Además, tal como sucedió en el Renacimiento, durante el “Modernismo” los autores alcanzan importantes resultados, gracias a sus considerables capacidades y al provechoso contacto con las diferentes literaturas coetáneas.

Para los años sucesivos, la antología de Onís y las preciosas indicaciones contenidas en su introducción, van a constituir la línea maestra seguida por Juan Ramón Jiménez en su planteamiento del curso universitario, que imparte en la Universidad de San Juan de Puerto Rico (1953)²³⁴. Se trata, de hecho, de uno de los más importantes defensores de la formulación extensiva del término “Modernismo”.

²³¹ Cfr. *Ibidem*, p. XIV.

²³² Cfr. *Ibidem*, p. XVIII.

²³³ Vid. F. de Onís, “Sobre el concepto de Modernismo”, *Torre*, 2, (1953), pp. 95-103 Consultado en la obra de H. Castillo, *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 35-42.

²³⁴ Los apuntes del curso, publicados por primera vez en Méjico en 1962, cubren un importante papel en el desarrollo del debate en torno al “Modernismo”. Presentan, además, unas sugerencias en línea con el planteamiento de los estudios más actuales sobre la literatura española entre los siglos XIX y XX. Jorge Urrutia, partidario de la importancia de ese documento, ha preparado una edición crítica de las anotaciones portorriqueñas del poeta, acompañada por una interesante y documentada introducción en la que pone de manifiesto cómo Jiménez superó el polémico enfrentamiento entre la “Generación del 98” y el “Modernismo”, de una manera muy parecida a las más recientes posturas al respecto.

En su lección inicial, el poeta retoma la postura de Onís y la explicita defendiendo que: “el movimiento modernista no [es una] escuela; bajo él caben todas las ideologías y sensibilidades”²³⁵. Sin embargo, anteriormente, en un artículo publicado en 1935, ya había propuesto la identificación de esa corriente con una tendencia general que promovía el cambio no sólo en el concepto del arte, sino también en la visión del hombre y de la sociedad. A tales modificaciones estéticas e ideológicas cabe asociar la actitud rebelde de algunos artistas, que se pronunciaban así en contra del valor trivial atribuido a la vida por el materialismo decimonónico, por un lado; y, por otro, manifestaban su rechazo de las prácticas artísticas típicas de la clase burguesa, sin soslayar que la nueva generación se caracterizaba por su devoción al nuevo ideal poético de lo bello²³⁶.

Juan Ramón Jiménez detecta al final del siglo XIX, el germen de un proceso general de replanteamiento radical, que opera en los distintos sectores de la actividad intelectual e interesa en ámbitos tan distintos como el teológico, el científico y el cultural. Tan amplio es su alcance que el poeta se atreve a investigar los lazos profundos, casi genéticos, entre el nuevo movimiento literario y las innovadoras direcciones del pensamiento teológico en los primeros años del siglo XX²³⁷. Esa fuerza cultural nueva, que se desarrolla en un primer momento en Alemania, se extiende sucesivamente a otros países, de manera que es posible localizar notables representantes en Francia, Italia e Inglaterra. Sin embargo, tras la condena de Papa Pío X, será abolido del área europea, pero reaparece en los Estados Unidos. Es allí donde, según Juan Ramón Jiménez, se lleva a cabo la conmixión entre renovación teológica y artística, a partir tanto de su común afán renovador, como de la conciencia de que, con el nuevo siglo, se abriría un mundo diverso. Observa, además, que el modernismo literario se origina en el continente americano y llega a España no sólo con características parejas, sino también con el mismo nombre.

Hay que aclarar que el “Modernismo” hispano-americano no representa la única manifestación de la nueva fase cultural, que revela, tal y como observábamos, unas proporciones universales. El crítico localiza algunos aspectos similares también en la

²³⁵ Cfr. J. R. Jiménez, *El Modernismo. Apuntes ...*, p. 11.

²³⁶ Nos parece interesante retomar en nota la definición del marbete “Modernismo” ofrecida por Juan Ramón Jiménez en un artículo de la revista *Voz* (1935). El poeta mantiene que: “lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”, cfr. L. Litvak (ed. de), *El Modernismo...*, p. 12.

²³⁷ Se refiere al programa reformador elaborado por un grupo de teólogos alemanes hacia la mitad del siglo decimonónico con el fin de matizar el categórico rechazo por parte de las instituciones clericales de los nuevos descubrimientos científicos y de las inéditas corrientes filosóficas. Les parecía insostenible el abismo existente entre la anacrónica cultura eclesiástica y el pensamiento moderno, y proponen vías de conciliación.

escena literaria francesa del momento, donde se producen notables realizaciones, y donde ese movimiento general recibe definiciones distintos, como Parnasianismo, Simbolismo e Impresionismo. Si bien, puso de manifiesto, en un nivel superficial, una grande variedad de modalidades representativas, no es tarea ardua comprobar que la mayoría de esas líneas literarias confluyen en el amplio fenómeno de alcance epocal del “Modernismo”. En definitiva, para Juan Ramón Jiménez:

el modernismo es un movimiento envolvente. Las escuelas son parnasianismo, simbolismo, dadaísmo, cubismo, impresionismo, etc. Todo cae dentro del modernismo porque todo es expresión en busca de algo nuevo hacia el futuro²³⁸.

Sin embargo, la búsqueda de algo nuevo se lleva a cabo empleando el material que proporciona la tradición literaria. En este sentido, es necesario entender el concepto de “revisión modernista” a la que hace alusión el poeta-profesor, y que se concreta en la elaboración de nuevas soluciones expresivas y formales.

Detengámonos en otra postura representativa del significado universal atribuido al vocablo “Modernismo”, sobre el que se pronuncia Max Heriquez Ureña en su *Breve historia del Modernismo*²³⁹. En su sintética introducción cataloga los diferentes usos del término. Con la misma palabra se podía designar tanto una tendencia que se desarrolla dentro del pensamiento católico, como un movimiento literario. De ahí, cierto grado de confusión en su manejo, asumiendo, según el historiador, que es equivocado intentar asimilar los dos fenómenos, como sostenía Juan Ramón. Ureña delinea de manera escueta su definición de “Modernismo”, en la que aflora la índole “revolucionaria” de un estilo poético supranacional. Y señala que:

las dos últimas décadas del siglo XIX señalaron el advenimiento de una revolución literaria que abarcó en su órbita a todos los pueblos de habla española en el Nuevo Mundo y que, posteriormente, se extendió a España.²⁴⁰

Al final, establece dos coordenadas fundamentales que coadyuvan en la demarcación del significado global de la literatura modernista. Por una parte, vislumbra en las manifestaciones literarias una reacción común contra los excesos del Romanticismo, del que los nuevos escritores heredaron la emoción lírica y la sonoridad verbal. Por otra, Ureña reconoce una afinidad peculiar entre los aspectos más innovadores del “Modernismo” y los de las corrientes literarias que dominaron en Francia entre los siglos XIX y XX. Cabe añadir que, a su juicio, la revolución literaria que se lleva a cabo en los

²³⁸ Cfr. J. R. Jiménez, *El Modernismo...*, p. 80.

²³⁹ Vid. M. Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

²⁴⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 11.

centros culturales de América central y meridional representa la expresión artística de la nueva sensibilidad contemporánea. De ahí que las razones intrínsecas de ese cambio no sean de tipo histórico, sino filosófico. De hecho, el estado de angustia e incertidumbre, originado de la crisis espiritual de final de siglo, fundamenta la nueva fase cultural. En conclusión, es oportuno poner de relieve que, por lo que a la literatura española se refiere, la producción modernista armoniza con un conjunto de obras en verso y en prosa de autores exclusivamente catalanes (estudiados en apéndice a su volumen).

Se ha reconstruido, hasta ahora, la primera etapa de la elaboración de la concepción extensiva, o sea del sentido epocal que algunos críticos de la talla de Onís, Juan Ramón Jiménez y Ureña asignaron al término “Modernismo”. Cabe constatar, sin embargo, que aunque compartan la misma perspectiva, al comparar sus formulaciones surgen unas discrepancias sustanciales sobre los límites cronológicos, la naturaleza del movimiento y sus orígenes.

En parte, la aportación de Ricardo Gullón allana algunas de las contradicciones inherentes al debate crítico tal y como se había desarrollado hasta los años cincuenta. Así, pues, en el cuadro que acabamos de delinear, es preciso incluir su postura que, a partir de los comienzos de los sesenta, retoma las indicaciones de tan distinguidos antecesores e intenta remediar algunas de sus carencias. En el ensayo *Direcciones del Modernismo*²⁴¹, Gullón hace referencia, para fundar su hipótesis de trabajo, a la taxonomía de Juan Ramón Jiménez, por la que hay que entender el “Modernismo” como una “época”, y manifiesta su intención de profundizar en el estudio de los factores que integran ese movimiento cultural globalizado.

Antes de empezar su análisis de los elementos constitutivos del arte modernista, Gullón ilustra el significado de la peculiar operación renovadora llevada a cabo por la nueva generación de escritores, ubicándolos en su contexto histórico. A su juicio, las diferentes modificaciones presentes en sus obras son sintomáticas de un profundo proceso de cambio. De hecho, los modernistas, al final del siglo XIX, levantan su protesta en contra del mundo que les rodea y, especialmente, de la civilización burguesa y la ideología utilitaria en la que se apoya.

Aclarada la relación con las circunstancias extra-literarias, declara que los autores modernos se caracterizan por su emancipación de los moldes literarios tradicionales. Ellos proponen, de hecho, sus propias soluciones personales, creando así un conjunto caótico de

²⁴¹ Cfr. R. Gullón, *Direcciones...*

obras, pero del que se puede extraer una distinta manera de pensar y de relacionarse no sólo con el arte, sino también con la existencia. A propósito de esa tendencia individualista, pone de relieve su similitud con la manera de actuar de los románticos (de los que esos poetas retoman además numerosos temas y motivos, adaptándolos a códigos culturales diferentes), así como los claros nexos de unión con el liberalismo y su exaltación de la libertad, en cuanto principio-guía de todas las actividades del hombre. Para concluir, como ya habían evidenciado Onís y Jiménez, Gullón realza en el fenómeno del “Modernismo” los rasgos típicos del Simbolismo y Parnasianismo.

Después de exponer los orígenes del movimiento modernista, examina las “direcciones” inherentes a la producción literaria, espías por demás de una nueva concepción de la realidad. Entre los elementos constitutivos más ejemplares de un programa estético inédito, Gullón enumera la frecuente presencia en los textos de la “ensoñación”, junto con las distintas modalidades de evasión del presente. Huidas, por un lado, geográficas, que motivan el recurso al elemento indígena americano y a los temas del exotismo, y, por otro, temporales manifestadas con la evocación de épocas pasadas o con la recuperación de mitos y leyendas. Además, entre los motivos privilegiados por los escritores modernistas reseña el erotismo, el misticismo, las distintas formas de ocultismo (el orfismo, el pitagorismo, el espiritismo), y las doctrinas exotéricas tan en boga al final del siglo. Su visión de conjunto sobre ese movimiento cultural que denomina “Modernismo” se puede colegir en las siguientes palabras:

A esta distancia, las líneas de fuerza muestran su fluida continuidad, y advertimos cómo, al comienzo del siglo modernista, se entretejen y mezclan los materiales de varia procedencia que han de integrarlo, como los grandes ríos se forman por incorporación de afluentes llegados desde distintas cumbres al curso que dará nombre a la corriente²⁴².

Por lo que concierne a los límites cronológicos de tan extensa fase, Gullón define un *medio siglo modernista* y establece, como término *ad quem*, el año 1880 y *a quo*, el 1940, es decir, en el umbral, tras el paréntesis de la Segunda guerra mundial, de la Postmodernidad.

Para terminar el estudio de las posturas críticas que conciernen el concepto de “Modernismo”, es importante sumar a nuestro discurso el artículo de Ivan Schulman “Reflexiones en torno a la definición del modernismo” (1966)²⁴³. En línea con el punto de vista de Juan Ramón Jiménez y Ricardo Gullón, pretende atar algunos cables sueltos en el

²⁴² Cfr. *Ibidem*, p. 54.

²⁴³ Vid. I. A. Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, *Cuadernos americanos*, 4 (1966), pp. 211-240. Consultado en: L. Litvak (al cuidado de), *El Modernismo...*, pp. 65-95.

debate crítico para lograr una definición exhaustiva del concepto. Antes de nada, conviene observar que el artículo se compone de tres partes: la primera se ocupa del problema historiográfico, la segunda de la descripción del término “Modernismo” y la tercera, muy breve, del problema de la extensión de ese movimiento. Respetando el orden de la exposición, vamos a destacar algunas de las ideas más sustanciales de Schulman. En primer lugar, proclama la necesidad de explorar los primeros documentos críticos que atestiguan la existencia del fenómeno, puesto que recogen la que estima como auténtica definición formulada sobre el arte modernista. Es decir, su identificación con un movimiento general de renovación. En segundo lugar, es necesario subrayar que, partiendo de una concepción del “Modernismo” como “la forma literaria de un mundo en estado de transformación”²⁴⁴, especifica los lazos que unen la producción literaria con los aspectos filosóficos, culturales y sociales del contexto donde nace. De manera que desvela que las novedades formales y los adornos retóricos se corresponden, en el plano ideológico, con la exploración del significado de la existencia. En efecto, Shulman logra destacar el carácter fundamental del cambio literario modernista, cuando mantiene que:

la profunda preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión ideológica y a la soledad espiritual de la época [...] junto con el desmoronamiento espiritual e intelectual, que, al mismo tiempo que libera la mente de trabas y normas, crea un vacío, un abismo aterrador que las angustiadas expresiones de la literatura modernista reflejan²⁴⁵.

Por último, a propósito del arco cronológico por el que se extiende el movimiento en cuestión, está conforme con la diacronía de Jiménez y Gullón, al fijar el intervalo de tiempo que abarca los últimos veinte años del siglo XIX y los primeros cuarenta del XX.

Para terminar, después de trazar el cuadro compuesto por las principales elaboraciones críticas sobre la noción epocal de “Modernismo”, hemos de añadir que los autores estudiados constituyen los puntos de referencia imprescindibles para el proceso de revisión del concepto que arranca a mediados de los setenta. Por esa razón, antes de continuar, recordemos que el debate teórico que se desarrolla, sucesivamente, retoma algunos aspectos de las aportaciones que acabamos de examinar, como por ejemplo la inclusión de las letras españolas en el amplio panorama europeo, operación promovida por Onís y afianzada por Juan Ramón Jiménez con referencia a textos y a escritores concretos. Además, ciertas ideas relacionadas tanto con la transformación del papel del artista dentro de la sociedad capitalista como con los efectos de la imposición de la ley de mercado a las

²⁴⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 73.

²⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 83

obras de arte, constituyen unos factores que se tienen todavía muy en cuenta en la interpretación del significado cultural de los textos de la época. Con la diferencia de que, casi huelga decirlo, ya no se confunden tales circunstancias materiales con el sentimiento de crisis general que se difunde en los ambientes intelectuales finiseculares.

2.2.4. Estado actual de la cuestión

A partir de los años ochenta, como hemos aludido, arranca la revisión de los términos críticos “Generación del 98” y “Modernismo” y de las nociones que designan. Tal operación cuenta con poder desarraigar los lugares comunes que, desde hace mucho tiempo, se habían afianzado en la historia literaria, como la etiqueta de “Generación del 98” o la arbitraria visión dicotómica de la literatura española de los primeros años del siglo XX. A ello contribuyen las nuevas metodologías críticas literarias y las corrientes de pensamiento que se difunden por aquellos años, y que acarrear un distinto planteamiento de las investigaciones sobre la producción artística entre los siglos XIX y XX. Además, la etapa más reciente de la evolución de las categorías críticas, a la que podemos recurrir para la periodización de la literatura española de ese ciclo coincide, por una parte, con la proximidad del centenario del “98” y, por otra, con el debate intelectual que se desarrolla alrededor del Postmodernismo y del concepto filosófico de Modernidad, que atañe claramente a la concepción del “Modernismo” literario. El interés suscitado en torno a la época finisecular está demostrado, finalmente, por la gran cantidad de ediciones de obras inéditas y de reediciones de textos en prosa y poéticos de esos años, además de la publicación de la obra completa y de los epistolarios de los autores más destacables. De tal manera que se ha visto ampliado enormemente el conocimiento del panorama cultural de entre finales del siglo XIX y principios del XX. Ya no es posible ignorar la multiplicidad del cuadro literario que por mucho tiempo había sido ocultado detrás de la etiqueta noventayochista.

Sobre todo han cambiado, en la praxis e ideológicamente, los métodos de la crítica literaria. De hecho, además de disponer de una visión más detallada, los especialistas tienen a su disposición unos instrumentos interpretativos nuevos, a la vez que toman nueva conciencia del papel de su actividad. En este sentido, se puede observar que su labor de revisión historiográfica acompaña al objetivo de abordar el estudio de la literatura de

manera independiente de cualquier influencia ideológica o de los prejuicios subyacentes a unos rótulos institucionalizados por los académicos anteriores.

En tal línea se sitúa el polémico artículo de John Butt, “The ‘generation of 98’: a critical fallacy?”²⁴⁶. Explora, en primera instancia, los significados originarios de los conceptos de “generación” y “modernismo”, con la finalidad de denunciar su posterior manipulación. Señala, pues, a la crítica tradicional como a la mayor responsable de la mistificación de los hechos reales, ya que ésta, al quitarle importancia a la existencia contemporánea de distintas experiencias literarias y culturales, había privilegiado el fenómeno denominado “Generación del 98”, al tiempo que levantaba una arbitraria división entre dos elementos constitutivos de la escena española²⁴⁷. A continuación presenta sus argumentaciones para justificar la tesis por la que no existen verdaderas razones históricas y literarias para considerar la “Generación del 98” un movimiento. Concluye el artículo proponiendo una resolución drástica, la abolición de esa categoría historiográfica, e invita a tomar conciencia de la complejidad y heterogeneidad de la literatura del período en relación tanto al variopinto contexto cultural como al declive experimentado por la sociedad de la *Restauración* española.

Los primeros pasos hacia la revisión de los conceptos críticos en examen provienen del estudio etimológico de los términos, como hemos señalado, y se apoyan en la exploración de las circunstancias en las que se acuñaron las respectivas definiciones. De manera que se pretendía no sólo recuperar, en relación a un conocimiento puntual del contexto, el significado originario, sino también evidenciar las distorsiones ideológicas posteriores. Por lo que concierne a la génesis de la noción de “Generación del 98”, el uso del vocablo *generación* se enlaza con la intuición de la crítica coetánea que percibía el carácter novedoso de la producción de los jóvenes escritores, también denominados *gente nueva*. Se trataba de un grupo que respondía de manera unitaria a las exhortaciones de los intelectuales, para que operaran en dirección de la modernización de un país abatido, no sólo militarmente sino también moralmente, por la derrota colonial.

En este sentido, Carlos Serrano desbroza tres momentos sucesivos en la evolución de ese término, pero, sin embargo, anteriores a su consolidación como categoría

²⁴⁶ Vid. J. Butt, “The ‘Generation of 98’: a critical fallacy?”, *Forum for Modern Language Studies*, 16 (1980), pp. 136-153.

²⁴⁷ Butt mantiene al propósito que: “The transition from a sensible recognition of various trends in literature of the period, to the quite unjustified invention of a literary movement called the “Generation of 98”, was the consequence of a crucial development in Hispanism; one which, it may be fair to say, has bogged down Hispanists in futile disputes ever since. [...] The modern notion of a “Generation of 1898” “movement” was the work of four scholars, Jeschke, Laín Entralgo, Salinas and Guillermo Díaz-Plaja”, cfr. *Ibidem*, pp. 141-142.

historiográfica²⁴⁸. Volviendo a considerar los documentos de la época, el estudioso observa que, en un primer momento, la palabra generación se adoptaba por comodidad expresiva, referida casi espontáneamente a una fecha concreta: 1898. Ponían en relación las nuevas exigencias intelectuales de algunos escritores con la necesidad de regeneración que emergía de la difícil situación española. El término “Generación del 98” hacía referencia en sus orígenes al nexo de causa-efecto que existía entre la toma de conciencia de la decadencia nacional, provocada por la grave derrota en el conflicto con los Estados Unidos, y la urgente cuestión del renacimiento cultural y moral del país, con la que se enfrentaban los escritores y los pensadores. En un segundo momento, ese vocablo se convertía en tema de confrontación entre Ortega y Azorín, en los años de su rivalidad para adjudicarse el papel de guía intelectual de la nación. Cada uno proponía dos definiciones distintas de “Generación del 98”, en conformidad con sus propias aspiraciones e ideas, que se refieren sin embargo a dos generaciones diferentes. El uso disímil del mismo término, antes que comprobar su ser legítimo, dejaba divisar las aspiraciones personales que cada uno nutría para ascender a lo más alto de la sociedad literaria de comienzos del siglo XX²⁴⁹. En la anécdota afloran posibles desarrollos futuros de una noción que pronto adquiere un peculiar valor ideológico y político²⁵⁰.

Serrano concluye su trabajo evidenciando el uso convencional del término, carente a tenor de lo expuesto de la necesaria adherencia a hechos históricos. Además, subraya que, como ya había anticipado Gullón, la historia de la etiqueta “Generación del 98”, que

²⁴⁸ Vid. C. Serrano, “La Génération de 1898’ en question”, en S. Salaün - C. Serrano (ed. de), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX^e – XX^e siècles. Questions de méthode*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 93-106.

²⁴⁹ Para mayores aclaraciones sobre ese capítulo de la historia intelectual española, que concierne la génesis del término crítico “Generación del 98”, Serrano remite al artículo de Vicente Cacho Viu, “Ortega y el espíritu del 98”. En ese trabajo, subraya como Azorín, para designar al grupo de escritores que eran sus coetáneos, se apoderó del rótulo ya anteriormente usado por Ortega. Sin embargo este joven intelectual lo empleaba para referirse a la generación de autores nacidos después del desastre. A este propósito, en el artículo se lee que: “el término “generación del 98” fue acuñado en febrero de 1913 por Ortega, para sí y para sus amigos, con una clara intencionalidad pública: convocar a los “nuevos españoles”, a la juventud estudiosa del momento, para que enderezasen los torcidos destinos del país. Ese mismo mes, Azorín se apodera del término para convertirlo en fecha epónima de un grupo literario que se da a conocer hacia el año del Desastre”, cfr., V. Cacho Viu, “Ortega y el espíritu del 98”, *Revista de Occidente*, nº 48-49 (1985), pp. 9-53, p. 9.

²⁵⁰ Se ha considerado ya en la primera parte de nuestra exposición cómo los críticos manipulaban este término en los años treinta, cuando, con la instauración del régimen franquista, se le daba un significado con matices nacionalistas. Interpretaban la manera de plantearse el “problema de España” por parte de la generación noventayochista (por la que el país para regenerarse tenía que redescubrir sus tradiciones y su pasado heroico y glorioso) como la celebración de la supremacía de los peculiares valores españoles, o mejor castizos. Daban una importancia trascendental al vínculo que unía cierta literatura finisecular y la producción ensayística tanto con la importante vertiente del pensamiento krausista, difundida en España por Sanz de Río en la segunda mitad del siglo XIX, como con la teoría literaria de los años ochenta moldeada por Joaquín Costa a partir de conceptos tomados de la Etnopsicología

data de 1913, parece reducirse a la estéril adición de los significados que los críticos fueron atribuyendo al movimiento individualizado durante el panorama literario posterior al *Desastre* de 1898.

En la misma perspectiva, unos años antes, Pamel Finnegan había propuesto una lectura del texto de los cuatro celebres artículos de Azorín profundizando en el valor cultural que el novelista atribuía a la palabra “generación”²⁵¹. Es decir tomando en consideración el concepto de “Generación del 98” con respecto al peculiar método “generacionalista” empleado por el autor y a sus ideas sobre la estética idealista, demostrando cómo la crítica sucesiva había tergiversado los términos de su explicación. En este sentido la profesora Finnegan declara que el haber separado el sistema de referencia adoptado por Azorín para su definición, explica el provincialismo crítico que ha dejado aislada la literatura española del contexto europeo²⁵². Así, por ejemplo, la narrativa española de principio de siglo, con su peculiar conexión entre la búsqueda de un nuevo lenguaje y el momento histórico, protagoniza un hecho literario que rompe con los modos del Realismo y crea obras nuevas, en línea con las actuales tendencias del arte occidental modernista.

Retomando el hilo del discurso, cabe subrayar que la revisión del concepto de “Generación del 98”, de la que hemos dilucidado algún ejemplo, impulsa notablemente las nuevas investigaciones literarias. Por lo demás, permite a la crítica deshacerse de la visión nacionalista y de los límites etnocentristas establecidos por los expertos en la materia. De ahí que se imponga la necesidad de reproponer el estudio de las obras y de los autores, antes incluidos en la corriente noventayochista, en un contexto cultural e histórico no sólo más complejo, sino también más auténtico.

Cabe decir que la labor que preside la redimensión del término resulta al final bastante radical; no sólo se pone en evidencia la inutilidad de la antigua etiqueta como instrumento de la crítica literaria, sino que numerosos estudiosos le restan protagonismo inclinándose por el vocablo antagonista de “Modernismo”²⁵³. Sin embargo, este último ni

²⁵¹ Vid. P. Finnegan, “La generación del 98: un problema crítico”, *Crítica Hispánica*, 9, (1985), pp. 125-135.

²⁵² Vid. *Ibidem*. Para la estudiosa, el uso del término fuera de su contexto originario y libremente interpretado dentro de distintas líneas interpretativas, llevó a numerosos errores históricos. De hecho, nos aclara que Azorín no quería definir un grupo reducido de autores *noventayochistas* a raíz de unos temas comunes, ni siquiera había indicado en ningún momento “el espíritu regeneracionista como el elemento unificador” de unos escritores, puesto que éste afectaba a toda una generación de intelectuales.

²⁵³ José-Carlos Mainer hace hincapié en esa tendencia de la crítica actual cuando en la premisa al capítulo “El Modernismo como actitud” empieza diciendo que: “el afianzamiento del término *modernismo* como definición omnicompreensiva de la literatura finisecular ha sido, sin duda, el balance más claro de los últimos años de bibliografía sobre este período”, cfr. J. C. Mainer (ed. de), *Modernismo y 98*, vol. VI/1..., p. 60.

siquiera está aceptado *tout court*, ya que la noción elaborada en el pasado ha experimentado un enérgico reajuste, en relación con el intento de definir el concepto de Modernidad.

Es preciso subrayar otro aspecto de la nueva etapa del debate crítico. Una vez superada la tradicional y resbaladiza identificación entre “Modernismo” y Esteticismo, entendido como la novedosa escuela poética inspirada por la lírica de Rubén Darío y los simbolistas franceses, quedaba por analizar al detalle el verdadero alcance universal de ese movimiento. Surgía, pues, el problema de definir las ideas de “moderno” y “modernidad” sobre los que se fraguaba su significado epocal.

A este propósito reseñaremos un excelente trabajo sobre el modernismo catalán escrito por Eduard Valentí. En la introducción aborda el problema del significado conceptual del vocablo. En su opinión, hay que considerar el “Modernismo”, con respecto al significado estrechamente etimológico, un concepto general que se refiere a “una cierta actitud que se adopta en una situación determinada, casi como una solución que se activa o se propugna para salir de un estado que se quiere corregir”²⁵⁴. En este sentido, tal situación puede repetirse. Es necesario, pues, delimitar el significado del vocablo al fenómeno literario reconocible en el panorama español del siglo XX. Valentí logra demostrar que a partir del uso espontáneo de la pareja “moderno”-“modernismo” se ha llegado a designar, de una manera convencional, una escuela estética específica, mientras que la pareja “modernidad”-“modernismo” se refiere a “coyunturas bien determinadas en el espacio y en el tiempo en que se dan una serie de condiciones que podríamos llamar los ‘supuestos del modernismo’”²⁵⁵. No hay que confundirse pues con la equivalencia establecida por Onís entre “Modernismo” y “búsqueda de la modernidad”. Por ello Valentí llama la atención sobre la necesidad de distinguir entre el objeto y la palabra con la que se designan las múltiples modalidades de las representaciones artísticas.

Con el fin de ofrecer un cuadro del fenómeno modernista en su conjunto, el crítico declara que las distintas manifestaciones de la época tienen en común una tendencia representada por: “una profesión de fe en lo moderno en tanto moderno”²⁵⁶. No se olvida, pues, de subrayar las profundas conexiones existentes entre las expresiones literarias y la

²⁵⁴ Cfr. E. Valentí, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 20.

²⁵⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 22.

²⁵⁶ En su definición del concepto de “Modernismo”, Valentí pone de relieve ese ímpetu renovador: “en general el modernismo, es, pues, un movimiento “reformista”, que no pretende destruir nada sustantivo. Es índice de una crisis que viene dada desde fuera y en lo que se plantea la posible caducidad de valores que siempre se habían tenidos por absolutos”, cfr. *Ibidem*, pp. 24- 25.

crisis finisecular. Y justamente en simultaneidad con esa crisis, empieza a madurar la conciencia de los intelectuales de la situación conflictiva que se estaba creando con la gradual degeneración tanto de las formas sociales y políticas del *Antiguo Régimen* como de los valores decimonónicos.

Esta precoz confutación de la etiqueta de “Modernismo” precede a la etapa más reciente del debate, pero, sin embargo, nos parece que proporciona interesantes anticipaciones. Por ejemplo, unos años más tarde, Giovanni Allegra focaliza en los conceptos de “modernidad” y “modernismo”²⁵⁷. El hispanista italiano, antes de trazar su análisis pormenorizado en torno a los elementos ideológico-culturales que componen la unidad orgánica del movimiento estético que surge en España en las últimas décadas del siglo XIX, expone una definición de lo moderno a partir de su significado histórico, revelando, así, lo paradójico que llega a ser la fundación del fenómeno modernista ibérico sobre ese concepto. Es evidente que esta corriente literaria y cultural surge justamente de la negación de lo que se representaba con el adjetivo “moderno” en la segunda mitad del siglo. Una época que había asistido al triunfo de la burguesía y el racionalismo y culminaba con los notables mejoramientos materiales de las condiciones de vida del hombre, debidos a la aplicación tecnológica de los descubrimientos científicos. A la inversa, ideológicamente, el “Modernismo” ensalzaba lo que ese sistema intentaba reprimir; lo que no respondía a los parámetros de lo utilitario y productivo. La reflexión sobre los valores espirituales y estéticos llevada a cabo por los artistas polemizaba abiertamente con el *establishment* decimonónico. Una vez presentados los términos en cuestión, de manera que quedara de manifiesto la ambigüedad del uso del vocablo, Allegra propone su definición de “Modernismo”:

aquel movimiento estético que reproduce en España, en modos distintos, el mismo disgusto ante la modernidad que habían anticipado en Europa los primeros románticos y que después acentuaron los teóricos del simbolismo en las últimas décadas del siglo XIX [...] no es generalizar demasiado sugerir de este modo la amplitud y la variedad del movimiento, ya que existe un punto que unifica y polariza las conciencias: el rechazo de la mentalidad utilitaria, “concreta” y “realista” que había constituido la gloria de todo el siglo XIX.²⁵⁸

La esencia de ese nuevo movimiento está identificada con el clima espiritual y las actitudes que definían, a su vez, la generalizada crisis finisecular. Sucesivamente el estudioso individualiza las motivaciones estéticas subyacentes al desarrollo de un movimiento multiforme, estudiando las manifestaciones en las que se materializa la nueva

²⁵⁷ Vid. G. Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentros, 1986.

²⁵⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 47-48.

realidad artística. Para ello, desarrolla un estudio con una perspectiva comparatista, superando las fronteras nacionales y de género, de manera que cada texto o las ideas específicas de cada autor quedan entrelazados, y acaba por conformar la peculiar *Koiné* europea que surge a final del siglo.

A este propósito, no podemos soslayar la importancia de la observación de Allegra, su metodología y finalidad última, ya que inscribe la literatura española en el mismo plano cultural donde se desarrolla la europea, poniendo de relieve, además, las sorprendentes similitudes con otras corrientes, como la simbolista o la decadentista. En la misma perspectiva se sitúa el notable ensayo de Hans Hinterhäuser sobre el estudio comparado de las figuras y los mitos que definen la literatura *fin de siglo*²⁵⁹.

Recordamos la significativa labor del crítico alemán, que propone, a partir del análisis temático de obras pertenecientes a diferentes ámbitos nacionales, una nueva categoría historiográfica que pueda aunar todas las literaturas de este período, y que constituya una alternativa al término de “Modernismo”. Volverá a insistir en su propuesta con ocasión del congreso celebrado en Córdoba en 1985 sobre el tema del *Modernismo español e hispanoamericano*²⁶⁰. En aquella ocasión, incidía una vez más en ilustrar cómo la locución *fin de siglo* indica la actitud hacia la vida y las circunstancias concretas típicas de un determinado período e impregna las nuevas manifestaciones artísticas europeas. Es importante reseñar la original aportación de Hinterhäuser porque, como reconoce Abellán, el membrete así ha enriquecido el vocabulario crítico de los hispanistas, ya que designa el cuadro sincrético de las manifestaciones artísticas europeas de entresiglos, incluida la española²⁶¹.

Desde la mitad de los años ochenta, la historia de las nociones sometidas a examen está protagonizada por considerables trabajos centrados en la labor de transformación de la visión de la literatura española moderna. Vamos a hacer referencia a algunas de las obras más representativas con el fin de perfilar, de manera esquemática, el cuadro de los estudios que han contribuido a refrescar los instrumentos y los conceptos de la crítica literaria con nuevos modelos interpretativos. Sobresalen las aportaciones, tan importantes como la de Hinterhäuser, recogidas en las actas del ya mencionado Congreso Internacional de Córdoba de 1985, y también las que compila Ivan Schulman en el volumen *Nuevos*

²⁵⁹ Vid. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

²⁶⁰ Vid. H. Hinterhäuser, “El concepto de fin de siglo como época”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano...*, pp. 9-20.

²⁶¹ Vid. J. L. Abellán, *Historia del pensamiento contemporáneo. La crisis contemporánea (1875-1936). Fin de siglo, modernismo, generación del 98 (1898-1913)*, vol. V, t.2, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 13-35.

*asedios al modernismo*²⁶². Por otra parte, Javier Blasco lleva a cabo una exhaustiva recopilación bibliográfica con la que pretende pasar revista a los nuevos estudios sobre el “Modernismo”, en un artículo titulado *Modernismo y Modernidad*, que abre dos suplementos monográficos publicados por la revista *Ínsula* en 1987 sobre el *Estado de la cuestión*²⁶³. Hemos de mencionar también entre las publicaciones más recientes el volumen *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas* al cuidado de los estadounidenses Cardwell y McGuirk²⁶⁴. Se trata de un proyecto colectivo donde hallan cabida estudios que se sustentan en nuevas modalidades de acercamiento a la literatura española de la primera parte del siglo XX y proponen nuevos objetos de investigación. Los ensayos en su conjunto, más allá de perseguir una amplia heterogeneidad de intereses y perspectivas, responden a las intenciones programáticas enunciadas en la introducción, por lo que su finalidad última es remediar las carencias de la crítica tradicional. Por lo que concierne al problema terminológico e historiográfico, se plantean zanjar de manera definitiva el nudo crucial representado por el *enfrentismo* entre los conceptos de “Modernismo” y “Generación del 98”, mostrando la lógica mistificadora y manipuladora de un discurso de poder que suprimió y oscureció el significado real de la dimensión modernista. Además, se proponen inscribir el “Modernismo”, considerado como fenómeno peculiar de las letras hispánicas, en el movimiento más general del *Modernism* europeo. Unas intenciones operativas que tendrán vasto eco en el quehacer crítico de 1998.

En esa misma línea, pues, se sitúan los trabajos realizados en coincidencia con el centenario del famoso *Desastre colonial*, presentados en el marco de distintos congresos, seminarios y reuniones científicas. Todo ello ha representado tanto un momento de reflexión y balance sobre los adelantos de los estudios más actuales, como una buena oportunidad para que se consolidaran y afirmaran nuevas líneas de investigación. Cabe recordar, de todas formas, que entre tantos buenos propósitos, no se ha llegado a suscribir ningún acuerdo común sobre qué término utilizar, así como sus límites cronológicos, para referirse a la producción literaria española entre finales del siglo XIX y principios del XX. Se trataba, de todas formas, de un acontecimiento cultural básico para la comunidad científica comprometida con ese período de la literatura ibérica.

²⁶² Vid. I. A. Schulman (ed. de), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.

²⁶³ Los artículos están firmados por Rafael Gutiérrez Girardot, Lily Litvak, Giovanni Allegra, John Macklin, Richard A. Cardwell, Saúl Yurkievich. Vid. J. Blasco Pascual, “Modernismo y Modernidad I y II”, *Ínsula*, 485-486 (1987), pp.37-40; y 487 (1987), pp. 21-24.

²⁶⁴ Vid. R. A. Cardwell-B. McGuirk (ed. de), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Univ. of Colorado, 1993.

A la vista de la cantidad de papel impreso sobre el tema, no podremos dar cabida a toda la bibliografía publicada alrededor de tan significativo aniversario. Por ello, vamos a presentar las aportaciones que nos han parecido más definitivas en el tratamiento de la terminología y sistematización teórica de polémicos conceptos historiográficos y poéticos. Es necesario recordar, además, que estos trabajos en su conjunto se plantean remover del camino de las investigaciones literarias unas nociones tan anquilosadas como inservibles, y proponer otras de más amplio alcance. A este propósito remitimos, pues, a las líneas comunes y maestras que dirigen las aportaciones tanto del congreso *En el 98 (los nuevos escritores)* celebrado en Valladolid en 1996, como del titulado *Literatura modernista y tiempo del 98*, organizado por la Universidad de Santiago en 1998, o el de Lugo, *El 98 desde el 98*, el número monográfico de la revista *RILCE*, “Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico”(1999), entre otros²⁶⁵.

Hemos de señalar el papel fundamental de quienes, además de organizar y participar activamente en dichos congresos, fijaron en sus ponencias las coordenadas que habrían de encauzar los objetivos e intereses de las demás comunicaciones. Son ejemplares del esfuerzo común que animaba tales reuniones el prólogo que abre las *Actas* del primer congreso mencionado, firmado por José Carlos Mainer, y la *ponencia inaugural* de Luis Iglesias Feijoo en el segundo. Se puede anotar que en ambos textos se condena el uso del término de “Generación del 98”. Los dos autores lo consideran, de hecho, el legado corroído, pero sorprendentemente resistente, de una tradición crítica adulterada por actitudes arbitrarias que perturbaron el normal proceso de interpretación y reflexión sobre la producción artística de esta generación de autores. Encienden, además, a los especialistas para que recurran a un marbete más general y flexible, que pueda encerrar las múltiples expresiones literarias -y artísticas *sensu lato*- que se distribuyen entre los dos siglos, para sufragar la ideas de su cohesión cultural. En este sentido, se decantan por el término “Modernismo” y sugieren su analogía con el *Modernism* anglosajón, una categoría que abarca el arte occidental desde finales del siglo XIX hasta los años veinte. Por otra parte estos autores tantean otras alternativas, siempre en la misma óptica general, como “Simbolismo” o el sintagma *generación finisecular*.

²⁶⁵ Vid. J. C. Mainer – J. Gracia (ed. de), *En el 98: (los nuevos escritores)*, Madrid, Visor, 1998; AA.VV., *Literatura modernista y tiempo del 98*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2000; AA.VV., *El 98 desde el 98. Actas del VII Simposio Nacional de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español*, Lugo, Diputación Provincial, 1999; “Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico”, *Rilce*, 15 (1999), pp. 3-12.

Se trata de elecciones que acarrear, en nuestra opinión, una reformulación de la periodización de la literatura española del siglo XX, y, en definitiva, promueven la inscripción de las obras y los autores ibéricos, cuya fama ha sido tan dañada por lustros de provincialismo crítico, en el horizonte europeo contemporáneo.

Cabe incluir en nuestro repaso a los sostenedores de la ratificación, a la luz de las nuevas investigaciones y de un conocimiento más minucioso de los hechos reales, de la etiqueta de “Generación del 98”, con el fin de “revalidar y reafirmar el perenne significado histórico y literario de la Generación del 98”²⁶⁶. En esta línea se sitúan John Gabriele con la introducción al volumen, *Nuevas perspectivas sobre el 98*, donde expone las ideas que acabamos de citar, y también Bernal Muñoz con el ensayo titulado *¿Invento o realidad? La generación española del 1898*²⁶⁷. Bernal pretende reafirmar la existencia de esa generación literaria recurriendo a un más actualizado concepto de “generación histórica”, que contemple tanto las peculiaridades de cada personalidad artística, en tanto sus proyectos estéticos constituyen vectores de una nueva visión del mundo, como las soluciones formales que elaboran de manera particular.

Para concluir nuestra exposición sobre el estado de la cuestión, debemos hacer hincapié, una vez más, no solo en la gran variedad de estudios que procuran incluir “el grupo modernista entero en un nuevo contexto teórico”²⁶⁸, sino también en el amplio abanico de aspectos examinados de manera más pormenorizada. En este sentido se ha profundizado en el análisis de las instituciones literarias (revistas, editoriales, primeros documentos críticos), en el estudio de la historia intelectual (debates, líneas de pensamiento, situación del artista), en la investigación sobre las obras y autores considerados menores. Es preciso recordar además la intensa labor de reconstrucción filológica de los textos y la realización de ediciones críticas más fiables, completas y sin alteraciones de la censura. Todo indica la vitalidad de un proceso encaminado a la configuración del cuadro exhaustivo de una importante etapa de la historia cultural y literaria española.

²⁶⁶ Cfr. John P. Gabriele (ed. de), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 1999.

²⁶⁷ Vid. J. L. Bernal Muñoz, *¿Invento o realidad? La generación española de 1898*, Valencia, Pre-textos, 1996.

²⁶⁸ Cfr. R. A. Cardwell-B. McGuirk (ed. de), *¿Qué es el modernismo?...*, p. 5

2.2.5. El “Modernismo” español: una propuesta de trabajo

Tras exponer cabalmente la evolución de la historia crítica sobre los términos “Modernismo” y “Generación del 98” y sus respectivas nociones, pretendemos, conscientes de la dificultad, aportar nuestro punto de vista sobre un debate hoy día muy abierto. Recordando nuestro simétrico esfuerzo por lo que se refería a la literatura italiana, nuestra elección del marbete “Decadentismo” para designar un fenómeno a ella pertinente, ubicado entre 1885 y 1915, fue en cierta medida obvia (a la vista de la unanimidad con la que se ha adoptado a lo largo de toda la historiografía del siglo XX); mientras que en lo tocante al ámbito español se nos ofrecen múltiples opciones: *generación del 98*, *modernismo*, *fin de siglo*. De todas maneras, después de que se haya contestado la definición *generacionista* un predominio excesivamente duradero y se haya desenredado el nudo del *enfrentismo*, se afianza paulatinamente entre los críticos el uso del marbete “Modernismo” para referirse al camino hacia la renovación literaria y cultural recorrido por los artistas españoles de entresiglos²⁶⁹. Suscribimos, plenamente convencidos, esa inclinación, puesto que las razones que las motivan tienen que ver con un enfoque menos simplista, menos manipulador, y más objetivo de la fase cultural en cuestión. De hecho, los planteamientos de los nuevos estudios ponen de relieve la complejidad de una época de transición y persiguen nuevas y más estimulantes perspectivas de estudio.

Se trata de un resultado derivado, por una parte, del más reciente proceso de revisión, como se ha explicado anteriormente, en las últimas dos décadas de la crítica hispanística; y, por otra, de los intentos de abrir el estudio del panorama literario español al diálogo que se instituye entra esa realidad nacional y las otras literaturas europeas contemporáneas. Esa perspectiva nos facilita un conveniente punto de partida para ilustrar nuestra manera de entender el concepto de “Modernismo” español y refuerza nuestra decisión de atribuirle una acepción histórica y denotativa²⁷⁰.

²⁶⁹ Una elección terminológica que, desde luego, no está exenta de ambigüedad semántica, considerando la homonimia con la escuela poética de matriz rubendariana y con el *modernism* anglosajón..

²⁷⁰ A este propósito, cabe recordar que las definiciones de “Modernismo” en la línea instituida por el poeta onubense Juan Ramón Jiménez y por Federico de Onís, y continuada por Ricardo Gullón en su *Direcciones del Modernismo* o por Giovanni Allegra en *El reino interior*, contribuye a la transformación en metáfora del término. Se trata de una conversión resultante de la extensión de algunos caracteres distintivos del movimiento cultural en examen a toda una época histórica. Hasta qué punto pueda ser aproximativa tal operación queda patente en un examen más atento de los hechos concretos. Más que nunca en la historia de la cultura occidental se asiste, en el cambio del siglo, a la simultánea estratificación de fenómenos y tendencias diferentes, y la situación española no es una excepción. A este propósito, en 1914, Ortega se pronunciaba así: “el renacimiento idealista a que asistimos no renuncia a los progresos de las ciencias naturales. No significa un paso atrás. Pero corrige la aberración positivista que reducía el orbe a las

Como para el término “Decadentismo”, también con el marbete “Modernismo” nos referimos al conjunto heterogéneo de las manifestaciones artísticas que se dieron en concomitancia con un confuso y turbulento período de cambio de un país que, al par del nuevo Estado italiano, estaba siendo involucrado en las profundas transformaciones sociales y culturales que concernían a toda el área europea. Se trató de una realidad literaria caracterizada por un amalgama indescifrable de elementos, a veces antitéticos, pero originados por la común reacción al sistema estético de la tradición decimonónica. Por ello, se pueden singularizar aspectos relacionados tanto con la actividad meditativa de los intelectuales sobre el *problema de España* y sobre la necesidad de un cambio de mentalidad que consintiera al pueblo encontrarse a sí mismo, como con las novedades que florecían en toda la cultura y filosofía occidental finisecular.

Se repropone, pues, el arduo problema de los límites cronológicos. No cabe duda de que el proceso de modificación estético-literaria que arranca al final del siglo XIX como expresión “del alma desengañada del fin del siglo”²⁷¹ y manifestación “del ansia de liberación” y de “regeneración espiritual” tuvo consecuencias reconocibles durante varias décadas. En efecto, alrededor de los años ochenta del siglo XIX se perfilaba un movimiento emergente de “renacimiento” de las letras, de experimentación, que trazó una parábola de cuarenta años involucrando a todos los géneros. Fue una línea de actuación connotada, de manera general, por el rechazo de las prescripciones del Realismo/Naturalismo y por un gran impulso modernizador, que reunía tanto distintas modas literarias, como una sorprendente multiplicidad de proyectos estéticos. De tal forma que, sobre esas bases, podemos enumerar la poesía y la prosa del esteticismo modernista, la *nivola* de Unamuno, los *esperpentos* de Valle-Inclán, las originales soluciones narrativas plasmadas por Azorín, Pérez de Ayala o Gabriel Miró, las *greguerías* de Gómez de la Serna, el teatro de Federico García Lorca, Alberti, Jorge Guillén, e incluso el *surrealismo* y el *ultraísmo*.

Ante un panorama tan articulado y complejo, nos ha parecido oportuno, siguiendo la autoridad de Germán Gullón, demarcar con el término “Modernismo” un período de más corta duración, que se extiende entre la experiencia del Romanticismo y la época dorada de la novela de la *Restauración* por una parte, y la experimentación de las Vanguardias de los años veinte y treinta, por otra. Fijamos, pues, un arco temporal de dos

manifestaciones materiales”, cfr. Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987, p. 240.

²⁷¹ La serie de locuciones, traídas a colación en el texto, están tomadas del artículo de Eduardo Chavarrí, “¿Qué es el Modernismo?”, *Gente Vieja*, 48 (10-4-1902), pp. 1-2.

décadas, aproximadamente, que va desde 1890 hasta 1910-15²⁷². Cabe observar el desajuste de unos años, los iniciales, con respecto al intervalo cronológico que habíamos establecido para el “Decadentismo” italiano, algo más precoz.

De todas maneras, tal y como habíamos apuntado, también para la literatura ibérica esas fechas se refieren al progreso de las letras españolas hacia la modernidad literaria con recorridos que se balacean entre la tradición y la innovación. De hecho, a pesar de que los jóvenes escritores de los años noventa se opusieran netamente a *los viejos* tanto por motivos de orden estético como ideológico, también es cierto que desataron solo parcialmente los lazos que los unían a las experiencias anteriores. Algunas pruebas fehacientes de tales líneas de fuerzas en el ámbito literario entre los siglos XIX y XX son, por ejemplo, el hecho de que Bécquer jugara un decisivo papel intermediario entre la poesía modernista inspirada al repertorio impuesto por Rubén Darío y la tradición romántica autóctona. O también que nuevos prosistas, como Unamuno y Baroja, tuvieran muy presente las fórmulas narrativas de Galdós, Leopoldo Alas o Juan Valera.

Sin embargo, retomando el problema cronológico, es preciso hacer hincapié en un importante elemento de distinción. Por lo que se refiere a la situación del intelectual en la sociedad, las condiciones y los factores que caracterizaron la actividad de los artistas finiseculares se transformaron profundamente en la segunda década del siglo XX. Después de la experiencia juvenil de autores como Unamuno o Azorín, que habían militado en el partido socialista o defendido las ideas anarquistas, o como Maetzu, que había asumido actitudes de un polémico anti-tradicionalismo, los literatos de la generación sucesiva no fueron tan radicales y prefirieron apoyar posturas más moderadas, a la vista también de los hechos dramáticos de la *Semana Trágica* de Barcelona (1909). Consiguieron, de tal forma, entrar y participar activamente en la vida política del país mediante la constitución de un Partido reformista. No sólo se robustecía así su presencia en la sociedad con respecto al pasado, sino que iban mejorando las condiciones materiales de los artistas. Es decir que, alrededor de 1910, se sedimentaban muchas de las tendencias surgidas a finales del siglo anterior. Pero, a la vez, constituían unos elementos de diversificación profunda con el pasado que, junto a la difusión de nuevas corrientes culturales, contribuyeron a modificar el ambiente demasiado provincial donde habían crecido los escritores del final del siglo XIX y a facilitar el conformarse de nuevos parámetros de acción intelectual y artística²⁷³.

²⁷² Vid. G. Gullón, “El modernismo español y la imprenta”, *Monteagudo*, 1 (1996), p. 95.

²⁷³ A propósito del cambio intervenido en el ambiente intelectual, remitimos a V. Cacho Viu, “Ortega y el espíritu del 98”, *Revista de Occidente*, 48-49 (mayo 1985), pp. 9-53; y también a la polémica entre Ortega y

Volviendo al ámbito específicamente literario, cabe añadir que, en nuestra opinión, el “Modernismo” se refiere a obras y a líneas poéticas con una marcada vocación simbolista-decadentista. El término representa la nueva dirección de la actividad poética, que se mueve en sentido contrario al Naturalismo-Realismo, pero no comparte los presupuestos de las experiencias sucesivas. Se trató, sin duda, de un conjunto de manifestaciones literarias que, sin ser homogéneas, manifiestan claramente un carácter peculiar distintivo. Asistimos a una fértil estación connotada por la renovación del lenguaje, de los procedimientos artísticos y de los programas poéticos.

Esas son las motivaciones de base que nos autorizan a utilizar la etiqueta para agrupar, según unas coordenadas históricas, culturales y literarias comunes, a los numerosos escritores que intentaron renovar las letras españolas (aunque, luego, en el transcurso del tiempo cambiaran sus programas poéticos). Por lo que se refiere a la poesía, hay que mencionar, entre los más representativos, a Juan Ramón Jiménez –con la producción anterior a *Diario de un poeta recién casado* (1917)-, Francisco Villaespesa y Antonio Machado. En la vertiente de la prosa, entre los exponentes más relevantes hay que reseñar a Azorín, Unamuno, Valle-Inclán (que supera la fase modernista y llega a la poética del *esperpento*) y Pío Baroja.

A la vista de lo expuesto, cobra evidencia que, como en el uso del concepto de “Decadentismo”, nos ha parecido acertado asignar al término “Modernismo” la función de contenedor de distintas líneas poéticas que emergen en un determinado momento histórico y social. De hecho, en la escena artística “fini” e intrasecular caben tanto el esteticismo, como el decadentismo, el simbolismo de escuela francesa, las innovaciones formales introducidas en el género de la novela, por citar algunos ejemplos. Y alberga también ese sentimiento de decadencia que, florecido al resquebrarse de los valores tradicionales, ya impregnaba la cultura europea del tiempo e incrementaba la actitud crítica de los escritores hacia la realidad española. Por otra parte, paralelamente, vinculados a la reflexión sobre los *males de España*, se habían elaborado durante la segunda mitad del siglo decimonónico, los temas y motivos de la literatura *regionalista* y *costumbrista*, que pasó a la obra de algunos autores modernistas que sintieron el agudizarse de esa crisis después del desastre. Es preciso aclarar, de hecho, que un examen de las manifestaciones literarias españolas del período que nos ocupa implica reconocer la simultaneidad de una doble crisis: por una parte, la crisis de la conciencia española causada por la pérdida de las

Gasset y Unamuno documentada en el *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, ed. de L. Robles, con la colaboración de A. Ramos Gascón, Madrid, El arquero, 1987.

colonias y el final del Impero, y por otra, la espiritual, la que interesaba al individuo, y connotaba el panorama europeo del final del siglo. De la primera se originaba el carácter introvertido patente en ciertas obras sumidas en la investigación de las causas y peculiaridades del pueblo español, situándose en ocasiones en el límite de la narración y del ensayo. De la segunda procedía la nueva sensibilidad que impregnaba el acto literario transformándolo en un vector de la distinta visión de la realidad y del hombre, e inscribiendo las letras españolas en el horizonte de las contemporáneas experiencias europeas.

Los textos y las mismas trayectorias artísticas de los principales intérpretes del “Modernismo” español oscilaban entre esos dos polos, pero los escritores estaban muy concienciados en ambos casos de que se movían en el plano de un proyecto estético. En esta óptica hay que considerar trabajos como *La voluntad* (1902) de Azorín, *Camino de Perfección* (1902) de Pío Baroja, *Campos de Castilla* (1912) de Antonio Machado y varios ensayos de Azorín, *Castila* y *Lecturas españolas* (1912), donde España, su pasado, sus leyendas y su paisaje, sirven como material para una recreación artística del todo novedosa. De tal manera que se puede considerar la práctica historiográfica del *enfrentismo* algo superada. Los estudiosos, sobre ese punto, parecen haber uniformado sus posturas. Afirma Iglesias Feijoo categórico que: “Es el momento de afirmar con toda la rotundidad posible que los miembros de la generación del 98 conforman la primera oleada modernista española”²⁷⁴. Nosotros también lo creemos. De hecho, si en vez de focalizar sólo los temas, los consideramos en cuanto textos literarios, nos percataremos de su indiscutible novedad, tanto por lo que se refiere a la sintaxis narrativa, como al trabajo sobre el lenguaje. Queda de manifiesto, de hecho, en esas elaboraciones, el afán de los autores por superar los moldes tradicionales y los principios de la *poesía de las cosas*, en perspectiva, según hemos apuntado, modernista.

Cabe añadir que esos cambios, digamos superficiales, ya detectados antes como comunes a todas las realizaciones artísticas del momento que nos ocupan, se moldean sobre otros más profundos. De manera que las distintas innovaciones estilístico-formales parecen ser consecuentes con el intento del arte por adecuarse a la nueva visión del mundo y del hombre entreabierta por las corrientes filosóficas irracionistas que surgieron al terminar el siglo XIX en clara oposición al poderoso sistema positivista.

²⁷⁴ Cfr. L. Iglesias Feijoo, “Modernismo y modernidad...”, p. 33.

Sobre este punto, es necesario precisar que en un país como la España de la *Restauración*, ese sistema de pensamiento, que en otros lugares había constituido el trasfondo ideológico del proyecto social y económico de la burguesía, al no encontrar las condiciones favorables, no pudo arraigarse. De ahí que para España no se pueda hablar de la formación de una fuerza cultural anti-positivista²⁷⁵.

No obstante, a la par que sus homólogos europeos, también los narradores españoles en su personal reformulación de la obra de arte, modifican la convencional relación entre mundo ficticio y real basada en el mimetismo. Se trataba de un fundamental principio de la anterior poética realista y naturalista. De ahí que en las obras modernistas prevalezca un planteamiento simbolista e introspectivo. La escritura, concebida en la tradición decimonónica como el espejo de la realidad –según la célebre metáfora de Stendhal– y usada como instrumento analítico y descriptivo, aspira a romper la superficie de las apariencias, para profundizar en la interioridad del hombre y de las cosas. Cobran protagonismo las percepciones, las sensaciones, los mecanismos psicológicos. De hecho, considerando que el renacimiento idealista había cancelado los estrechos límites que circunscribían la realidad empírica, el dato objetivo ya no es evaluado en sí mismo, sino como el producto de la conciencia del sujeto. La frase que pronuncia Fernando Osorio, personaje de Baroja, para quien: “el mundo de afuera no existe; tiene la realidad que yo le quiera dar”²⁷⁶, refuerza, ejemplificándolas, nuestras consideraciones sobre la prosa modernista. La imagen de la realidad es subjetiva y está recreada en una obra de arte, cuya fuerza referencial se disuelve paulatinamente a causa de la reacción anti-realista y de la general voluntad de experimentación.

Para terminar, con el objeto de definir el “Modernismo”, se han destacado los vectores sociales, culturales y artísticos que cimientan un determinado período de las letras españolas, a la vez que individualizan, consideradas en su conjunto, su carácter específico.

A la vista de lo expuesto, queremos añadir que el panorama literario y cultural español entre finales del siglo XIX y comienzos del XX es, como el italiano, ya examinado anteriormente, muy complejo y heterogéneo. Por tanto, para ambos es ardua

²⁷⁵ En definitiva, el Positivismo no alcanzó una difusión igual a la que tuvo en otros países europeos más avanzados. Por tanto el debate anti-positivista recubrió una importancia menor en la escena cultural española, donde se redujo a la crítica de la ideología conservadora burguesa por una parte, y por la otra a la reacción que desató en los krausistas. Sobre ese argumento véanse: D. Nuñez, *La mentalidad positiva en España, desarrollo y crisis*, Madrid, Túcar, 1975.

²⁷⁶ Cfr. P. Baroja, *Camino de perfección (Pasión mística)*, en *Obras*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 7-131, p. 58.

tarea configurar una poética común de la que se desprendan los distintos programas artísticos desarrollados por sus distintos protagonistas. La dificultad de reducir a una unidad orgánica las diferentes actuaciones literarias de ese período, remite a un aspecto fundacional de la época que se abre con el nuevo siglo, es decir, el relativismo axiológico que impregna todos los sectores del saber tanto científico como humanístico. Es evidente además que tanto la rápida sucesión de las experiencias estéticas, como el cerrado aparecer y desaparecer de modas literarias, se debe al gradual abandono de usos estilísticos preceptivos, rígidamente codificados, y al incremento de la reflexión metaliteraria de cada escritor, que elabora sus propios parámetros. Se trata de una manera de actuación, de matriz sin duda romántica, que justifica la dificultad de realizar una sistematización conceptual y, sobre todo, para definir un programa poético orgánico tanto del fenómeno del “Modernismo” español, como del “Decadentismo” italiano.

Desde un punto de vista terminológico, hoy día los especialistas de ambos ámbitos que se ocupan de la literatura del período, recurren a esos términos para referirse a la multiforme realidad histórico-cultural que se materializa dentro de los confines nacionales entre los siglos XIX y XX; pero, sin embargo, son conscientes de sus continuos intercambios con la civilización literaria europea contemporánea. Según esa misma línea, quisimos orientar nuestras “definiciones” sobre categorías y conceptos que despertaron el interés de numerosos críticos y estimularon animados debates. Hemos puesto la palabra definición entre comillas porque lo que se ha pretendido llevar a cabo es más bien una propuesta operativa, metodológica. Creemos, como ha quedado de manifiesto, que a esos términos no corresponden unos objetos específicos fácilmente delimitables. Es por ello que en nuestra sucesiva investigación nos vamos a mover dentro de las coordenadas generales establecidas con el fin de comprobar la historicidad y el carácter distintivo de estructuras y paradigmas, evidenciados en el análisis atento de las trayectorias de escritores italianos y españoles en su paso por el intervalo temporal fijado, intentando fijar algunos puntos de convergencia entre ellos.

CAPITULO III

Italia y España entre los siglos XIX y XX

3.1. Unas palabras más sobre el problema terminológico

En las páginas anteriores constatamos la dificultad común a la crítica española y a la italiana en su esfuerzo por delimitar cronológicamente y conceptualmente la nueva fase cultural y literaria del intervalo temporal que va desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX. La historia de las posibles definiciones constituye, como hemos podido comprobar, algunos de los más controvertidos debates que se hayan desarrollado en el seno de ambas historiografías de la pasada centuria, todavía sin una solución exhaustiva. De hecho, el problema de la elección del termino reaparece en todas las ocasiones que, haciendo referencia a ese período, se emplean los marbetes de “Decadentismo”, “Generación del 98” y “Modernismo”. Permanece abierta, en consecuencia, la discusión sobre los límites cronológicos. A la elección de un membrete y de la demarcación temporal, se suma además la ardua tarea de definir una poética homogénea, que sea capaz de agrupar las múltiples manifestaciones artísticas y que individualice una nueva etapa literaria.

Nuestras propuestas al respecto, además de constituir el marco en el que vamos a conducir el sucesivo estudio comparativo, nacen de la convicción de que es necesario remover unas categorías periodizadoras anquilosadas. Por ello, se ha pretendido dilucidar, en el segundo capítulo, cómo hasta los años ochenta aproximadamente, las categorías que nos ocupan no se usaron solamente para designar una específica realidad histórico-literaria, sino que se habían plasmado a raíz de determinadas visiones del arte y de la historia. Por otra parte, cabe reseñar que las discutibles reducciones esquemáticas de las respectivas fases culturales dejan entrever el momento de *impasse* que la propia disciplina de la historia literaria parece experimentar desde hace algún tiempo²⁷⁷.

²⁷⁷ Lejos de querer abordar un nudo teórico de tal alcance, nos ha parecido oportuno hacer referencia en nota a las indicaciones que, a este propósito, ofrecen algunos ilustres estudiosos. No obstante, el amplio proceso de renovación que atañe las disciplinas literarias, tanto de la crítica textual como de la teoría, desde los años sesenta y setenta llevada a cabo por las corrientes estructuralistas y post-estructuralistas, la historia de la literatura está aún, en cierta medida, arraigada a los principios historicistas de un Positivismo que se ha quedado anticuado, a un modelo periodizador ya caduco. A pesar de que sus insuficiencias metodológicas y teóricas fueran puestas de manifiesto en varias ocasiones, es evidente, hoy día, la dificultad que conlleva operar un cambio recurriendo a nuevos planteamientos. Ya en los años setenta, un exponente de relieve de la

La solución para una eficaz aproximación al sentido global de los nuevos fenómenos artísticos reside, en nuestra opinión, en el reconocimiento de sus comunes denominadores, sin perder de vista la multiplicidad y complejidad tanto de las líneas poéticas como de las actitudes culturales e innovaciones literarias que despliegan. Por ese motivo, más que ofrecer unas interpretaciones de conjunto, nuestra intención fue detectar unos elementos distintivos que representan la raíz de un nuevo orden estético, de una nueva visión de la existencia, de unos nuevos parámetros de acción intelectual, sobre el telón de fondo de la crisis finisecular. Establecidas las fechas de referencia para nuestra investigación, el 1885 y 1910-15, en cuanto indicativas de una época de transición, hicimos hincapié en los distintos vectores que vehicularon unas dinámicas responsables del cambio, subyacentes a unas manifestaciones artísticas inéditas.

Por otra parte, la presencia simultánea de diferentes modalidades de escritura deja patente la realidad heterogénea del objeto como centro del interés. Se trata, de hecho, de una realidad que no se puede desatender, evidenciada en algunas coincidencias editoriales. En Italia, por ejemplo, se publicaron contemporáneamente obras relativas a líneas poéticas divergentes, como *I Malavoglia* de Verga y *Malombra* de Fogazzaro en 1881, o *Il Piacere* de D'Annunzio y *Mastro Don Gesualdo* de Verga en 1898. Una situación análoga se podría indicar, con un desfase temporal de algunos años, también en el ámbito español. Aunque lo que llama la atención es, prioritariamente, la metamórfica evolución de autores capitales del Realismo-Naturalismo con textos que abren grietas en las angostas paredes divisorias alzadas por las teorías zolianas. Por ejemplo, *La quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908) de Emilia Pardo Bazán, o *El caballero encantado* (1909) y las novelas dialogadas de Benito Pérez Galdós.

Volviendo a las dificultades de periodización, cabe decir que, tras tomar conciencia de la crisis de las fundamentales orientaciones de la crítica literaria del siglo XX, como el

escuela alemana de la “Estética de la recepción” llamaba la atención sobre ese problema. Hans Robert Jauss afirma en su ensayo *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*: “la historia de la literatura, en nuestra época, ha caído cada vez más en descrédito, pero ello no ha ocurrido en modo alguno sin su culpa. La historia de esta digna disciplina describe inconfundiblemente en los últimos ciento cincuenta años la trayectoria de una constante decadencia”, (Cfr. H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación* (1970), ed. de J. Godo Costa- J. L. Gil Aristu, Barcelona, Península, 2000, p. 137.). En la misma línea se coloca René Wellek con un trabajo donde ejemplifica sus ideas al respecto y que lleva el elocuente título de “El ocaso de la historia literaria” (tit.or., “The Fall of Literary History”, en *Geschichte-ereignis und Erzählung*, dir. R. Koselleck-W.D.Stempel, Wilhem Fink Verlag, Munich, 1973). Después de hacer referencia a la falta de un modelo temporal adecuado, Wellek concluye diciendo que: “no hay ni progreso, ni desarrollo, ni historia del arte a excepción de la historia de los escritores, las instituciones y las técnicas. Esto viene a ser, al menos para mí, el fin de una ilusión, el ocaso de la historia literaria”, cfr. R. Wellek, “El ocaso de la historia literaria”, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, ed. de L. López Oliver, Barcelona, Laia, 1983, pp. 245-260, p. 260.

historicismo de raíz krausista para la vertiente española y el idealismo de Croce, o las ideas marxistas, sobre todo en la versión del húngaro Luckás, nos planteamos, en las investigaciones que llevaremos a cabo, identificar la peculiar dialéctica que se establece entre situación histórica, premisas culturales, nuevos programas poéticos, inéditos modos representativos y expresivos. De hecho, el fracaso de las ideas fuertes y de las “filosofías de la historia”, que apuntalaban esos modelos interpretativos, no implica renunciar al reto hermenéutico que entraña el fin de siglo y se corresponde con la que muchos estudiosos designan como “la crisis de la modernidad”²⁷⁸.

Nos hemos querido adentrar en el fragmentario, cambiante y enmarañado panorama de la literatura italiana y española de entresiglos, atraídos por un fenómeno literario de gran interés: la gradual superación de las prescripciones de la novela decimonónica y el albor de la moderna. Antes de abordar las cuestiones propiamente literarias, y a la vista de la intención comparatista que guía el presente trabajo, se procederá a examinar la difícil situación histórico-cultural donde se enmarca la evolución

²⁷⁸ Se ha de entender tal sintagma según una acepción positiva y en relación con el turbulento período de transformación epocal. Una crisis, pues, que se puede concebir como acto de nacimiento de la “modernidad”. Es el vocablo clave, en forma sustantiva y adjetival, de un período marcado por un fuerte y generalizado afán de renovación. El vocablo sobresale en muchos documentos de aquellos años, en los debates literarios, en las polémicas políticas, en los discursos filosóficos, en obras divulgativas de economía y de sociología. Pero, sobre todo, remite a una categoría utilizada por históricos y filósofos del último medio siglo para hacer referencia a la globalidad de las nuevas líneas de tendencia y de los nuevos ordenes que marcaron la historia del hombre occidental a partir, para algunos, de la formación de los estados del Renacimiento o del descubrimiento de América, y para otros coincidiría con el siglo XX (en nuestro discurso adquiere ese significado). Se han ocupado de la definición del concepto de “modernidad” ilustres pensadores occidentales del calibre de Hegel o, más recientemente, Habermas, señalando sus orígenes y rasgos constitutivos. A este respecto, en una de sus obras fundamentales, *Fenomenologia dello spirito* (1807), Hegel lo define como la conciencia de vivir en un nuevo mundo, sustanciado por un *neue Zeit*. Otros filósofos han abordado el nudo del origen de la “modernidad”. Foucault individualiza en la crítica al sistema kantiano el inicio de la filosofía moderna; para Husserl, en cambio, el fundador de la “modernidad” ha de considerarse Descartes. Moviéndonos en el terreno de la historia económica y de la sociología, hallamos nuevos indicadores del inicio de esa época. Por un lado, para Karl Marx empieza con la revolución industrial inglesa, como declara en *Il Capitale* (1867); por otro, según sostiene Max Weber en *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-1905), coincide con la difusión de la ética protestante. A estas posturas cabe añadir la de Habermas. En su *Discorso filosofico della modernità* (1985) avanza la propuesta de un origen poligenética. De hecho, aunque el término designe el período sucesivo a la Ilustración y al Romanticismo, no cabe duda de que es posible detectar algunos de sus gérmenes en el Renacimiento europeo. Es decir, surgían en la revolución epistemológica de los siglos XVI y XVII, llevada a cabo por Kepler, Tycho Brahe, Copernico, Galileo. Si, por una parte, consiguieron plasmar una nueva visión del mundo y del cosmos, la distinción filosófica operada por Cartesio entre *res cogitans* y *res extensa* constituye, por otra, un ulterior paso decisivo. El advenimiento de la “modernidad” se refleja también en la literatura. No se puede considerar el arte en general como un ente ajeno a los procesos modernizadores que atraviesan la historia del hombre occidental del siglo XVII en adelante. Por lo dicho, se sobrentiende que no es fácil tarea delimitar dicho concepto por medio de un esquema definitorio, y es preferible centrar los esfuerzos en describir y analizar sus rasgos constitutivos, como pone de manifiesto el agudo ensayo de A. Giddens, *The Consequences of Modernity* (1990). En torno a esa problemática, véase, para el ámbito hispánico e italiano, respectivamente, las obras de: N. Santiáñez Tió, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Editorial Crítica. 2002 (en part. “Los vectores de la modernidad”, pp. 13-50) y G. Landolfi, *Per un'interpretazione del decadentismo...*, pp. 21-32.

del género, atentos no sólo a evidenciar tangencias sino también divergencias significativas.

3.2. Un posible acercamiento histórico y cultural

En los años ochenta y noventa del siglo XIX, tanto Italia como España experimentan un rápido proceso de modernización que abarca todos los ámbitos de la convivencia civil. Todo, alrededor de los individuos, se transforma con una velocidad vertiginosa. A hitos evidentes, como la iluminación de las ciudades o la difusión del ferrocarril y de los trenes a vapor, o la mejoría de las condiciones de vida, se suman otros que, aún menos visibles, actúan sobre la organización social, política y económica modificándola radicalmente. El cuadro de estos países, oprimidos por retrasos históricos, resulta muy contradictorio. Al principio las veloces mutaciones no interesan a la globalidad de la población desvelándose según grados distintos; así que durante mucho tiempo no atañen a las zonas rurales, mientras que en la ciudad los tiempos modernos se muestran en todo su esplendor. En los principales Estados nacionales (Francia, Inglaterra, Imperio germánico), la época que había visto el triunfo de la burguesía liberal se está desmoronando a causa de los pujantes fenómenos del capitalismo y el imperialismo, además del crecimiento amenazador de los movimientos sociales (como el socialismo y el anarquismo). El eco de esos cambios llega también a Italia y España: era imposible quedarse al margen²⁷⁹.

Al término del siglo, se activan importantes procesos internacionales que vinculan los países de Europa occidental aún más estrechamente de lo que habían logrado siglos de historia común. Entre ellos hay que contar con la incipiente formación de un mercado cada vez más globalizado, gracias a la reducción de los tiempos de traslado, por una parte, al desarrollo de una economía de tipo proteccionista necesitada de la intervención estatal y a una política extranjera agresiva, por otra. Pero también cabe destacar la difusión internacional del asociacionismo obrero y socialista y la presencia concreta del Estado, cada vez más asistencialista y “democrático”, en la vida de los ciudadanos. A esta lista se debe añadir, además, la formación de la nueva clase media que va a insertarse entre las dos protagonistas de la segunda revolución industrial, la burguesía y el proletariado, y está

²⁷⁹ Para una panorámica histórica de Europa occidental véase el primer capítulo de la Tesis.

compuesta tanto por los funcionarios de la gran máquina burocrática como por los empleados en el sector de los servicios en constante expansión.

Irresistible, pues, se revela la acción centrípeta que las distintas líneas de evolución histórica en las más avanzadas naciones europeas (nos referimos, por supuesto a Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda y Países bajos) ejercen en su totalidad sobre las más atrasadas Italia y España. Fuera de los confines de los Estados meridionales, todo invita al cambio, aunque luego dicha fuerza pierda mucha de su eficacia en contacto con unas situaciones internas contradictorias. Es interesante focalizar el clima histórico que, determinado por el concurso de factores distintos, condiciona la vida de esos países. De hecho, se trata de una sensación que, compartida por los más agudos observadores del momento, se funda en las frustraciones alimentadas por la toma de conciencia del atraso y la marginalidad respecto a las dinámicas europeas. A este propósito, se podría establecer, *grosso modo*, un paralelismo entre la situación italiana y la española. Sin forzar los términos de la confrontación, ya que es indispensable tener en cuenta también las peculiaridades históricas de cada una, es posible destacar varias analogías que resultan del incipiente proceso de modernización. Sobre todo, el malestar suscitado por esa transformación que se materializa tanto en un sentimiento generalizado de desengaño histórico como en la percepción de la decadencia de los tiempos²⁸⁰. Se revelan, por tanto, frutos análogos de diferentes raíces históricas e ideológicas, la *delusione post-risorgimentale* y la crisis española de 1898. Efectos correspondientes a las profundas mutaciones que tienen lugar al final del siglo XIX en dos zonas de Europa latina, tan distantes a causa de retrasos económicos, políticos, sociales, de las áreas europeas centro-septentrionales.

3.2.1. Después de la unificación nacional

Las últimas décadas del siglo están marcadas en Italia por acontecimientos contradictorios²⁸¹. Después de los gobiernos Depretis y Crispi, el país se halla al borde de un golpe de estado (máxima expresión de la crisis que la institución de tipo liberal estaba

²⁸⁰ La obra más emblemática de la idea de decadencia formulada en esos años es el ensayo de Max Nordau, *Entartung*, (1892). Traducida al francés y al italiano en 1894, y al castellano en 1902, tuvo amplia difusión entre los intelectuales de esos países.

²⁸¹ Además de la bibliografía del primer capítulo de la Tesis, se pueden hallar indicaciones útiles tanto para el cuadro histórico y social como cultural italiano en el trabajo de F. Restaino, “La cultura italiana dall’unità alla prima guerra mondiale”, en E. Malato (dir), *Storia della letteratura italiana...*, pp.147-220.

experimentando) y su neutralización conduce al decenio *giolittiano*. El escándalo de la Banca Romana (1892) implica a numerosos diputados del nuevo Estado y tendrá vasta resonancia en la opinión pública. La joven burguesía italiana presencia con nerviosismo creciente no sólo la multiplicación de los movimientos anárquicos y socialistas, sino también los desperdigados episodios de protesta popular, como la de los *Fasci* sicilianos de 1893 o los tumultos de Milán en mayo de 1898, donde se desahoga el descontento de las clases sociales más humildes por la subida de los precios de primera necesidad.

Son frecuentes las crisis políticas y los levantamientos populares a causa de los difíciles procesos de crecimiento económico y social. Además se revelan, “tipiche di un paese che non possiede una lunga tradizione liberale e parlamentare, né strumenti di regolazione del rapporto tra classe politica e paese reale”²⁸². Todo ello se funde con la llamada *delusione post-risorgimentale* que, más allá del énfasis y la mistificación que enarbolaron muchos intelectuales italianos de la época, se puede considerar, sin embargo, como la nota dominante del estado de ánimo popular.

Es difícil ofrecer una explicación exhaustiva y resumida de ese fenómeno moral y psicológico sin incurrir en simplificaciones. Por un lado, está claramente vinculado con el complejo entrelazamiento de cuestiones ligadas a las primeras iniciativas tomadas por la clase dirigente piemontesa, heredera de Cavour, que se perciben como sedición tanto de los ideales liberales como de las promesas de mejores condiciones de vida y justicia social (proclamadas para obtener el apoyo popular al proceso en la unificación nacional)²⁸³. Por otro lado, el descontento general, casi resignación, parece sustentarse en la toma de conciencia de los efectos producidos por la incipiente modernización del país, que devuelve a los ciudadanos una imagen de la nación profundamente transformada. Como a veces ocurre, el verdadero alcance de los hechos históricos se mezcla con la conmoción

²⁸² Cfr. F. Restaino, “La cultura italiana...”, p. 148.

²⁸³ El proceso de unificación italiana fue un proceso extremadamente rápido: al cabo de unos años, gracias a la habilidad del ministro piemontés Cavour y el apoyo del *Partito d’Azione*, guiado por Garibaldi, se logró recomponer la fragmentación territorial y política. El reino *sabaudo*, principal promotor, no disponía sin embargo de la fuerza militar suficiente para realizar la hazaña. Por ello, fue decisiva, y Manzini ya lo había experimentado en los *moti del ’48*, la manipulación inteligente de las masas populares. De hecho, las promesas de una mejoría en las condiciones de vida y la exaltación de los ideales libertarios del movimiento *risorgimentale*, fueron desatendidas pronto, puesto que, después de la unidad nacional emergen con fuerza las contradicciones y los graves problemas derivados de la difícil integración política a los que se enfrentaba el nuevo Estado italiano, sin ser capaz de dar soluciones adecuadas. Se allanaron las diferencias constitucionales que entrañaban los distintos estados confluidos en el *Regno d’Italia* imponiendo sin más el sistema piemontés, y se tomaron iniciativas, a menudo impopulares, como la creación de impuestos o el servicio militar obligatorio. Fue también denostada la gradual laicización, consecuencia de la injerencia del Estado en ámbitos como la educación o la sanidad, tradicionalmente gestionados por el clero. Todo ello contribuía a cambiar radicalmente la actitud de la población, inicialmente favorable hacia la monarquía liberal *sabauda*: antes liberadora, luego dominadora.

que éstos producen en la opinión pública y con las lecturas ofrecidas por los intelectuales según los códigos culturales de la época. En breve, desde el punto de vista ideológico, al agotarse la fuerza utópica de la pseudo-revolución burguesa anhelada por el movimiento *risorgimentale* de la primera mitad del siglo XIX, permanecerá no sólo el sabor amargo de los ideales liberales frustrados, sino también, y más grave si cabe, el trastorno provocado por una situación en rápida evolución²⁸⁴.

En ese clima, se desarrolla durante los años setenta una narrativa de tipo regional enfocada a la descripción de las nuevas realidades locales, las distintas “Italías”, y su problemática integración en el nuevo Estado unitario. El interés hacia los escenarios regionales se imbrica, ya en los años ochenta y noventa, en el proceso de asimilación de los modelos narrativos del Naturalismo francés, llegando a los mayores resultados del Verismo italiano, con la obra de Verga y de Capuana. De hecho, al haber apoyado los ideales del *Risorgimento*, motivado por la ilusión de una renovación radical en el *Meridione*, los narradores veristas sicilianos sintieron de manera más aguda la decepción por las promesas desatendidas y el estancamiento en Sicilia de las mismas condiciones de vida. De manera que en sus novelas aflora la resignación sombría ante la imposibilidad de cualquier tipo de mutación. Así, pues, tanto Capuana como Verga llegan a unas posturas nacionalistas y conservadoras, ofreciendo la cartografía de su región como si de un mundo ajeno al fluir de la historia se tratara²⁸⁵.

Paralelamente a las poéticas que se acercan al *vero*, se hallan otras experiencias fundamentales, sugestionadas también por el clima de insatisfacción que se respira en toda Italia. Si nos trasladamos a Milán, aunque la situación sea distinta, pues allí florece un incipiente desarrollo industrial y se implantan nuevas modalidades de convivencia social, hemos de señalar un capítulo singular de la vida literaria de la capital lombarda llamado *Scapigliatura*. Es difícil enmarcar la producción artística de los *scapigliati*, entre ellos Praga, Boito, Dossi, Turchetta, en una poética común, sin embargo, los vincula una actitud rebelde hacia el clasicismo tradicionalista y la mercantilización del arte. Además, todos ellos se inspiran en las contemporáneas experiencias literarias francesas, recreándolas de manera caótica y desordenada.

²⁸⁴ Recordemos la obra clásica de Benedetto Croce *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928), que recoge numerosos ensayos en los que insiste sobre el estado de decadencia de los tiempos actuales y la carencia de valores e ideales nobles que eleven moralmente al hombre.

²⁸⁵ Para profundizar en la situación de la narrativa italiana finisecular, véase: G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p.180 y ss.

Hemos tomado en consideración la urgencia iconoclasta *scapigliata*, por una parte, y el tono sumiso de la literatura y el pesimismo conservador de los *veristi* sicilianos, por otra; sin embargo, en la olla podrida de la literatura italiana finisecular cabían también la restauración clasicista de Carducci, el espiritualismo de Fogazzaro y el esteticismo del D'Annunzio romano.

Se trata en su totalidad de respuestas distintas a una situación asfixiante y poco prometedora donde, tras el proceso de unificación, no sólo los escritores sino todos los principales protagonistas de la cultura italiana se hallan sumergidos²⁸⁶. Llega a ser palpable entre los intelectuales, tanto filósofos, como artistas o científicos, un sentimiento de inferioridad y marginalización con respecto a los países más modernos. Sin embargo, su voluntad de rescato queda de manifiesto y la rápida asimilación del pensamiento positivista constituye una prueba irrefutable de ello. En una situación por demás provincial, penetran y actúan nuevas ideas, protagonistas de la más amplia cultura europea, con resultados originales. En el ámbito italiano de la segunda mitad del siglo XIX, se difunden fuerzas innovadoras, como el marxismo-socialismo, el positivismo, y, al cabo de pocos años, las nuevas tendencias irracionalistas²⁸⁷. En unas décadas, el nivel de la vida cultural da un giro radical, gracias al concurso de factores distintos, como el descenso de la tasa de analfabetismo o el desarrollo notable de los medios de comunicación, con la introducción de los métodos de imprenta mecanizados. De manera que, en el umbral del siglo XX, todo estaba listo para el gran *exploit* de la etapa *giolittiana* (1903-1911), ralentizado luego por la participación del país en la Primera Guerra Mundial.

De todas formas, el cuadro social y cultural de la *Italiotta post-unitaria* se revela, como hemos dicho, bastante contradictorio. No hay que olvidar, por una parte, el descontento general por los resultados de la etapa *risorgimentale*, agravado durante la confusa coyuntura finisecular; y, por otra, la acción subterránea de transformaciones decisivas para la modernización del país, y sobre todo por la renovación cultural, que darán a Italia su *belle époque*.

²⁸⁶ A propósito de la peculiar situación histórico-sociológica de los escritores finiseculares, véase R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana...*

²⁸⁷ Remitimos al ensayo clásico de N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento...* Para más informaciones sobre los temas de la cultura italiana entre el siglo XIX y XX, consideramos útil señalar algunas obras fundamentales: E. Garin, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Roma-Bari, Laterza, 1976; A. Asor Rosa, *La cultura*, to. 2, in AA. VV. *Storia d'Italia...*

3.2.2. El “98”: el año del desastre

Si en las últimas décadas del siglo XIX el nuevo Estado italiano mueve sus primeros pasos y tropieza en numerosos obstáculos, dejando perplejos a sus ciudadanos novelos, los españoles viven el epílogo de una crisis que, acrecentándose con los años, deflagra en 1895 durante la Guerra de Cuba. La pérdida de los últimos dominios *ultramarinos* está considerada por los historiadores como el acto conclusivo del proceso de decadencia del imperio español que se formó en la Edad moderna. Según Tuñón de Lara, marca, “el fin del ciclo imperial”.

Es evidente que el *Desastre colonial* representaba un acontecimiento trágico a causa de las inmediatas y graves repercusiones relacionadas con la derrota bélica, pero a la vez incidía en una situación histórica peculiar que, por otra parte, se había originado antes de 1898²⁸⁸. La debacle de ese año sanciona el final de una estructura económica, del todo agonizante, que estaba fundada en el sistema colonial, y al mismo tiempo pone al descubierto los problemas de fondo del incipiente capitalismo español (escasez del crédito, dependencia de los bancos extranjeros, carencia de las redes de infraestructuras, ausencia de competición, retraso tecnológico, etc.). La pérdida de las colonias destapa el declive social y económico de la antigua oligarquía, amenazada por las transformaciones sociales en acto. Finalmente, tendrá consecuencias importantes tanto en el plano político, incrementando la fragilidad del régimen canovista, como en el ideológico.

Abellán subraya que la derrota colonial conmueve profundamente a parte de la opinión pública española²⁸⁹. El suceso, acontecido al otro lado del océano, la capitulación del ejército nacional ante el enemigo estadounidense, se vivió en la patria como una humillación grave. Se percibía como la señal inequívoca de la decadencia de la civilización española. Según el crítico, sin embargo, esa herida inflingida al orgullo nacional encubre la disolución irreversible de los valores tradicionales propios de la oligarquía monárquica y católica que, durante varios años, había permanecido en el poder opuesta a los intentos innovadores del país²⁹⁰. Así siguiendo a Abellán, en un clima similar, fue fácil confundir los términos de la cuestión y elaborar: “una interpretación

²⁸⁸ En este sentido, son fundamentales las interpretaciones de Tuñón de Lara, Abellán, o más recientemente, Pedro Cerezo Galán en su volumen *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Granada, Biblioteca Nueva, 2003.

²⁸⁹ A propósito de la crisis finisecular y sus repercusiones, véase J. L. Abellán, *La crisis contemporánea (1875-1936)*, en *Historia crítica del pensamiento español*, vol V. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

²⁹⁰ Es útil la indicación de Tuñón de Lara, “esta España es la que va a quebrar a finales del siglo. Quiebra ideológica, que no social y política”, cfr. M. Tuñón de Lara, *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo*, Madrid, Edicusa, 1974, p.15.

“nacionalista” de la crisis del 98 por la cual se identifican los intereses de la oligarquía dominante con los de la nación en su conjunto”²⁹¹.

De todas formas, también parece claro que, sin contar con determinados retratos pintados por la retórica nacionalista y patriótica española, a la luz de una valoración histórica global, la crisis del 1898 descubre unos rasgos universales, puesto que coincide con la problemática transición entre los siglos XIX y XX que se vive simultáneamente en toda Europa occidental²⁹². En breve, no sólo se destapan antiguos problemas soterrados hasta entonces por el sistema de Cánovas sino que se presentan otros nuevos, que contribuyen a crear una situación confusa.

En el marco de la difícil coyuntura en la que se halla España, se sobrentiende cómo los intelectuales y los artistas desarrollan su actividad en un ambiente asfixiante, poco dinámico, y nada prometedor. Sin embargo, las esferas culturales levantan las protestas más vigorosas para un cambio. Queda de manifiesto la distancia que separa España de los más pujantes Estados europeos: el retraso interesa a todos los sectores: las artes, las ciencias, las tecnologías, la jurisprudencia, la economía. La orden será, pues, *ponerse al nivel europeo*, como pronunciaba el manifiesto suscrito por Joaquín Costa, uno de los representantes más importantes del *Regeneracionismo* español.

De cara a la ineptitud de la clase política, incapaz de solucionar los problemas urgentes de la realidad española, los jóvenes intelectuales responden a la llamada de Costa y, ensalzándose como continuadores del anhelo de regeneración de filiación krausista, asumen la importante responsabilidad de contribuir a modificar la situación de la patria. Si en primer lugar, según la indicación de Costa, se dirigen a los modelos representados por los vecinos europeos, pronto llegan a convencerse de que el país ha de encontrar la solución a sus males y a sus contradicciones por sí mismo, recuperando su identidad extraviada. Sobre esa cuestión giran un gran cantidad de ensayos y textos redactados por la *élite* intelectual española en el período comprendido entre los siglos XIX y XX. Sobre el *problema de España*, pues, se concentra una intensa labor de reflexión por parte de los

²⁹¹ Cfr. J.L. Abellán, *La crisis...*, p.29.

²⁹² Véase el sintético cuadro comparativo trazado en el capítulo “La edad contemporánea” de la *Historia de la literatura española*. “En rigor, la tan traída y llevada crisis española del 1898 tuvo caracteres universales. La misma derrota colonial y su correspondiente digestión dolorosa fue parecida a la crisis portuguesa del “ultimátum” británico de 1890, a la italiana que sucedió a la derrota en la batalla abisina di Adua (1894), a la francesa que siguió a la quiebra de la compañía constructora del canal de Panamá (1900) y a la [...] Revolución rusa de 1905 tras la guerra ruso-japonesa (1904). En todos los países se desprestigiaron los partidos, se agudizaron las luchas sociales, hubo bombas anarquistas y se radicalizaron las clases medias”, cfr. C. Alvar, J.C. Mainer, R. Navarro, *Breve historia de la literatura española. La edad contemporánea*, vol. II, Madrid, Alianza editorial, 1997, p. 548. Para desentrañar los diferentes niveles de la crisis de fin de siglo, véase el ya citado volumen de Pedro Cerezo Galán, *El mal del siglo...*

protagonistas de la escena cultural. Entre los exponentes más relevantes cabe destacar a Ramiro de Maetzu, con *Hacia otra España* (1899), Miguel de Unamuno, con los ensayos recogidos en *En torno al casticismo* (1895), y también al Azorín de *Alma contemporánea* (1900), para llegar a la “Generación del 14” con Ortega y Gasset y las ideas expuestas en *Meditaciones del Quijote* (1914) y *España invertebrada* (1921).

A pesar del inmovilismo que aparentaba la sociedad española, uno de sus importantes sectores advertía la necesidad de una renovación y se predisponía a acoger y dar difusión a una serie de nociones nuevas, relacionadas con el debate sobre la ciencia y con la parsimoniosa asimilación de las más novedosas líneas de pensamiento. A comienzos del siglo XX, de hecho, se asiste a la propagación de inéditas corrientes filosóficas con la circulación, por ejemplo, de los trabajos traducidos al castellano de Bergson o Nietzsche (la obra capital del pensador alemán *Así habló Zaratustra* se publica en 1900). Todo ello favorecido tanto por la progresiva laicización de la cultura como por la consolidación de las infraestructuras culturales. Las últimas dos décadas del siglo XIX, de hecho, están marcadas por el aumento del número de libros impresos, por la creación de numerosos periódicos y revistas literarias, por el auge de la traducción de obras extranjeras que, una vez leídas y comentadas, esparcen su semilla.

La visión de conjunto quedaría incompleta si no se advirtiera del carácter limitado de ese movimiento de renovación cultural protagonizado, en verdad, por una minoría²⁹³. De hecho, las plumas más conciliadoras con las ideas procedentes de Europa tienen que enfrentarse con múltiples obstáculos, como el fuerte apego a la tradición, la hegemonía de la Iglesia sobre el sistema educativo y, en consecuencia, sobre la vida cultural del país, o el analfabetismo todavía predominante en la sociedad española (63% de la población). Para muchos, sobre todo los pintores, como en el caso de Picasso, no queda otra posibilidad que irse al extranjero para completar su formación artística. El destino elegido por la mayoría es la capital francesa, donde los artistas españoles hallan los estímulos y las condiciones necesarias para desarrollar libremente su actividad creativa. Observa Serrano:

En la España de 1900 puede surgir la innovación artística y cultural, pero difícilmente logra pervivir en contacto con una sociedad en la cual la escasa fuerza del mercado y la escasa diversidad del público hace que el artista innovador lleve una existencia precaria y que el destino de su obra sea aleatorio.²⁹⁴

²⁹³ A propósito de la difícil renovación cultural a las puertas del nuevo siglo, véase S. Salún-C.Serrano, *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

²⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 195

Con pocas pinceladas, el estudioso ha recreado el telón de fondo sobre el que enmarcamos no sólo el intento perpetrado por los escritores para coaligar la moderna literatura europea, sino también el abigarrado panorama resultante tanto de los acercamientos audaces de poéticas antitéticas, como de las sorprendentes soluciones individuales y de las líneas innovadoras inconciliables. Por lo que respecta al ámbito narrativo, tras el ocaso de la experiencia capital del Realismo-Naturalismo, en los primeros años del siglo XX, la historiografía literaria fija el inicio de una nueva estación de la novela, precisamente en el año 1902, que marca un giro en las letras españolas hacia la modernidad²⁹⁵.

3.3. Discursos alrededor de la novela

En la segunda mitad del siglo XIX, la literatura italiana y la española están marcadas por un anhelo renovador que las imbrica con la literatura europea coetánea. En este sentido, los principales estímulos proceden de Francia. Las letras francesas llegan a ser punto de referencia para los nuevos novelistas: en un primer momento la obra de Balzac y de Zola, y luego las nuevas fórmulas decadentes y simbolistas propuestas por Huysmans, Péladan y Barrès, por citar a los más representativos. En ambos países, los críticos y los escritores se transforman en intermediarios culturales, mientras que el periodismo literario, que culmina entre los años setenta y ochenta, constituye un medio de difusión privilegiado de la producción artística francesa²⁹⁶. Los escritos apologeticos de De Sanctis (*Il principio del realismo*, 1876; *Studio sopra Emile Zola*, 1877; *Zola e l'Assommoir*, 1879), para la vertiente italiana, y *La cuestión palpitante* (1882-1883) de la Pardo Bazán, para el ibérico, constituyen dos ejemplos fehacientes del interés con el que se mira a la poética naturalista propugnada por Zola y de la que los escritores de ambas nacionalidades ofrecen su versión original.

De todas formas, en un breve intervalo de tiempo, los principios estéticos defendidos por el maestro, y ejemplarmente encarnados en las piezas narrativas reunidas

²⁹⁵ El estudioso Carlos Mainer denomina esa estación como la *Edad de Plata* de la literatura española, un sintagma que remarca otro usado para definir el siglo dorado de las letras nacionales. Entre los escritores más representativos incluye a Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja y José Martínez Ruiz "Azorín".

²⁹⁶ Para Italia, véase E. Sormani, *Bizantini e decadenti...*; F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo. Carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 61-122; para España, véase M^a Pilar Celma Valero, *La pluma ante el espejo...*

en el volumen *Les Soirées de Médan* (1880), son puestos en tela de juicio por sus propios discípulos. Así en 1891, sólo diez años después de la publicación del texto teórico zoliano *Le Roman expérimental* (1881), Jules Huret publica su *Enquête sur l'évolution littéraire*, donde saca a luz el agotamiento de la veta naturalista en Francia²⁹⁷. Además, el determinismo científico del sistema filosófico positivista, que interpretado artísticamente había inspirado a los autores italianos del Verismo y a los españoles del Realismo-Naturalismo, empieza a perder crédito a finales de los ochenta, como demuestra Brunetière en su ensayo *La bancarota del Naturalismo* (1887). El dominio de lo irracional, durante mucho tiempo supeditado al control de la razón, reclama nueva atención y se recoge en las nuevas corrientes del espiritualismo y el idealismo.

Enseguida las repercusiones de esa reacción irracionalista llegan a los ambientes italianos y españoles. Por lo que se refiere a la narrativa, en unos diez años el importante movimiento verista protagonizado por Giovanni Verga, Luigi Capuana y Federico De Roberto, y el realista-naturalista de los autores de la *Restauración* española, conocería la culminación y el rápido declive de ese tipo de novela. Por otra parte, huelga decir que paralelamente se desarrolla una violenta reacción idealista, inspirada por sugerencias extranjeras, opuesta a las ideas positivistas, que a decir verdad, no llegaron a arraigarse del todo en suelo italiano y en España tuvieron escasa aceptación²⁹⁸. Se abre una época que muchos tildan de decadencia a la vez que como preludio de algo nuevo, “moderno”, aún impredecible y que: “confina nel passato il realismo della scienza positiva e apre il varco ai miti dello spiritualismo estetizzante”²⁹⁹. Los mismos exponentes de la escena literaria eran conscientes de ello. Escribe Verga a Capuana: “da qualche tempo, te ne sarai accorto,

²⁹⁷ Al propósito del rápido declive de la escuela naturalista leemos en “La crisi del naturalismo positivístico e la sensibilità decadente-simbolista”, *Storia della civiltà letteraria francese* (UTET): “il naturalismo entrò in crisi abbastanza presto, non tanto per il suo metodo di osservazione esatta e documentata di personaggi e relativi ambienti, quanto piuttosto per la sua ideologia positivistica, programmaticamente priva di prospettive ideali nel suo materialismo agnostico”, cfr. AA.VV., *Storia della civiltà letteraria francese. Dall'illuminismo all'Ottocento*, vol. II, Torino, UTET, 1993, pp. 1453-1480, p. 1453.

²⁹⁸ Por lo que se refiere a la difusión de la filosofía positivista en Italia, Norberto Bobbio no duda sobre la entidad real del fenómeno cuando afirma que: “nonostante la grande coalizione antipositivistica dei primi anni del secolo, il positivismo in Italia era morto prima di nascere: la reazione contro il positivismo fu una grande bufera scatenata per abbattere un fuscillo.[...] In un paese economicamente arretrato come l'Italia il positivismo era destinato ad arrivare in ritardo e, una volta trapiantato, a condurvi vita stentata”, cfr. N. Bobbio, “Profilo ideologico del Novecento”..., p. 11. Por lo que se refiere a España, esa línea de pensamiento confluía en el fenómeno del Krausismo. Abellán habla de una “extensión de la mentalidad positiva” (p. 466) y no de un verdadero arraigarse de ese sistema. Se trata de conceptos importantes, asimilados dentro del *Regeneracionismo* que constituía la fuerza cultural principal en la escena finisecular. El *Regeneracionismo*, aclara Abellán, a pesar de que presentara un fondo racionalista, acogía el intento krausista de acercamiento a las ideas de la metafísica idealista, convirtiéndose en la “expresión ideológica” de la crisis finisecular. En su análisis Abellán retoma el balance trazado por Tuñón de Lara en el ensayo *Costa y Unamuno en la crisis...* Vid. J. L. Abellán. *La crisis contemporánea...*, pp. 467-503.

²⁹⁹ Cfr. G. Tellini, *Il romanzo italiano ...*, p. 218.

corre un vento di *reazione idealistica*³⁰⁰. Por otro lado, la nueva generación de intelectuales, como dijimos antes, se convierte en catalizadora de unas propuestas poéticas que lograrían liberarla de las pesadas cadenas de la tradición, por una parte, y que la emanciparían del asfixiante provincialismo de su ambiente, por otra.

El vivaz y multicolor tejido cultural parisino fascina a los nuevos artistas, ya que representaba el centro difusor de las últimas novedades literarias e imponía la orientación de los gustos y de la actividad artística en los diversos sistemas de las literaturas occidentales finiseculares. A través de los canales representados tanto por las revistas literarias como por las traducciones, se da difusión a nuevas actitudes e ideas literarias originales. Satisfacen, de tal manera, el deseo no sólo de unos jóvenes escritores que aspiran a obtener fama literaria, sino también de aquellos lectores cultos con unas inclinaciones refinadas y ansiosos de saborear las novedades europeas.

3.3.1. Italia

Por lo que se refiere al ámbito italiano, a través de la puerta abierta a la producción naturalista y realista francesa penetran también las obras de la nueva estética decadente-simbolista. Los críticos y colaboradores de las revistas literarias que habían apoyado la experiencia zoliana, como Cameroni o Pipitone Federico, acaban por informar y reseñar una producción artística de temas y planteamiento diferente. Ocupándose del Naturalismo, no pueden evitar leer *À rebours* (1884), la nueva novela de Huysmans ex-discípulo de Zola y uno de los autores de las *Soirées de Médan*, avisando del giro literario que marcaba. Si en sus reseñas Pipitone Federico y Cameroni oscilan entre dudas y apreciaciones, Vittorio Pica presenta con indudable entusiasmo el nuevo trabajo del francés en la revista romana *La Domenica letteraria*³⁰¹. A pesar de las polémicas suscitadas por la novela, la obra de Huysmans ratifica, junto con Verlaine y los *poets maudits*, el florecimiento de una estética nueva. Para el crítico merece ser reconocida como la Biblia del decadentismo. Puesto que, por un lado, la figura del protagonista, el duque Floreas Des Esseintes, será el “prototipo dei moderni spiriti raffinati”, el modelo humano perfilado en la obra, su “aristocratico protagonista”, despierta la admiración de

³⁰⁰ Cfr. “G. Verga a L. Capuana, Catania, 24 febbraio 1888”, en G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Dell’Ateneo, 1984, p. 290.

³⁰¹ Cfr. V. Pica, *La vita a rovescio*, “Domenica letteraria”, III, 40-41 (5 e 12 ottobre 1884).

“quelle anime delicate e fino all’eccesso sdegnose di qualsiasi volgarità” aclara Pica³⁰². Por otro lado, a raíz de las referencias bibliográficas presentes en la novela, se iluminan a los autores de una literatura difícil, refinada, aristocrática, anti-burguesa, como Baudelaire, Verlaine, Corbière, Villiers de l’Isle-Adam, Mallarmé. En consecuencia, la obra desvela el lado “sombrio”, místico, elitista, de otra Francia literaria, alternativa a la escuela naturalista. Se trata de una indicación de gusto, de preferencias culturales, de una nueva orientación estética, completamente inéditos.

Al mismo tiempo, en Francia, entre 1881 y 1883, se publican los *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget, que contribuyen de manera notable al planteamiento y sucesiva elaboración de una novela de tipo “psicológico”. Del mismo autor sale a la luz, en 1889, *Le disciple*, señalado por Serao, en el artículo “I cavalieri dello spirito” (1894), como emblemático de la “nuova corrente spiritualista”³⁰³. Además, subraya Tellini, antes de que el crítico francés E-M. de Vogué ponga de manifiesto las carencias de la poética naturalista en su *Le Roman russe* (1886), Domenico Ciampoli publica una serie de artículos en la *Fanfulla della Domenica* que suscitan en Italia el interés hacia los célebres autores rusos, capaces de trazar una imagen de la realidad y de la interioridad del hombre de signo completamente invertido³⁰⁴.

Se trata de los primeros indicios de la incipiente crisis del Naturalismo francés y de las iniciales incursiones de ejemplares de la literatura decadente en el ambiente cultural italiano. Y anteriores a la acción más incisiva que llevan a cabo, entre 1895 y 1900, Vittorio Pica³⁰⁵, Arturo Graf³⁰⁶, y revistas literarias como las romanas *Cronaca bizantina* (1882-1885) y *Il Convito* (fundado en 1885 por Adolfo De Bosis³⁰⁷), o la florentina *Il Marzocco* (su primer número está fechado el 2 de febrero de 1896).

Las crónicas literarias de las últimas dos décadas del siglo XIX se convierten en medios privilegiados de difusión y asimilación de las nuevas poéticas decadentistas y

³⁰² Cfr. V. Pica, “Poemucci in prosa” da *All’Avanguardia* (1890). Se ha consultado el texto en el volumen de V. Fortichiari, *Invito a conoscere il decadentismo...*, pp. 121-123.

³⁰³ Cfr. M. Serao, “I cavalieri dello spirito”, en A. Fogazzaro, *Tutte le opere. Scene e prose varie*, vol. XV, Milano, Mondadori, 1945, pp. 158-162.

³⁰⁴ Cfr. G. Tellini, *Il romanzo italiano ...*, p. 214.

³⁰⁵ A partir de mayo de 1885, Pica empieza a publicar sus artículos sobre los “moderni bizantini” en la *Gazzetta Letteraria* de Turín. Comienza con Poictevin, presenta a Huysmans y a Verlaine, y luego el año siguiente, en 1886, se ocupa de Mallarmé. Reúne sus trabajos en los volúmenes *All’avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea* (1890) e *Letteratura d’eccezione* (1898), verdaderas panorámicas de la literatura europea de la época.

³⁰⁶ Los textos de Graf se recogen en *Preraffaelliti, simbolisti e esteti* (1897) y en *Letteratura dell’avvenire* (1891).

³⁰⁷ Primera revista italiana oficial del Esteticismo decadentista, *Il Convito*, dirigida por Adolfo De Bosis y en la que colabora D’Annunzio, publicó nueve fascículos entre enero de 1895 y diciembre de 1896.

simbolistas, además de constituir documentos preciados que atestiguan las directrices culturales de la época. Si, por una parte, se convierten en “lugares” destinados a albergar los debates suscitados por las nuevas obras y corrientes artísticas, por otra, dejan de manifiesto el florecer de una reacción anti-naturalista generalizada y varia. Serao observa en el artículo mencionado antes:

questo che fu chiamato un fenomeno isolato [...] si è venuto moltiplicando, qui, altrove, in varie letterature, diverse fra loro; [...] Ognuno dalla sua parte, scrittore di critica, poeta, romanziere, ha manifestato a suo modo questa tendenza spiritualista, sempre più forte.³⁰⁸

Sin embargo, en 1882, en *Cronaca bizantina*, Giulio Salvadori se había pronunciado en contra del “realismo” y del “naturalismo”, que estaban captando la atención de lectores y escritores –la publicación de los *Malavoglia* (1881) es muy reciente– y hacía profesión de su fe en el “Nuovo Ideale”:

Ora, riconosciuta e determinata la forza che agita perenne la vita e con un moto fatale, che può fermarsi momentaneamente ma non interrompersi, tende a condurre alla piena efflorescenza, all’intero e generale sviluppo d’ogni loro energia tutte le forme dell’essere, l’Ideale, raggiante di nuova luce, risorge più splendido e vivo che mai.³⁰⁹

El artículo de Salvadori representa uno de los primeros avisos del giro literario anti-realista que se impondrá entre los años ochenta y noventa, mientras que anticipa los tonos de la polémica que se llevaría a cabo en las páginas de las revistas del esteticismo romano y florentino.

Volviendo al ámbito narrativo, cabe decir que la representación de la realidad, según los principios de la impersonalidad expuestos por Verga en los primeros años ochenta³¹⁰, queda descabalgada por las aspiraciones excepcionales de “spiriti raffinati” deseosos de liberar “la loro febbre d’ignoto, il loro ideale insoddisfatto, il loro bisogno perpetuo di sfuggire all’abborrita realtà della quotidiana esistenza, di sorpassare i confini del pensiero”³¹¹. De manera paradoxal, como habíamos señalado antes, en los años de la depresión económica (1888-1893), del escándalo de la Banca d’Italia (1892), de la exacerbación de las luchas sociales y del riesgo de un golpe de estado militar, prevalecen las ilusiones de potencia, el culto vitalista de lo bello, el ideal de un arte aristocrático en

³⁰⁸ Cfr. M. Serao, *I cavalieri...*, p.159.

³⁰⁹ Cfr. G. Salvadori, “Nuovo ideale”, en N. Vian (ed), *Scritti bizantini*, Cappelli, Bologna, 1963, p. 196.

³¹⁰ Véase el prólogo teórico a la novela verghiana *L’Amante di Gramigna*, de la antología *Vita dei campi* (1880), y la sucesiva prefación a *Malavoglia* de enero de 1881. Cfr. G. Verga, *Le Novelle*, ed. de G. Tellini, vol. I, Roma, Salerno, 1980, pp. 230-239; G. Verga, *I Malavoglia*, Milano, Garzanti, 1999.

³¹¹ Cfr. V. Pica, *Arte aristocratica: conferenza letta il 3 aprile 1892 nel Circolo filologico di Napoli*, Napoli, Luigi Pierro editore, 1892, pp. 1-2.

consonancia con las exigencias de un círculo formado por pocos elegidos. Retomando el texto de la conferencia de Pica, el crítico analiza ese momento de transición empleando unos términos casi sociológicos y concluye diciendo que:

del resto ogni considerazione pro o contra è superflua dinanzi al fatto che il dissidio tra una letteratura democratica ed una letteratura aristocratica si va sempre più affermando, forse perché attraversiamo un angoscioso periodo di transizione, un periodo di dubbio e di scoraggiamento morale.³¹²

Por otra parte, también los motivos inspiradores de la revista romana *Convito*, exhibidos en el celebre “Proemio” que abre el primer fascículo, se pueden considerar emblemáticos de la orientación estética anti-naturalista a la que nos estamos refiriendo, y del germinar de una llamada “arte aristocrática”. En el texto, atribuido a D’Annunzio, se lee:

c’è ancora qualcuno che in mezzo a tanta miseria e tanta abiezione italiana serba la fede nella virtù occulta della stirpe, nella forza ascendente delle idealità trasmesse dai padri, nel potere indistruttibile della Bellezza, nella sovrana dignità dello spirito, nella necessità delle gerarchie intellettuali, in tutti gli alti valori che oggi dal popolo d’Italia sono tenuti a vile, e specialmente nell’efficacia della parola.³¹³

Los tiempos nuevos, pues, no sonríen a la escritura rústica de Verga o a la de Capuana, sino al D’Annunzio esteticista y al Fogazzaro místico, que entienden el arte como la expresión del “ánima humana”, de la Vida, reservada a quienes demuestren poseer una innata sensibilidad superior.

A unos programas poéticos diferentes se acompaña, sin embargo, una preocupación común. La literatura está cercada por el utilitarismo y el materialismo de la nueva sociedad capitalista y su valor parece envilecer cada vez más al contacto con la creciente industria editorial. A ello se añade que el final del siglo parece traer consigo el fracaso de todos los ideales y valores. Una percepción que, trasladada al ámbito artístico, se traduce en la constatación de la decadencia de las más nobles y bellas formas de arte. Ni la poesía ni la prosa salen indemnes.

Por otra parte, se declara solemnemente la crisis de la novela decimonónica. “El romance moderno è malato” afirma, con una prosopopeya, Capuana, y los médicos, continuando con la metáfora, “fanno la diagnosi del male” pero “non ci sanno dir niente di chiaro sulla soluzione alla crisi”; hay quien sugiere una “buona dose di *naturalismo*”, o

³¹² Cfr. *Ibidem*, p. 5.

³¹³ Se cita de “Proemio”, *Convito*, I, (gennaio 1895), pp. 3-7, reproducido por E. Sormani, *Bizantini e decadenti...*, pp. 37-39.

“iniezioni sottocutaneas di *psicologismo*”, o “chi propone una cura ricostituente di *idealismo* o di *neo-cattolicismo*, chi scioppi di *simbolismo* e anche di *lirismo*”. Es todo inútil porque “mentre i medici si accapigliano, il malato muore”³¹⁴.

Gabriele D’Annunzio concuerda con la diagnosis de Capuana e inicia un artículo titulado “L’arte letteraria nel 1892. La prosa” publicado en el *Mattino* (28-29 dicembre 1892), con una frase altisonante: “Quest’anno muore oscuramente per la letteratura italiana”³¹⁵. Él también corrobora la visión del árido panorama que supone la narrativa contemporánea. A diferencia de Capuana, sin embargo, hace hincapié en las causas y señala algunas soluciones al problema. Aquí, el escritor apunta a las angostas teorías zolianas y a la poca soltura del literato italiano en el uso del “strumento primo dell’arte letteraria: la padronanza della lingua italiana”³¹⁶. Sobre el mismo asunto, en otro fundamental documento programático, “Il romanzo futuro” publicado en la *Domenica di Don Marzio* (31 gennaio 1892), espera la aparición de un “ideal libro di prosa moderno”³¹⁷. Sobre este propósito insistiremos más adelante cuando centremos nuestra atención en las ideas *dannunziane* en torno a la novela, al abordar el estudio de su obra juvenil *Il Piacere* (1889)³¹⁸.

Nos interesa, en este momento, traer a colación unas últimas y bastante clarificadoras palabras del autor, mediante las cuales traza un balance de la situación literaria italiana y europea contemporánea. En la famosa entrevista llevada a cabo por Ugo Ojetti, publicada en el volumen *Alla scoperta dei letterati* (1895), dice que:

Fino a qualche anno fa, romanzieri e novellieri praticavano le anguste teorie zoliane rappresentando con molta cura delle particolarità esteriori certi aspetti della vita borghese o contadina studiati nelle singole regioni natali [...] Ma lo studio era superficiale e grossolano [...]. Ma, poiché il cerchio era angusto e inferiore, gli spiriti più complessi e più inquieti sentirono il bisogno di uscirne; e, per questo bisogno, si protesero con avidità verso le correnti spirituali che di continuo attraversano la vita europea e la conturbano, fecondandola. E fu bene.³¹⁹

³¹⁴ Cfr. L. Capuana, “La crisi del romanzo”, en *Gli “ismi” contemporanei* (1898), Milano, Fabbri, 1973, pp. 40-41.

³¹⁵ Cfr. G. D’Annunzio, *Pagine disperse. Cronache mondane, letteratura, arte di Gabriele D’Annunzio* ed. de A. Castelli, Roma, Lux, 1913, pp. 544-550, p. 544.

³¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 548.

³¹⁷ El mismo fragmento está recogido en la dedicatoria *A Francesco Paolo Michetti* (“Dal Convento di S. M. Maggiore, nel calen d’aprile del 1894”), en el *Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 3-8. Aquí pronuncia su intención de asumir la labor de “concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva *moderna*: ecco la mia ambizione più tenace”, cfr. *Ibidem*, p.3.

³¹⁸ Forma parte del *corpus* de obras que nos disponemos a analizar detenidamente en la segunda parte de la Tesis.

³¹⁹ Cfr. U.Ojetti, “Gabriele D’Annunzio. (Francavilla al Mare, gennaio del ’95)”, en *Alla scoperta dei letterati* (1895). Texto consultado en U. Ojetti, *D’Annunzio. Amico, poeta, soldato: 1894-1944*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 3-20, pp. 7-8.

Resumiendo, la retahíla de fragmentos, de voces de testigos oculares que hemos venido relatando, nos ha ayudado a dar una visión global del momento en el que la novela decimonónica se abre a la experimentación, encaminada hacia otro proyecto estético. Nos centraremos en las modalidades, los protagonistas y las obras que configuran ese proceso evolutivo, en el capítulo que abre la segunda parte del presente trabajo.

3.3.2. España

Por los mismos años, la tensión entre lo viejo y lo nuevo visible en las literaturas europeas, interesa también en la península española y altera el panorama literario. Basta con repasar la amplia y multiforme bibliografía del período entre los siglos XIX y XX para darse cuenta. En la lírica se asiste al ocaso de la experiencia romántica con el agotamiento de la trayectoria poética de Rosalía de Castro, Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce. Al mismo tiempo hace su aparición en la escena literaria española la poesía del nicaragüense Rubén Darío, con *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1896), una propuesta de renovación estilística con mucho éxito y en línea con los modos parnasianos. De hecho, tanto la lección del poeta sudamericano como las soluciones poéticas procedentes de Francia, sirven de estímulo para la propagación de una lírica refinada y preciosista, como la que componen Salvador Rueda o Francisco Villaespesa. Mientras tanto, en el ámbito narrativo, después de la culminación de la novela realista, donde confluían las ideas de la doctrina naturalista, se experimenta una apertura en la dirección indicada por las nuevas corrientes espiritualistas e idealistas, y también por algunas obras de elaboración francesa.

Como acabamos de evidenciar, tanto la alternancia de tales líneas poéticas en el campo de la narrativa, como la asimilación de experiencias extranjeras, son rasgos distintivos que habíamos comprobado ya en el ámbito italiano. Por lo tanto, aún respetando la peculiaridad española, es nuestra intención ahora hacer hincapié en las reflexiones sobre la novela formuladas en España en el período del que nos estamos ocupando, con el objeto de iluminar las convergencias entre los dos espacios literarios.

Críticos y escritores de la época, cualquiera que sea la postura que mantienen acerca de las corrientes innovadoras procedentes del extranjero, no pierden la ocasión de subrayar el desolador panorama de las letras nacionales, patente en la comparación con algunos países como Francia, Alemania, Inglaterra, ecc, y de poner de manifiesto la necesidad de una renovación. Sobre ese punto, se levantaron muchas voces, tanto de las

revistas literarias que florecen entre siglos como de las crónicas literarias editadas en los periódicos de difusión nacional, como *El imparcial*, *El liberal* o *Madrid Cómico*³²⁰.

Dejando al lado la añosa polémica que enfrenta a los críticos pro-modernistas con los anti-modernistas (ya tratada en el segundo capítulo a propósito de la cuestión terminológica), y careciendo de lúcidos espectadores de la escena internacional, como los italianos Vittorio Pica o Arturo Graf, emerge de las palabras de los principales observadores de la época una imagen del estado de las letras algo confusa. Es fácil, de todas formas, deducir un cuadro literario finisecular árido, pero a la vez revelador de una gran variedad de directrices, algunas de ellas precursoras de una nueva estética.

Los mismos protagonistas no tardan en darse cuenta de que están viviendo un período de transición o crisis, señalado además por la parábola descendente trazada por la novela realista y el debate que desata esa fórmula narrativa. Una aguda analista de la situación española y europea, como fue Emilia Pardo Bazán, saludaba con entusiasmo, en los primeros años ochenta, tras la gloriosa etapa de la novela de la *Restauración*³²¹, la fórmula naturalista propuesta por Zola. Los artículos de la Pardo Bazán sacados a la luz en *La Época* (desde noviembre de 1882 a abril de 1883), y recogidos en el célebre volumen *La cuestión palpitante* (1883) marcan un momento fundamental para la introducción del Naturalismo francés en España³²². La operación no fue, sin embargo, baldía, puesto que mereció la oposición firme de numerosos críticos, y también de Juan Valera, que se pronuncia en contra de sus ideas en el ensayo “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” (1886-1887)³²³. Pese a ello, la escritura anti-realista francesa ya había contaminado los modos representativos de los españoles, con la salvedad de los que seguían siendo fieles a un tipo de realismo realista, como Juan Valera, o José María de

³²⁰ Salaün e Serrano ofrecen una lista exhaustiva y aclaran que: “se crean entre 1897 y 1909, numerosas revistas más o menos literarias o radicales cuyo objetivo común es “galvanizar la vida del país” (Mainer, 1983, 65): *Germinal* (1897-98), *Vida Nueva* (1898-99), *La Vida literaria* (1898), *Revista Nueva* (1898), *Electra* (1901), *Arte joven* (1901), *Juventud* (1901-1902), *Alma española* (1903-1904). La mayoría de estos títulos efímeros son otras tantas profesiones de fe en la juventud y en la renovación-regeneración de España”, cfr. S. Salaün- C. Serrano, *1900 en España...*, p. 47.

³²¹ No hay que olvidar que entre finales de los años setenta y la primera mitad de los años ochenta ya habían aparecido los grandes títulos de la prosa realista española como: *El sombrero de tres picos* (1873) de Pedro A. de Alarcón, *Los Pazos de Ulloa* (1886) de Emilia Pardo Bazán, *Fortunata y Jacinta* (1886) de Benito Pérez de Galdós.

³²² Cfr. E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* (1883), ed. de Rosa de Diego, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

³²³ En el largo ensayo de Valera se funden los diez artículos publicados en la *Revista de España*, del 10 de agosto de 1886 al 10 de abril de 1887. En el “Prólogo” de la obra se lee: “ha sido menester para que yo escriba, como quien despierta de prolongado sueño, que nuestra entusiasta amiga doña Emilia Pardo Bazán se declare naturalista y que yo lo sepa con sorpresa dolorosa. Ansia de refutar el naturalismo ha vuelto a poner la pluma en mi mano”, cfr. Juan Valera, “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas (1886-1887)”, en *El arte de la novela*, ed. de A. Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen, 1996, p.107.

Pereda y Pedro Antonio de Alarcón. En sus manos la novela *costumbrista* conseguiría llegar a nuevas cimas artísticas.

La exaltación de la autora sobre la nueva estética tardó poco en apagarse, ya que ésta llegó pronto a un punto de inflexión. De hecho, al cabo de una década, las nuevas tendencias florecidas a finales del siglo desmienten lo que la escritora había sostenido tajantemente en el artículo “Últimas modas literarias (Sobre un libro italiano)” publicado en *La España Moderna* en 1890. En esa reseña, pone de manifiesto su fe inamovible en la solidez y persistencia de la novela del Realismo español, en cuanto producto autóctono y prolongación de la ilustre tradición nacional de un género encabezado por *Don Quijote*³²⁴. Pocos años más tarde, en cambio, trazando un balance sobre la más reciente producción poética española en el artículo “Le mouvement littéraire en Espagne” habrá de constatar, con algo de decepción, que:

c'est bien du néo-romantisme, du néo-idéalisme que nous trouvons ou fond de ce mouvement appelé peut-être inexactement, “decadentiste et moderniste”. Après le naturalisme, le réalisme et le vérisme, il fallait s'y attendre”³²⁵.

En su trabajo, la Pardo Bazán toma en consideración la literatura en general así que llega a ratificar la liquidación de la poética del Naturalismo, del Realismo y la del Verismo italiano, y a corroborar lo que ya emergía en su anterior trabajo “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España” (*Helios*, 1904). En este texto, la autora se había ocupado de la narrativa española acuñada por la última generación de escritores y había reagrupado a unos autores con estilo y poética muy distinta, entre ellos Martínez Ruiz, Pío Baroja y Llanas Aguilaniedo, “como máximos representantes de la corriente modernista”. Había tomado conciencia de que no sólo una nueva actitud rebelde, sino también la búsqueda de formas y contenidos inéditos más conformes al gusto y a la sensibilidad actuales, sacudían los cimientos de la novela tradicional y realista.

No obstante, es preciso recalcar que el dato más significativo de la gradual superación del Naturalismo está representado por la evolución de la trayectoria artística de los escritores realistas más consagrados, como la misma Pardo Bazán, Galdós y Clarín. En el proceso de metamorfosis influye, además, la sugestión realizada por la narrativa rusa, con las obras de Dostoievski, Tolstoi, Gogol o Turgenev. A este propósito, cabe decir que, como para los novelistas italianos, esas novedades literarias llegan a difundirse entre los autores españoles gracias a la mediación llevada a cabo por ensayos y artículos de literatos

³²⁴ El libro italiano reseñado es *All'avanguardia* (1890) de Vittorio Pica.

³²⁵ Cfr. E. Pardo Bazán, “Le mouvement littéraire en Espagne”, *La Revue*, LXIII (1906), consultado en: E. Pardo Bazán, *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1274-1281.

franceses, entre los cuales destacamos el fundamental *Le Roman russe* (1886) del vizconde de Vogüé. Le tocaría de nuevo a la Pardo Bazán dar a conocer en España esa obra tan crucial con su ensayo *La revolución y la novela rusa* (1887).

Si en Italia, el giro anti-naturalista se lleva a cabo con los tonos exacerbados por la polémica suscitada en torno a los nuevos ideales artísticos y por los vitales debates sobre la novela, protagonizados por Gabriele D'Annunzio y un conspicuo número de escritores y críticos que apoyaban el nuevo ideal de Arte y de Vida, en España, en cambio, los más relevantes exponentes del Realismo-Naturalismo consiguieron romper el círculo estrecho impuesto por los dictámenes naturalistas. Paralelamente, al final del siglo, emerge una multitud de jóvenes literatos imitadores de los modelos extranjeros y menospreciados, o del todo ignorados, por la crítica, entre los cuales emergerán los futuros protagonistas de un año crucial para la narrativa española, el 1902. Muchos de ellos, con resultados no siempre satisfactorios, siguen a los grandes maestros decadentistas del momento (Maeterlink, Ibsen, D'Annunzio, Huysmans), apoyando una concepción estética y adoptando unos modos de escritura más adecuados para representar una visión de la realidad de signo opuesto a la propuesta por el cientifismo positivista.

Vamos a dar a continuación algunos ejemplos indicativos del arraigo de un orden estético inédito. En el ensayo *Alma contemporánea. Estudio de estética* (1899), José María Llanas Aguilaniedo observa que la nueva novela, “se dirige también al alma [como lo estaba haciendo la novela psicológica], pero por el lenguaje de las sensaciones”³²⁶. En la misma línea, Ramón del Valle-Inclán refuerza la tendencia crítica de considerar moderna la novedad estilística de los modos esteticistas. En el artículo “Modernismo”, publicado en su *La Ilustración Española y Americana* (el 22 de febrero de 1902), define el carácter moderno y original de la literatura actual: “La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad”³²⁷. El autor colocará el mismo texto, a modo de prólogo, al principio de la obra *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (1908) con el título “Breve noticia de mi estética cuando escribí este libro”, indicando la continuidad de sus intenciones programáticas.

Finalmente, la situación confusa en la que se halla el arte literario finisecular puede ser sintetizada por el elocuente título “La decadencia del naturalismo y la anarquía

³²⁶ Cfr. José M.^a Llanas Aguilaniedo, *Del jardín del amor*, ed. de J. L. Calvo Carrilla, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, p. LXIV.

³²⁷ Cfr. R. del Valle-Inclán, “Modernismo”, en *Valle-Inclán*, ed. de J. A. Hormigón, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1987, pp. 292-294.

literaria” de un artículo del crítico Eduardo Gómez de Baquero, donde corrobora la crisis del Naturalismo y declara, aludiendo al panorama español, que “no hay hasta ahora quien ocupe su trono”³²⁸. En realidad, el puesto no estaba vacío, sino que, como escribe Galdós, estaba ocupado por reinas con edades y características muy variadas:

en el orden literario, parece que es ley la volubilidad de la opinión estética, y de continuo la vemos pasar ante nuestros ojos, fugaz y antojadiza, como las modas de vestir. Y así, en brevísimo tiempo, saltamos del idealismo nebuloso a los extremos de la naturalidad.³²⁹

Unos años más tarde, Gómez de Baquero vuelve sobre el asunto y pone en evidencia como la novela, en manos de los escritores del nuevo siglo, se había convertido en un objeto de lujo, ya que privilegiaban el refinamiento del estilo. Además subraya como entre los elementos más representativos de la nueva narrativa destaca el estudio psicológico del protagonista:

los escritores que he citado no son casos aislados. En casi todos se advierte la tendencia formalista: el afán de hacer literatura pulida y bella, la preocupación del estilo. También se nota afición o sutileza psicológica a caracteres excepcionales. [...] El caso es que estos nuevos literatos parecen más inclinados a hacer un arte selecto que un arte de vasta resonancia social.³³⁰

En definitiva, a la vista de lo expuesto, se puede observar que tanto la literatura italiana como la española presentan, para el período que nos ocupa, una situación variada, en ebullición, marcada por líneas de tendencias antitéticas, muchas de ellas extranjeras. Los años ochenta y noventa, tanto en Italia como en España, están connotados por el triunfo de la estética naturalista, sus matizaciones psicológicas y espiritualistas, pero también por la difusión de fórmulas decadentes y simbolistas; en los comienzos del nuevo siglo, en cambio, arranca un más decidido proceso de experimentación del género. En el siguiente capítulo, analizaremos más detenidamente el surgimiento de nuevas modalidades narrativas peculiares del “Decadentismo” italiano y del “Modernismo” español.

³²⁸ Vid. E. Gómez Baquero, “La decadencia del naturalismo y la anarquía literaria”, *La España Moderna*, (1896), pp. 118-121. Se cita de S. Salaün- C. Serrano, *1900...*, p.100. Véase también el interesante capítulo “Andrenio” y la crítica de la novela” en: J. M. Pérez Carrera, *Andrenio. Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*, Madrid, Turner libros, 1991, pp. 200-299.

³²⁹ Cfr. B. Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable” (en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1897). El texto del discurso está reproducido en, B. Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 218-226, p. 224.

³³⁰ Cfr. E. Gómez de Baquero, “Los nuevos novelistas”, *La España Moderna*, (1908). Se cita de J. M. Pérez Carrera, *Andrenio...*, p. 224.

PARTE SEGUNDA

METAMORFOSIS DE LA NOVELA Y DEL PERSONAJE

CAPITULO IV

Nuovi percorsi narrativi

4.1. Linee di cambiamento

Da quanto detto nel capitolo precedente, emerge con forza sullo scadere del secolo, rapportata ai rispettivi ambiti letterari italiano e spagnolo, l'estesa e variegata reazione contro i modi della scrittura mimetica nel quadro generale di una crisi di ben più ampia portata. Sarà nostro compito tracciare nei paragrafi successivi un'esauriente panoramica di opere e autori protagonisti di tale rinnovamento. Ma vediamo qui di seguito alcune caratteristiche distintive di tale fenomeno.

In linea con quanto stava avvenendo in tutta la zona europea, e nonostante il clima provinciale, cospicui erano i segnali di un sommovimento connotato sul piano culturale dalla generalizzata volontà di rompere con un passato identificato, per quanto riguarda la narrativa, con l'ancora dominante lezione realistico-naturalistica. Sempre più critiche sollevava la concezione dell'arte come documento e dell'artista quale impassibile osservatore di quell'esperimento che venne chiamato "Vita", quanti nuovi discepoli irretiva una nuova corrente letteraria, il simbolismo³³¹, che rivendicava "le ragioni dell'io, degli stati d'animo, della coscienza e dell'inconscio, del sogno, del mistero"³³², e

³³¹ Occorre precisare che l'uso di tale vocabolo in questa sede rimanda alla scelta operata da certa critica che con il termine simbolismo suole designare un movimento artistico europeo che si estende tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento. Si tratta di una fase che accorpa le più diverse esperienze nate dall'opposizione alla poetica naturalistica, al materialismo, all'utilitarismo positivisticò, e connotate da una serie di idee estetiche poggianti sul principio dell'autonomia dell'arte, sul prevalere della prospettiva soggettiva, sulla contaminazione di generi e stili. Un'ulteriore conferma della compattezza e della vasta portata della corrente simbolista è data dal saggio di Anna Balakian, *The Symbolist Movement*. Nel capitolo intitolato "The Conventions of Symbolism in European Literature" si legge: "Symbolism is a style; it is a signature [...] among the heterogeneous miscellany of elements associated with symbolism there are three prevailing constants: ambiguity of indirect communication; affiliation with music; and the "decadent" spirit". Cfr. A. Balakian, *The Symbolist Movement. A critical appraisal*, New York, Random House, 1967, pp. 101- 122, p. 101. Malgrado ciò, si è ampiamente segnalato in precedenza la resistenza della critica italiana e spagnola ad accogliere nuovi vocaboli per dei fenomeni tradizionalmente conosciuti, per la prima, come "Decadentismo" europeo (all'interno del quale poi si ritagliava la variante italiana), e per la seconda come "Modernismo" (ma con una proiezione ispanoamericana).

³³² Val la pena prostrarre la citazione presa dallo scritto: "D'Annunzio e il romanzo europeo di fine secolo" dell'Andreoli, dove si affronta una problematica insita nelle origini dello storico movimento simbolista francese. Sostiene l'Andreoli che: "Il simbolismo non riguarda solo la poesia, dove – è vero – ha avuto una manifestazione clamorosa con Mallarmé; il simbolismo riguarda anche la prosa, e in particolare la prosa di romanzo". Ci sentiamo di sottoscrivere in pieno la presa di posizione dell'illustre studiosa. Cfr. A. Andreoli, "D'Annunzio e il romanzo europeo", in *D'Annunzio a Yale, Atti del Convegno alla Yale University (26-29 marzo 1988)*, "Quaderni dannunziani", Milano, Garzanti, 1988, pp. 85-91, p. 85. Inoltre sulla tesi del

rilanciava l'immagine romantica del poeta come vate. Anche se in quella fine del secolo, dietro ad una simile superiorità spirituale si celava la solitudine, l'emarginazione dell'uomo di lettere, dell'idealista ribelle, nel contesto della nuova società industriale e capitalistica.

Tanto numerosi quanto disparati furono inoltre i fattori che contribuirono a scalzare i moduli e gli impianti naturalistici dallo scenario europeo e a delineare una via alternativa. Si trattava di elementi come la nuova moda dello psicologismo lanciata da Paul Bourget e dal ginevrino Amiel o le suggestioni esercitate dalle coeve correnti filosofiche irrazionalistiche e dalla rilettura dei lavori di Schopenhauer (soprattutto de *Il mondo come volontà e rappresentazione* del 1819). Furono fondamentali inoltre per l'evoluzione del genere romanzesco la diffusione delle opere dei grandi scrittori russi maestri nella rappresentazione dei conflitti di coscienza, quelle di scrittori decadenti come Huysmans, Péladan, Catulle Mendès, insieme ai testi dei profeti del "Victorian Aestheticism", tra cui Walter Pater o Oscar Wilde. Tali tendenze culturali e realizzazioni letterarie, seppur tra loro distinte, germogliavano nello stesso orizzonte di riferimento e costituivano delle poderose spinte opposte all'esperienza del Realismo e del Naturalismo. A tali fonti, è noto, attingevano gli scrittori italiani e spagnoli desiderosi di infondere nuovo vigore allo stagnante panorama letterario degli anni Novanta³³³.

Va chiarito che l'obiettivo del presente capitolo non sarà tanto quello di setacciare i romanzi italiani e spagnoli del periodo tra Otto e Novecento in cerca delle eventuali relazioni genetiche tra i due sistemi in esame o con il contesto europeo. Cercheremo invece di mettere in evidenza la serie di convergenze che si danno in un periodo di forti cambiamenti in due zone del continente dalle condizioni sociali ed economiche assai affini, come si è avuto modo di chiarire in altre occasioni.

Riprendendo il filo del discorso, si è già considerato in precedenza l'eco che l'avanzato dibattito sul romanzo portato avanti sulle riviste francesi ebbe negli ambienti

coinvolgimento della narrativa nell'estetica simbolista si basa il monumentale e ormai classico saggio di E. Wilson, *Axel's castle: a study in the imaginative literature of 1870-1930*, New York, Charles Scribners Sons, 1947 (consultato nella traduzione italiana di Marisa e Luciana Bulgheroni, W. Edmund, *Il castello di Axel: studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, Milano, SE, 1988). Tale prospettiva è estremamente pertinente al nostro discorso sulla narrativa italiana e spagnola tra Otto e Novecento dato che ci consente di individuare alcuni punti di convergenza tra le due realtà letterarie.

³³³ Si trattava di un peculiare processo di assimilazione che Dolores Romero López, sulla scorta della nozione di "influenza" proposta da due studiosi di teoria della letteratura comparata come Claude Pichois e André Rousseau (1967), spiega in questi termini: "El lector es capaz de fecundar su imaginación creadora y transmitir algo nuevo [...] La influencia cuenta con una faceta más o menos consciente impregnada de penetración lenta, y no presenta el carácter sistemático de la imitación o el plagio", cfr. D. Romero López, *Una relectura del "Fin de siglo" en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 29.

intellettuali di due Paesi come la Spagna e l'Italia che guardavano proprio alle discussioni e alle esperienze artistiche d'oltralpe per rinnovarsi. Sulla scorta di tali suggestioni si venivano compiendo nel gremio panorama della narrativa italiana e spagnola tra i due secoli un insieme di trasformazioni, che pur nella varietà di procedimenti e di intenti come vedremo, si inquadravano in un generalizzato processo evolutivo di tale forma letteraria innescatosi alla fine del secolo.

Inoltre, prima di mettere in evidenza alcune delle caratteristiche fondanti la nuova narrativa sorta dalla crisi dei modelli ottocenteschi, conviene fare alcune ulteriori precisazioni. Va premesso che nell'arduo compito di ricavare un prototipo di opera *modernista* o *decadentista*, ci si imbatte in una difficoltà oggettiva. Al contrario dell'esperienza del Verismo o di quella del Realismo spagnolo, il "romanzo moderno", come amavano definirlo alcuni autori e critici di allora della taglia di D'Annunzio, non si lascia facilmente racchiudere in formule fisse. È palese infatti non solo l'assenza di un modello organico, ma anche il cospicuo numero di temi e di motivi, di intenti e di programmi artistici, di pratiche testuali tra di loro diversi. D'altro canto è evidente che alle proposte innovative sul piano teorico non sempre corrispondevano adeguate quanto inedite soluzioni formali. Come precisa Petronio per l'ambito italiano il processo evolutivo della narrativa avviatosi alla fine dell'Ottocento:

si svolgeva, contemporaneamente, su due piani: quello [...] delle ideologie e quello delle tecniche narrative; e i due piani potevano essere sfalsati, e un romanzo poteva essere innovatore su un piano [...] e presentarsi con un aspetto conosciuto sull'altro, o viceversa³³⁴

Detto ciò, va comunque osservato che sono visibili nelle opere dei narratori modernisti e decadentisti alcune linee di mutazione comuni come il prevalere di categorie romanzesche dove alla legge dei "fatti", all'analisi del caso patologico, allo studio dei tipi umani, subentra il gusto per l'introspezione, per i temi e i motivi legati al senso di declino di una civiltà, e infine per gli aspetti misticheggianti dell'esistenza. Un passaggio di consegne che è ben sintetizzato dalle parole di Axel secondo cui:

si finisce per spostare i limiti della letteratura (...) trasferendola da un'esperienza oggettiva a un mondo soggettivo, da un'esperienza condivisa con la società a un'esperienza assaporata nella solitudine³³⁵.

³³⁴ Cfr. G. Petronio, "Un restauro: Pirandello romanziere anni Novanta", *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1988, pp. 13-34, p. 23. Un'osservazione che si può estendere perfettamente all'ambito narrativo spagnolo.

³³⁵ Cfr. E. Wilson, *Il castello di Axel...*, p. 186.

Che tale inversione di tendenza fosse dovuta al rifiuto di un concetto di realtà troppo riduttivo e di un modello epistemologico fondato sui parametri dello scientismo positivistico, è risaputo. Uno dei tratti fondanti della nuova narrativa a cavallo dei due secoli è appunto l'attenzione al riscoperto dominio dell'irrazionale, di tutto quanto sfuggisse ai consueti schemi conoscitivi razionalisti. Di conseguenza il progressivo esaurirsi della poetica realistico-naturalistica insieme al bisogno di riflettere sullo spazio fittizio la natura frammentaria del reale e della persona si traducevano nel fiorire di soluzioni espressive e strutturali di segno contrario al consolidato canone dell'oggettività e che presentano una forte componente lirica e simbolistica.

Ne derivava infatti, sul piano della scrittura, l'allontanamento dalla mimesi meccanica del reale. L'opera d'arte non doveva limitarsi a riprodurre fotograficamente le "cose come sono". Ad esso corrispondeva l'avvio di un lavoro sul linguaggio, sullo stile, ma anche sulla sintassi del racconto, teso a scardinare i modi descrittivi e le convenzioni ottocentesche, e a fornire strumenti nuovi in grado di evocare la vita nella sua molteplicità, mutevolezza, imprevedibilità. Sicché sul versante linguistico, il rapporto tra parola e fatto oggettivo non veniva più inteso nei termini di referenzialità e si scopriva l'infinita gamma di potenzialità della lingua. Sul versante delle soluzioni compositive, invece, implicò lo scompaginarsi delle costruzioni geometriche tipiche delle opere precedenti che vennero sostituite da strutture più flessibili, più adatte ai nuovi concetti di soggettività e di temporalità³³⁶. Di conseguenza le ben congegnate trame farcite con molteplici episodi cedettero il passo a smilzi *plot* diegetici dove l'azione si riduceva ai minimi termini, e la consequenzialità logico-cronologica veniva infranta e ricomposta in aleatorie combinazioni frammentarie. Ma soprattutto si modificava sostanzialmente lo statuto della voce narrante spogliata via via delle sue più precipue qualità ottocentesche: l'autorità, l'onniscienza, l'oggettività. Mentre il prevalere della prospettiva soggettiva stimolava procedimenti stilistici capaci di dare la parola direttamente al personaggio, come il frequente ricorso al discorso o al pensiero indiretto libero, o anche al racconto autobiografico in prima persona.

È da mettere in evidenza inoltre un altro fatto fondamentale del nuovo romanzo. La dimensione collettiva del passato lasciò il posto all'auscultazione di individualità

³³⁶ Alla concezione lineare del tempo subentrano nuovi modelli. Basilari quelli proposti da Henri Bergson (con il concetto di *durée*) e da William James (con l'idea di un presente illusorio). Avveniva, inoltre, all'interno di un generalizzato processo di ridefinizione, la formulazione di nuove teorie psicologiche e la nascita delle teorie della psicanalisi destinate a modificare profondamente la visione dell'ego, ma anche delle dinamiche tra l'io, il mondo e gli altri.

travagliate. Difatti l'approdo ad originali concezioni narrative si risolse tematicamente nell'attenzione concessa ad un personaggio sempre più avulso dal vivere comune, dotato di una tormentata e aggrovigliata interiorità. Ad esso è correlata la preferenza per soggetti generalmente provenienti dalla media e piccola borghesia. Parallelamente la classe popolare, protagonista indiscussa di molti romanzi sociali, è rappresentata da figure stereotipate che fungono da sfondo alla vicenda. Della scelta del tipo di personaggio ci occuperemo ampiamente nel seguito del lavoro allo scopo di determinare l'esistenza di un tipo letterario e umano che costituisce il simbolo della realtà storica e sociale della transizione tra i due secoli. Si trattava di una creatura immaginaria inedita legata non solo alla sperimentazione di nuovi parametri artistici, ma anche alla perdita delle certezze e al bisogno di una riformulazione radicale della realtà e dell'identità.

Per concludere, va sottolineato che l'attenzione rivolta dai nuovi scrittori all'aspetto formale si esplicava, con strumenti ancora incerti, sia nella ricerca di uno stile personalizzato sia nella messa in discussione dei limiti del genere romanzesco. Si veda altrimenti l'esperimento della *nivola* unamuniana o l'affermarsi del romanzo lirico come quello proposto da Azorín o le inclassificabili opere dannunziane come *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco*. Infine, è evidente che il progressivo stemperarsi del carattere mimetico della scrittura costituiva il segnale palpabile della presa di coscienza dell'autonomia dell'arte da qualsiasi valore esterno. Si trattava di un presupposto inalienabile per la costruzione di mondi letterari autoreferenziali e che condurrà all'esperienza eversiva delle avanguardie. Queste, d'altra parte, decreteranno la definitiva recisione con il canone realistico e il passaggio a una narrativa, quella degli anni Venti e Trenta, che potremmo dire con termine generico "novecentesca". Una volubilità simile starebbe a testimoniare, in ogni modo, come tale lasso di tempo sia stato cruciale per l'evoluzione del genere e pertanto degno di attenzione.

4.2. Due panorami a confronto³³⁷

Gettando uno sguardo d'insieme sulla prosa italiana e spagnola tra gli ultimi venti anni del diciannovesimo secolo e i primi dieci del Novecento cogliamo l'immagine di un quadro notevolmente composito, differenziato, variegato³³⁸. Non è difficile infatti incappare nello stesso anno o nel giro di poco tempo nella pubblicazione di romanzi tra di loro anche molto distanti. Inoltre, dato alquanto più rilevante ai fini del nostro discorso, è altresì visibile come la tensione tra vecchio e nuovo operasse all'interno di uno stesso libro o scandisse le tappe fondamentali degli itinerari tracciati da singoli scrittori che, nati nel tardo Ottocento, svolsero il loro apprendistato artistico in un ambiente culturale presieduto dai modi narrativi del Verismo e del Realismo e giungessero alla maturità artistica in corrispondenza con l'istaurarsi di un'estetica nuova. Rinverremo allora accanto ad elementi tradizionali e ad innesti del divulgatissimo "romanzo sperimentale", delle forme romanzesche originali in uno iato temporale, lo ribadiamo, di estrema fluttuazione del genere. Una serie di modificazioni che, perlopiù identificabili con le soluzioni personali apportate dagli autori, corrispondevano ad altrettante linee poetiche riconducibili ai concetti di "Modernismo" spagnolo e di "Decadentismo" italiano.

Per quanto riguarda il quadro eterogeneo che presentavano le due scene letterarie, va precisato che sul versante italiano nel giro di un decennio l'avventura veristica, quella perlomeno del suo massimo rappresentante, raggiungeva l'apice e s'avviava verso il termine. Ciò in concomitanza con la pubblicazione di testi che muovevano da una mutata concezione dell'arte e del romanzo, e venivano salutati con entusiasmo dal pubblico

³³⁷ Per la stesura del presente paragrafo si sono consultate opere di carattere generale. Per la narrativa italiana: T. Iermano-A. Palermo, "La letteratura della nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo", *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1999, pp. 489-634; G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998; G. Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Nuova Italia Scientifica, 1985; Id., "Il romanzo in Italia nel decennio 1880-1890", *Il Piacere. Atti del XII Convegno (Francavilla al Mare-Pescara, 4-5 maggio 1989)*, Centro di studi dannunziani in Pescara, Pescara, Fabiani, 1989, pp. 161-170; A. Borlenghi (a cura di), *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962; G. Barberi Squarotti (a cura di), *Storia della Civiltà letteraria italiana. Il secondo Ottocento e il Novecento*, vol. V.1, Torino, Unione tipografico-editrice, 1996. Per l'ambito spagnolo: C. Alvar, J. C. Mainer, R. Navarro, *Breve historia de la literatura española...*; G. Gullón, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1992; E. G. De Nora, *La novela española contemporánea (1898-1962)*, vol. II, Madrid, Gredos, 1970; D. Villanueva, *La novela lírica (Azorín, Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Jarnés)*, 2 voll., Madrid, Taurus, 1983; G. Allegra, "La narrativa", *Storia della civiltà spagnola*, vol. II, dir. da F. Meregalli, Torino, UTET, 1990, pp. 900-912; J. Macklin, "Modernismo y novela en la Europa finisecular", *Ínsula*, 487 (1987), pp. 22-23.

³³⁸ A partire da quegli anni si assiste all'aumento senza precedenti del numero di opere in prosa date alle stampe, senza contare fra l'altro l'intensa attività di traduzione di testi stranieri e l'enorme diffusione della cosiddetta letteratura d'intrattenimento, fenomeno nuovo in Paesi come l'Italia e la Spagna caratterizzati da un alto tasso di analfabetismo e da un'insufficiente sistema editoriale.

borghese della nuova Italia umbertina. Così se nel 1881 con la comparsa dei *Malavoglia* del siciliano Giovanni Verga e quella di *Giacinta* (1879) del conterraneo Luigi Capuana l'innovazione era ad appannaggio della poetica dell'impersonalità, aveva luogo altresì il debutto del Fogazzaro romanziere con un'opera *Malombra* di tutt'altra indole. Tuttavia, già nel 1889 simultaneamente al *Mastro Don-Gesualdo* verghiano veniva dato alle stampe *Il Piacere*, lavoro con cui l'esordiente D'Annunzio inaugurava l'orientamento decadente ed estetizzante in Italia. Le mode cambiavano rapidamente, tanto che gli anni Novanta si aprirono su di uno scenario notevolmente mutato. Verga decideva inaspettatamente di lasciare in sospenso la stesura del terzo romanzo (*La marchesa de Leyra*) del ciclo *I vinti* da lui progettato in puro stile zoliano, e con esso la propria carriera letteraria. Nel frattempo Capuana aveva preso le distanze dal metodo sperimentale di Zola (si veda il saggio *Per l'arte* del 1885) senza però rinnegare i dettami del Realismo. E si esercitava sull'indagine minuziosa e quasi clinica dei personaggi con il gusto per il caso patologico e per la ricostruzione storica e ambientale in lavori come *Profumo* (1890), *La Sfinge* (1895) e il riuscitissimo *Marchese di Roccaverdina* (1901). Infine, va ricordato che Federico De Roberto, ancora fedele ai metodi d'analisi positiva sulla psicologia umana come provano le riuscite *L'illusione* (1891) e *I Viceré* (1894), rappresentava in quegli anni l'ultimo ridotto di scrittura scientifica insieme alla napoletana Matilde Serao. Tuttavia sia l'uno che l'altra risentirono della svolta spiritualistica di fine secolo. Nel contempo i riflettori si accendevano sui romanzi di Fogazzaro e più ancora su quelli di D'Annunzio. E del resto le anomali vicende di personaggi aristocratici o provenienti dall'alta borghesia e dotati di raffinata cultura e di una sensibilità eccezionale da loro rappresentati costituivano la controparte artistica della crisi successiva all'unificazione nazionale. L'unica mistificazione possibile, l'unico risarcimento per gli italiani degli anni Novanta è quella letteraria e ad essi è indirizzata l'opera di sublimazione del reale compiuta da questi autori e da tanti altri cosiddetti "minori" dell'articolata produzione narrativa di fine secolo. Nel corso del decennio che stiamo considerando, non va scordato, Pirandello e Svevo cominciarono a scrivere i loro primi lavori. Basti pensare, del siciliano, all'*Esclusa* scritto nel 1893 e al *Turno* del 1895, e del triestino, *Una vita* è del 1892 e *Senilità* del 1898.

È dato ravvisare una simile molteplicità anche sul versante spagnolo. Se negli anni Ottanta giungevano a piena maturazione gli scrittori del realismo ottocentesco con opere così emblematiche come *La Regenta* di Leopoldo Alas, detto *Clarín* (1885), *Los pazos de Ulloa* di Emilia Pardo Bazán (1887) e *Fortunata y Jacinta* di Benito Pérez Galdós (1887), subito dopo fecero la loro comparsa romanzi che si fondavano su un diverso ordine di idee

estetiche e che facevano mostra di inediti modi rappresentativi. Che essi costituissero prove indiziarie dell'avviarsi di un capitale processo di modificazione della narrazione tradizionale è palese. Basti considerare le opere apparse nel 1897. In quell'anno infatti alla ribalta della scena letteraria c'era un gruppo eterogeneo di scritti che danno l'idea di quello che stava avvenendo. Accanto a un Juan Valera che con *Genio y figura* continuava la narrativa classica della *Restauración*, troviamo un Benito Pérez Galdós che invece, con *El abuelo* e soprattutto con *Misericordia*, se ne stava discostando. Nel contempo si consumavano gli esordi narrativi di un inclassificabile scrittore come Ángel Ganivet, con *La conquista del reino de Maya* – a cui seguirà l'esemplare *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* nel 1898- e quelli di Miguel de Unamuno con il suo *Paz en la guerra*. Un romanzo dove tra gli affreschi di ampio respiro storico e paesistico s'insinuano prove di indagine sull'interiorità soggettiva che preannunciano il profondo interesse del bilbaino per l'uomo, per le sue passioni e le sue contraddizioni esistenziali. Non è neppure da dimenticare la prima produzione in prosa di Ramón del Valle-Inclán fortemente suggestionata dalle tematiche letterarie dei decadentisti francesi e connotata dalla fascinazione dell'artista per la parola. Alcune sue raccolte di racconti brevi, quali *Feminas* o *Corte de amor*, dove l'autore rifondeva testi già editi sulle riviste dell'epoca, vennero date alle stampe alla metà degli anni Novanta. Insomma un complesso di libri che riflette una simultaneità di operazioni decisamente difformi, a volte addirittura antitetici, ma indicative nel fondo dell'evoluzione del genere nel senso di un comune e generalizzato orientamento antimimetico.

Prima di proseguire è utile trattare qui di seguito la sterzata narrativa operata da alcuni degli scrittori spagnoli appena citati sullo scadere del secolo, dato che rivestono un'importanza non certo irrilevante per il nostro discorso. Diversamente da quanto si era registrato nella scena letteraria italiana dei '90, con il sipario rapidamente calato sui maestri del Verismo, in Spagna il graduale mutamento estetico-letterario veniva introiettato con risposte originali anche da alcuni degli interpreti principali del romanzo della *Restauración*. In tale senso è esemplare la sperimentazione di Pérez Galdós o l'accostamento attuato dalla Pardo Bazán a certe tematiche della narrativa decadente. Il primo autore portava a compimento alcune intuizioni già presenti nella sua concezione del Realismo e che si trovano esemplificate in opere come *Misericordia*, dove nel resoconto della mera e piatta evidenza dei fatti si aprono spiragli sul misterioso abisso interiore dei personaggi. Il che dà luogo, sia pure dall'interno delle concezioni fondanti il romanzo ottocentesco, all'escogitazione di modalità rappresentative meno rigide, meno aderenti alle

norme prestabilite, soprattutto nella delineazione delle figure umane, ovviando così all'impostazione un po' troppo stereotipata e deterministica delle opere precedenti. Lo stesso valga per le opere novecentesche della Pardo Bazán come *La quimera* (1905) e *La sirena negra* (1908). Infatti, benché vi permangano radici e stilemi della tradizione realistica, l'impianto psicologico, la scelta del personaggio dell'artista *bohémien* debole e velleitario, i temi di morte, di malattia, di morbosità sentimentali tratti dal coevo repertorio decadentista europeo, costituiscono un adeguamento rispetto alle nuove correnti artistico-culturali. Tuttavia il dato più eclatante, e che denota la progressiva inversione di tendenza delle arti in senso antirealista, è probabilmente la messa in discussione sia della dualità tra realtà esterna ed interiore, che dell'analisi psicologica condotta con i metodi del determinismo positivisticò; da cui emerge la diversa maniera di focalizzazione sul personaggio tesa a svelare un'interiorità estremamente complessa, insondabile, in disaccordo con se stessa e con il mondo. Il che non era altro che la spia di una visione dell'esistenza mutevole nel contesto dei veloci mutamenti storici e socio-economici di fine secolo. Non deve sorprendere allora che nel rinnovamento dei criteri letterari venissero coinvolti anche alcuni dei più attenti osservatori della realtà, come appunto la Pardo Bazán e Galdós, dal momento che le nuove dinamiche sociali e politiche dai drammatici risvolti umani non sfuggivano loro e anzi rappresentavano un materiale narrabile prima sconosciuto, come recita il titolo di una famosa conferenza tenuta da Galdós³³⁹. Inoltre, allo sguardo reso acuto dal forte impegno civile che muoveva la loro scrittura non sfuggiva di certo l'insanabile lacerazione tra l'uomo e la situazione della società contemporanea, insieme agli imprevedibili scompensi psicologici derivati da tale stato di cose. Non va dimenticato infine che erano ben informati sulle novità, generalmente provenienti dalla Francia, e dalla discussione in atto sul romanzo naturalista dopo lo scioglimento del gruppo di Medán nel 1887.

Riprendendo il filo del discorso, come avevamo osservato in precedenza il panorama della narrativa italiana e spagnola non era contraddistinto solo dalla compresenza di esperienze poetiche e di tecniche rappresentative di segno opposto, ma anche da una compagine di opere che rispecchiavano la tensione tra tradizione e innovazione, magari incorporando tale dialettica. Un fenomeno, quest'ultimo, tipico di un

³³⁹ Intendiamo quella del 1897 dal titolo "La sociedad presente como materia novelable", a cui abbiamo fatto già riferimento nel capitolo precedente per illustrare il dibattito sul romanzo naturalista degli intellettuali spagnoli.

periodo di transizione e che è dato osservare in entrambi gli ambiti geografici e letterari qui in esame.

Così negli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento, volgendo al termine la parabola di Verga, Capuana, De Roberto, e visibili gli ultimi strascichi dell'esperienza scapigliata, la narrativa italiana si muoveva tra i poli fissati dalla scrittura fogazzariana e da quella dannunziana. Nella storia letteraria spiccano infatti per le loro peculiari operazioni di rinnovamento della forma narrativa, ben consci del rovente dibattito contemporaneo contro il giogo che la poetica realistica imponeva all'arte. Oltre a loro, un congruo numero di "minori", pressoché coetanei, risentivano del mutamento culturale: dal cosmopolita Gualdo, a Oriani, a Butti, etc. Da non perdere di vista neppure i romanzi di taglio regionalistico di Grazia Deledda dove è palese la trascrizione in simboli del reale in un'ottica pessimistica propria del "Decadentismo". O quelli di Emilio De Marchi imbastiti non solo sui modi della poetica realistica ma anche su tematiche della narrativa decadente, come i rovesci di fortuna, il prevalere del lato oscuro e corrotto dell'uomo e della società, la negazione della vita quale cifra delle vicende e della personalità dei personaggi. Nel contempo, tuttavia, operavano autori per i quali il recupero dei modelli del racconto ottocentesco avveniva in funzione di un loro superamento e che, così facendo, imboccavano un cammino tangente al percorso tracciato dalle più avanzate esperienze europee. A questo riguardo andranno chiamati in causa le prime opere di Pirandello, di Svevo, ma anche del toscano Tozzi (più giovane di una generazione). Ci si accorge allora che la grande stagione del romanzo pomposamente annunciata da D'Annunzio, sicuramente il maggior esponente della reazione antinaturalistica di fine secolo e davvero tra i suoi contemporanei il più incisivo innovatore dello strumento narrativo, rimase un po' fine a se stessa. Mentre le spinte più promettenti e feconde, presenti in prima istanza nelle precoci prove di autori come Pirandello e Svevo, passavano per lo più inavvertite. È una consuetudine della critica italiana riconoscere che, di fatto, l'apertura verso la modernità novecentesca non avviene lungo la linea Fogazzaro, D'Annunzio, ma con le proposte più mature dei prosisti Svevo, Pirandello e Tozzi.

Tendenze narrative del genere verranno ratificate, in ambito iberico, dall'eterogeneo insieme dei lavori apparsi nel 1902 che segneranno la comparsa di modalità artistiche e di concezioni del romanzo originali. Pur nella multiformità di impostazioni, intenti artistici, soluzioni tecniche, tali opere formavano un *corpus* nettamente riconoscibile e antitetico rispetto ai testi della dominante esperienza realistico-naturalistica. Osservando i componenti di quel gruppo come *La voluntad* di Azorín,

Camino de Perfección di Pío Baroja, *Amor y pedagogía* di Miguel de Unamuno, *La Sonata de Otoño* di Ramón del Valle-Inclán, emergono alcuni tratti unificanti come una nuova concezione di romanzo, la volontà di sperimentazione formale, il coinvolgimento di quegli scrittori in una stessa crisi³⁴⁰.

Per questo motivo abbiamo ragione di credere che riconoscere l'esistenza di una tipologia *modernista* nella storia del romanzo spagnolo implichi non tanto rinvenirne cospicui esemplari, quanto ritrovare nella produzione tra Otto e Novecento gli indizi inequivocabili dell'avviarsi di un lavoro personale sui modi rappresentativi dello strumento narrativo all'interno di un nuovo orizzonte culturale. Al di sotto di tale ricerca formale e poetica, dunque, agiva una tendenza generale identificabile nelle altre letterature europee e mossa in un primo momento dalla reazione antinaturalistica. Che le opere dei prosisti, citati sopra, si muovessero lungo le nuove linee riconducibili al fenomeno epocale del "Modernismo" è certo ed è confermato da Gullón con queste parole, "la llegada del modernismo en relación con la novela afectó a las convenciones de la representación textual del mundo"³⁴¹.

D'altra parte, se le capitali esperienze narrative spagnole tra Otto e Novecento risentivano delle novità estetiche e concettuali provenienti d'Oltralpe, germogliavano tuttavia in un contesto marcato dalla catastrofe nazionale e da una situazione politica, letteraria particolare tanto da determinarne, lo ribadiamo, la loro atipicità. Non siamo molto lontani dunque da quell'ambiente intellettuale provinciale e di grigiore politico che fungeva da telone di fondo della coeva produzione artistica italiana. Anche lì, si può osservare l'assenza, pur nell'adeguamento al nuovo indirizzo estetico, di un grande romanzo. Ciononostante, ed è un aspetto comune a entrambi, ci si trovava dinnanzi a uno spazio narrativo in forte mutazione dove convivevano sì pratiche letterarie disparate, ma connotate dall'esigenza di rompere con il passato. Tali esperienze inoltre vanno calate nel

³⁴⁰ Non va dimenticato che situare questi autori in uno stesso percorso letterario-culturale, significa farlo su una duplice base. Da un lato, è da considerare la loro militanza intellettuale all'insegna della rigenerazione del Paese. Una necessità fortemente sentita dopo la disfatta coloniale e da cui scaturisce un'abbondante attività saggistica su cause e fenomeni della singolarità spagnola. Rispetto a questo tratto unificante, Valle-Inclán, *hijo pródigo del 98*, rappresenterebbe un'eccezione, ma occorre riflettere sul fatto che l'azione estetizzante dell'autore non esclude a priori una presa di posizione ideologica (si rimanda per un approfondimento al saggio di Margarita Santos, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder, Colorado, University of Colorado at Boulder, 1993). Dall'altro lato, vanno puntati i riflettori su di un aspetto a lungo trascurato dagli ispanisti, il comune intento programmatico di quegli artisti di "europeizzazione", ovvero di "modernizzazione" dell'arte, sulla scorta del nuovo indirizzo preso dalla cultura e dall'arte occidentali allora in piena ebullizione. In questo senso, quindi, i loro romanzi e la loro riflessione teorica vanno considerati come ulteriori varianti di quel movimento modernista che si snoda nelle lettere spagnole tra Otto e Novecento.

³⁴¹ Cfr. G. Gullón, *La novela moderna...*, p. 35.

clima spirituale determinato dalla fine del secolo. Un malessere che, nel caso dell'Italia e della Spagna, era provocato dalla delusione degli ideali risorgimentali per il primo e dalla deriva del Paese e dal malgoverno per il secondo, nonché dalle radicali trasformazioni subite dal sistema produttivo e dall'organizzazione sociale tradizionale.

Sarà utile dunque ai fini del presente lavoro proporre di seguito i percorsi dei singoli autori che venivano attuando il progressivo trascolorare della poetica naturalistico-verista contro la quale si polemizzava alle volte aspramente nel tentativo di aprire vie alternative sulla scorta del graduale sgretolamento delle convenzioni alla base della rappresentazione testuale del mondo e dell'io. Nella maggior parte dei casi l'attività creativa è accompagnata da una continua riflessione che dà forma ai programmi artistici. Sotto la spinta di una duplice azione, teorica e pratica appunto, vengono messe in discussione le colonne portanti del romanzo tradizionale: l'autorità del narratore onnisciente, il prevalere dell'azione, la tipologia e funzione dei personaggi, l'ordine logico-cronologico del narrare. Una ricognizione del panorama narrativo italiano e spagnolo tra Otto e Novecento darà luogo a un'esposizione certo notevolmente segmentata, fatto dovuto proprio alla peculiarità del periodo, ma che permetterà di mettere in evidenza altresì delle costanti basilari.

4.3. Gli autori italiani

4.3.1. Due romanzieri esemplari: Fogazzaro e D'Annunzio

Riportandoci nell'ambito italiano della fine del secolo, al di fuori dell'orbita del Naturalismo si collocano le opere dell'esordio artistico del non più giovane Antonio Fogazzaro e quelle di Gabriele D'Annunzio. Vedremo che all'elezione di poetiche diverse farà riscontro la ricerca di nuovi modi di rappresentazione del reale e della soggettività. Se in D'Annunzio tale rinnovamento avviene in maniera consapevole e decisiva, in Fogazzaro il processo avviato agli inizi rimane invece incompiuto.

Non si può fare a meno di notare che nelle loro mani l'arte diventava un mezzo, libero da ogni vincolo morale o sociale, di riscatto dalla mediocrità e dalla banalità quotidiana, attraverso il quale poter proiettare l'immagine di un mondo ideale. Le loro opere riflettevano altresì una precisa esigenza del pubblico di lettori composto dalla giovane borghesia italiana. Le scelte artistiche di entrambi furono dettate inoltre dalla ripulsa dell'utilitarismo e del materialismo sulla base di esigenze etiche e mistiche

nell'uno e dell'esaltazione del valore assoluto dell'Arte e del Bello nell'altro. Così se con D'Annunzio si ha, nell'angusto e provinciale quadro delle lettere italiane, la decisiva affermazione dell'estetismo poi convogliato nella poetica del "superuomo", Fogazzaro è esponente di spicco di un altro degli "ismi" di quei tempi, lo spiritualismo. I loro romanzi, ne consegue, ben lontani dal ben radicato gusto regionalistico-veristico delle rappresentazioni corali d'ambientazione popolare, girano attorno ad un unico personaggio d'estrazione borghese, o addirittura aristocratica, e di norma dotato di eccelse qualità intellettuali.

Va segnalata negli anni Ottanta la pubblicazione delle prime prove narrative di Fogazzaro, da *Malombra* (1881) a *Daniele Ortis* (1885) a *Il mistero del poeta* (1888). Opere che sembrano sospese fra spiritualismo e occultismo, fra la crisi della scienza positivista, l'idealismo vago della tarda cultura romantica e l'interesse per la psiche, l'occulto e il paranormale. Scritti in cui appare un nuovo senso della realtà. Dietro alle minuziose descrizioni paesistiche si cela infatti la volontà di svelare il mistero al di là delle cose, di mettere in rilievo la segreta corrispondenza tra gli stati d'animo dei personaggi e l'ambiente esterno. Aspetti questi di un antirealismo precoce maturato dall'autore già negli anni settanta, come attesterebbe la famosa conferenza dal titolo *Dell'avvenire del romanzo in Italia* tenuta nel 1872 e dove sembrerebbe anticipare i toni della polemica futura contro la poetica e le maniere del Verismo: "riproduzione esatta del vero senza scelta e senza idea [...] negazione dell'arte"³⁴². Di contro proponeva un'idea dell'arte come "rappresentazione del bello" seguendo un ideale di bellezza spirituale. Di quel discorso, preziosa è l'annotazione secondo cui "il posto del romanzo contemporaneo psicologico e sociale è vuoto"³⁴³. Pare infatti porsi quale programma di lavoro personale, sia pure venga messo in atto qualche anno dopo. Intendimento rafforzato tra l'altro dalla convinzione che spetti all'artista il compito di andare al di là delle apparenze, delle convenzioni sociali e di mettere in luce "la corrente dei misteriosi istinti e delle appassionate credenze che s'agitano in fondo al cuore umano"³⁴⁴.

Sebbene tali opinioni fossero state sviluppate in modo autonomo dal vicentino, a metà degli anni novanta la napoletana Matilde Serao lo chiamava in causa quale illustre capostipite di un'intera stirpe di artisti che meritavano, a suo dire, il nome di "cavalieri dello spirito". L'omonimo articolo della Serao prendeva le mosse dall'individuazione nella

³⁴² Cfr. A. Fogazzaro, "Dell'avvenire del romanzo in Italia", in *Tutte le opere...*, pp. 343-358, p. 346.

³⁴³ Cfr. *Ibidem*, p. 352.

³⁴⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 344.

scena letteraria italiana di una “tendenza spiritualista sempre più forte”³⁴⁵, alimentata dalla reazione contro la formula d’arte del Naturalismo, e di cui riconosceva nel Fogazzaro il solitario battistrada.

Guardando al primo periodo della sua produzione artistica in prosa, ritroviamo un tratto distintivo del romanzo decadente: il tipo umano, soggetto della narrazione. La scelta dell’autore ricade significativamente su degli enti fittizi superiori, blasonati da uno spirito aristocratico, da un’anima raffinata, da una sensibilità sovrumana; intellettuali alle prese con delicati dilemmi interiori che finiscono per risultare dei deboli, senza volontà, attratti inesorabilmente dall’autodistruzione. Tale è il protagonista del primo romanzo, il Corrado Silla di *Malombra*.

Giovane scrittore, in piena crisi della propria vocazione letteraria, è chiamato a collaborare alla redazione di un saggio politico dal Conte d’Ormengo. Ospite nella villa sul lago di Como del conte, fa la conoscenza della nipote Marina Malombra, una donna psicopatica e per molti versi l’*alter ego* femminile del personaggio centrale. I due giovani si innamorano profondamente, ma non osano confessarselo e vengono coinvolti in una serie vorticoso di avvenimenti, fino al tragico epilogo dell’omicidio/suicidio. Con Corrado Silla, personaggio afflitto da inquietudini e da conflitti interiori derivanti dallo scontro tra esigenze etico-religiose, che come uomo di cultura dovrebbe soddisfare, e la propria sensualità, che ostacola la realizzazione delle aspirazioni ideali, compare un tipo di figura letteraria destinato a durare a lungo nella narrativa italiana, quello dell’ “inetto a vivere”:

Vide in se stesso tutta la occulta via di un pensiero, dai giorni dell’adolescenza sino a quel momento [...] prevaleva finalmente, alla volontà, diventava un ragionamento irrefutabile, una sentenza opprimente in tre parole: INETTO A VIVERE.³⁴⁶

In questo modo la voce narrante di *Malombra* sintetizza tutto il sentimento d’impotenza provato da Corrado, mediocre intellettuale e spesso ambiguo e indeciso nella vita affettiva. Si tratta, va detto, di una definizione valida per tanti protagonisti romanzeschi della letteratura europea di fine secolo, ma anche successiva.

Per quanto concerne inoltre le altre possibili innovazioni introdotte da questo romanzo, va sottolineato che sul piano strutturale l’opera appare oscillare tra due poli inconciliabili, da una parte una vicenda romanzesca condita con colpi di scena, agnizioni, storie d’amore tormentate, sinistri ritrovamenti, tocchi in puro stile gotico, e costruita con

³⁴⁵ Cfr. M. Serao, “I cavalieri dello spirito” (articolo pubblicato sul *Mattino* l’8 luglio 1894), in A. Fogazzaro, *Tutte le opere...*, p. 159.

³⁴⁶ Cfr. A. Fogazzaro, *Malombra*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 369-370.

rigorosa consequenzialità; dall'altra il sagace scavo introspettivo nell'animo dei protagonisti, in cui si scatenano bufere morali e sentimentali sullo sfondo delle tempeste che si abbattono sul lago, scenario principale della storia. Per un verso ancora saldamente radicato agli schemi della tradizione ottocentesca arricchiti da elementi melodrammatici propri del romanzo d'appendice, per l'altro aperto alle novità apportate dal romanzo psicologico europeo.

Sulla stessa linea va situato il successivo *Daniele Cortis*. L'opera, che introduce il lettore nel mondo politico del giovane stato italiano, gira intorno ad un'altra infelice quanto intensa ed elevata storia amorosa, quella tra Daniele, appena eletto deputato del parlamento romano, e la cugina Elena. Si tratta ancora una volta di due figure dalle qualità non comuni, di raffinata cultura e di nobiltà d'animo, capaci quindi di nutrire un sentimento altamente spirituale. Alla passione amorosa si mescola una forte componente intellettuale sulla cui base si istituiscono corrispondenze simboliche tra stato d'animo e il mondo esterno. Inoltre, il protagonista, Daniele, vive alla pari di Corrado l'esperienza del conflitto interiore tra l'impetuosità dell'istinto amoroso e le esigenze spiritualistico-religiose, ma riesce tuttavia a superare la crisi personale grazie alla forte motivazione etica che anima la sua carriera politica. Nel romanzo l'autore affronta l'urgente questione della partecipazione dei cattolici nella politica, all'ordine del giorno dopo la recente unificazione nazionale.

Per concludere, è interessante segnalare come gli inizi del romanziere vicentino avvengano sotto il segno di un'operazione originale e complessa di riscatto antipositivistico che si affievolisce però nel momento in cui si consolida la sua capacità narrativa, come ad esempio nel più riuscito ed equilibrato *Piccolo mondo antico* (1895).

Introduciamo ora uno dei protagonisti assoluti della scena letteraria e del costume italiano tra Otto e Novecento. Del D'Annunzio romanziere è noto che, dopo i primi esperimenti di matrice verghiana con i racconti riuniti in *Terra vergine* (1882) e nel volume *Novelle della Pescara* (1884), guarda con profitto ai modelli d'oltralpe. Ratifica allora l'apprendistato europeo con un'opera di inaspettato successo internazionale *Il Piacere* (1889)³⁴⁷, dando così il proprio incisivo contributo al rinnovamento del romanzo e ponendosi da subito come uno dei più rilevanti esponenti del decadentismo più estetizzante. Di una militanza artistica del genere, pur commista a certo moralismo, risente il giovane protagonista del *Piacere*. L'aristocratico ed esteta Andrea Sperelli conduce

³⁴⁷ Questo romanzo di D'Annunzio, insieme a *Sonata de Otoño* di Valle-Inclán, sarà oggetto nel sesto capitolo di un'analisi dettagliata in prospettiva comparatistica.

nella Roma mondana e umbertina di fine secolo una vita dedicata al piacere. Ferito in duello conosce, durante la convalescenza trascorsa nella casa al mare della cugina, Maria Ferres. Viene subito attratto dalla purezza e dalle qualità morali della donna fino a convincersi di poter espiare per sua intercessione le colpe, i vizi, la stanchezza morale della vita anteriore. Di ritorno a Roma, sul proposito prima concepito prevarrà la vera natura corrotta ed egoista del suo carattere, tanto che coinvolgerà l'ignara Maria in un gioco crudele nel quale perseguirà, tenace, la realizzazione di una perversa fantasia sessuale. Infatti, dopo aver rincontrato a Roma un'antica amante, Elena Muti, personaggio femminile che riunisce tutti gli ingredienti letterari della *femme fatale* di fine secolo, le fa partecipi inconsapevoli di un fantomatico quanto riprovevole *ménage à trois*.

L'esile ordito diegetico dell'opera incentrata sulla figura del protagonista è ingrossato però da un cospicuo numero di digressioni introspettive e di pause descrittive secondo i modi del nuovo romanzo psicologico. Inoltre, l'assenza quasi totale d'azione insieme allo scardinamento dell'ordine cronologico (particolarmente evidente nella terza parte); il tipo del personaggio intellettuale portatore di una visione edonistico-estetizzante del mondo; la combinazione dei motivi tipici del repertorio decadente europeo di fine secolo: erotismo, patologia psicologica, decorativismo; configurano fin da allora la svolta narrativa operata da D'Annunzio.

Dell'ansia di rinnovamento stilistico e tematico che animava l'attività creativa dell'autore ne è un esempio probante il suo secondo romanzo, *Giovanni Episcopo* (1892). Frutto della lettura dei romanzieri russi di moda, specialmente di Dostoevskij, rappresenta un'esercitazione sui modi di tale narrativa senza arrivare a riprodurre però la stessa complessità di toni. L'inconsistente intelaiatura dell'opera inoltre comporta, rispetto al precedente *Il Piacere*, una variazione per lo più formale di ambientazione e di contenuti³⁴⁸. Nello stesso anno pubblica *l'Innocente*. Sulla scia del romanzo precedente e della frequentazione della novella russa, vi si contempla l'atto di confessione del protagonista Tullio Hermil, responsabile di aver provocato la morte del figlio natogli da una relazione adulterina della moglie Giuliana. Sebbene emerga con evidenza lo sfruttato tema del dissidio interiore tra componenti sensuali e il desiderio di rigenerazione morale che situa la figura centrale in piena area decadente, il racconto-confessione è ancora troppo legato

³⁴⁸ Come lo Sperelli, anche Giovanni Episcopo dimostra con la confessione del delitto da lui commesso di sperimentare l'intima lacerazione tra gli impulsi dettati dalla lussuria che lo lega alla moglie Ginevra, equivoca donna dei bassi fondi romani, e l'aspirazione alla purezza, al riscatto della colpa di cui si è macchiato.

all'esposizione degli episodi della vicenda. Non rende pertanto né la trasfigurazione degli eventi operata dalla memoria, né il processo interiore sotteso alla rivelazione.

Dopo le opere del '92, D'Annunzio si lancia nell'esplorazione di altri orizzonti culturali e s'imbatte in due fondamentali referenti del tempo, il filosofo Nietzsche e il musicista Wagner. Le suggestioni emanate dalle sembianze di Zarathustra e dalla moda francese della *littérature wagnerienne* sono ben visibili nella nuova concezione del romanzo esposta nella notoria dedica a Michetti preposta al *Trionfo della morte* (1894), sebbene vengano però decisamente meglio applicate nell'opera successiva *Le vergini delle rocce* (1895). Quest'ultimo romanzo, che si colloca al di là delle esperienze culturali da cui D'Annunzio aveva tratto l'ispirazione per la composizione delle opere precedenti, non segna solo l'approdo alla poetica superomistica. Il mito nietzschiano, nella rilettura fattane dall'abruzzese, costituisce l'argomento principale. Il protagonista Claudio Cantelmo guidato da un destino d'eccezione, da lui discenderà infatti il nuovo re di Roma, dovrà eleggere una delle tre sorelle, tre principesse vergini Massimilla, Anatolia e Violante e dall'unione con la prescelta nascerà una nuova stirpe di dominatori. Tuttavia il fallimento di tale impresa sarà inevitabile, allorché verrà messa in luce la debolezza delle tre donne e dello stesso Claudio. Il ricorso al mito del superuomo non esorcizzerà a ben vedere la condizione negativa connaturata all'uomo moderno, già vista con il personaggio centrale dell'opera del 1894. In effetti dietro a Giorgio Aurispa si allungavano le ombre dei personaggi romanzeschi di Amiel e di Bourget; vale a dire, delle creature passive, sopraffatte dall'eccesso di analisi che ne indeboliva la volontà.

Ormai maturata la nuova fase ideologica e poetica, sul piano della struttura e dello stile continua il processo di distacco dai moduli del romanzo naturalistico avviato nel *Trionfo della morte*. Se lì il narratore analizzava i sottili turbamenti psicologici del protagonista Giorgio Aurispa e li esponeva in una successione di situazioni e "stati d'animo" distribuiti in sei episodi fino a rompere la coerenza logica del racconto biografico, nel successivo *Le vergini delle rocce* la narrazione condotta in prima persona mette al centro le perorazioni – divagazioni su temi politici, morali, d'estetica - di Claudio. Si assiste inoltre al totale azzeramento delle azioni e all'accentuazione del distacco tra scrittura e tessuto concettuale, entrambi funzionali al carattere lirico-onirico assunto dall'opera. Il romanzo d'idee, così inaugurato, culmina con *Il fuoco* (1900), dove infine il versatile autore sembra superare definitivamente l'assillo della forma e dello stile consolidando soluzioni a lui particolarmente consone e assai affini ai meccanismi del linguaggio lirico. La solida armatura narrativa già compromessa nelle opere precedenti è

qui quasi del tutto inesistente. Nel racconto della vicenda della relazione amorosa tra Stelio Èffrena e l'attrice Foscarina, ambientata a Venezia, si interpolano ampie divagazioni intorno a uno dei temi del dibattito estetico del tempo: la rinascita della tragedia greca in terra latina. Inoltre nel *Fuoco* il protagonista, Stelio Èffrena, impersona un altro superuomo-artista, qui però l'autore giunge alla realizzazione più compiuta del mito nietzschiano incarnandone l'apologia trionfante. In tutt'altra direzione invece muove l'ultimo dei suoi romanzi, *Forse che sí forse che no* (1910), dove D'Annunzio sembra fare un passo indietro rispetto alla precedente spinta innovativa dal momento che recupera la costruzione dell'intreccio poggiate su di un solido sistema delle relazioni tra i personaggi.

Per concludere, le "prose di romanzi" dannunziane si collocano in area antinaturalista e attestano una tensione sperimentale, vera forza motrice del genio artistico dell'abruzzese, presente come si è visto fin dagli esordi romani. A questo proposito e per ribadire ulteriormente il ruolo decisivo rivestito dalla penna innovatrice del nostro, riportiamo l'enunciato con cui Luti serrava un rapido bilancio della narrativa italiana della fine del secolo, "nel decennio '80-'90 il *Piacere* appare come l'unico vero modello alternativo in grado di contrapporsi vittoriosamente a quello naturalista"³⁴⁹.

4.3.2. Altri autori in ordine sparso

Va segnalata accanto alla prepotente esemplarità delle opere di D'Annunzio o del nuovo romanzo, intriso di spiritualismo, approntato da Fogazzaro, un variegato e multiforme quadro letterario tangenzialmente suggestionato dalle novità, dalle trasformazioni dei modi narrativi realistici, dalla massiccia penetrazione di modelli stranieri, francesi, inglesi e russi soprattutto. Una produzione che da un punto di vista tematico e stilistico-formale è contrassegnata dalla commistione tra vecchio e nuovo. A procedimenti di estrazione veristica, si affiancano inserti idealistico-spiritualisti, calchi dal romanzo ad impianto psicologico e simbolista che stava trionfando in Francia. Vediamone alcuni esponenti di rilievo.

Il progressivo cambiamento del genere letterario del romanzo è rintracciabile in un'opera di Luigi Gualdo, grande amico ed estimatore di D'Annunzio, dal titolo *Decadenza* (1892), dove su un ordito narrativo veristico s'innestavano sottili analisi

³⁴⁹ Cfr. G. Luti, "Il romanzo in Italia...", p.170.

psicologiche. In quel romanzo si metteva in scena la parabola esistenziale del protagonista Paolo Renaldi, il quale dopo aver raggiunto l'apice del proprio successo politico ed economico grazie ad una tenace dedizione al lavoro, si lascia andare a una vita dissoluta, propiziandosi piaceri di ogni sorta dall'erotico-amoroso a quelli mondani della frequentazione della società frivola e dei tavoli da gioco. Il narratore onnisciente, in linea con il coevo psicologismo alla Bourget, si intrattiene in prolisse descrizioni delle ripercussioni interiori di tale "decadenza", una rovina materiale e spirituale. Traspare dunque il profondo malessere, il senso di disadattamento nei confronti della società e della vita in generale che si insidia in un protagonista in ultima istanza abulico e inerte. Il che, pare di capire, è conseguenza diretta della scelta definitiva del protagonista che l'aveva portato a sostituire ai valori morali dettati da una sana operosità quelli amorali di un bieco epicureismo. Uno stato d'animo che si tradurrà in una permanente condizione di disorientamento e di perdita, componente fondamentale della prima sensibilità decadente. È visibile inoltre l'intenzione critica con cui lo scrittore scava nella materia borghese e si fa interprete delle inquietudini inesprese del ceto medio cittadino in un'epoca di trapasso in cui perigliava non solo la sua identità ma la sua stessa esistenza sociale.

Al Gualdo va affiancato il mantovano Alberto Cantoni, altrettanto buon conoscitore dell'ambiente culturale europeo e autore di romanzi d'impianto psicologico tra cui *L'Illustrissimo* (pubblicato postumo nel 1906 sulla "Nuova Antologia" con prefazione di Pirandello). Scrittore di opere che ebbero, a dire il vero, scarso successo di pubblico, occupa però un posto importante nella storia del romanzo italiano tra Otto e Novecento per la configurazione di una nuova categoria alla stregua delle mode culturali del tempo.

Per quanto riguarda quella che diventerà una consuetudine della narrativa decadente e non solo, il tipo umano dell'inetto a vivere, già visto in Fogazzaro e che ritroveremo esemplarmente tratteggiato nei lavori sveviani, occorre fare il nome del milanese Emilio De Marchi. Dopo un esordio in area scapigliata, è in grado di concepire moderni romanzi borghesi in cui si muovono personaggi dotati di sane virtù morali ma succubi, ed infine vittime per una loro connaturata debolezza, di inique dinamiche sociali in un mondo mediocre e squallido. L'autore sa rappresentare sentimenti e comportamenti di individui della borghesia urbana, subordinando ad essi la descrizione della società e dell'ambiente sortita dall'osservazione scientifica della realtà che richiedevano i canoni veristi. Ne risultano travagliate figure che potrebbero considerarsi capostipiti dell'antieroe moderno, quale il protagonista del più riuscito *Demetrio Pianelli* (1890). Demetrio segretamente innamorato della cognata, rimasta vedova dopo il suicidio del fratello, è

incapace di dar voce ai propri sentimenti e quando finalmente riesce a far capire a Beatrice il suo amore è ormai troppo tardi: si è già risposata. La negatività del personaggio risiede appunto nell'impossibilità di imporsi sugli eventi come nell'abulica rassegnazione di fronte a una realtà imposta. Negli anni Novanta pubblica alcune delle sue opere narrative più rilevanti tra cui *Arabella* (1892), continuazione ideale del *Demetrio Pianelli*, *Redivivo* (1894) ripudiato dall'autore ma ammirato da Pirandello, dal quale il siciliano trae presumibilmente spunto per la vicenda del *Fu Mattia Pascal* (1904), e *Giacomo l'idealista* (1897). Un libro, quest'ultimo, fortemente pervaso dello spiritualismo di Fogazzaro, dove il protagonista è ancora un intellettuale, stavolta alle prese con la pubblicazione di un saggio di filosofia positivista. La catena di situazioni drammatiche che ne stravolgono la vita sembrano costituire l'ironica risposta del destino al suo ottimismo. Ma a differenza di tanti personaggi decadenti che, vittime del loro stesso sbigottimento e inerzia, optano per la morte, Giacomo si mantiene saldo ed umile di fronte alle avversità.

Nella Milano della fine del diciannovesimo secolo si trovarono ad operare altri due fondamentali quanto innovatori scrittori dell'epoca, alludiamo ad Anna Zuccari, nota con lo pseudonimo di "Neera", e ad Enrico Annibale Butti.

Esponente del romanzo borghese di taglio intimista, la narrativa di Neera è connotata da un femminismo idealistico e letterario. Attenta scrutatrice dell'animo femminile, ne evidenzia i drammatici contrasti interiori, le sofferenze, i disagi dovuti per lo più al ruolo subalterno assegnato dalla società borghese e maschilista alla donna sacrificata, come nel caso di Teresa protagonista dell'omonimo romanzo, sull'altare degli interessi familiari. Ben ritrae vicende alla cui base si ritrovano pregiudizi e condizionamenti che negano alla donna ogni tipo di realizzazione, ne soffocano i sentimenti, ne impediscono le libere scelte. Un campionario della sua prolifica produzione narrativa potrebbe essere composto dalle seguenti opere: *Il castigo* (1881), *Il marito dell'amica* (1885), *Teresa* (1886), *Lydia* (1887), *L'indomani* (1890), *Crevalcore* (1906), *Duello d'anime* (1911).

Entra nel novero degli scrittori decadenti anche il lombardo Enrico Annibale Butti. Scrisse vari romanzi psicologici e i termini fondamentali di riferimento della sua opera, oltre al francese Bourget, furono D'Annunzio e Fogazzaro. Di questi suoi modelli parla nel saggio *Sul romanzo* che ritroviamo nel volume *Né odi né amori. Divagazioni letterarie* del 1893. Dallo scritto si possono estrarre preziose dichiarazioni di intendimenti e considerazioni sulla narrativa contemporanea al giovane scrittore: rifiuta non solo il Realismo, ma anche il Simbolismo, dichiarandosi a favore dello spiritualismo. Lucido

testimone della cultura letteraria della fine del secolo ebbe a segnalare della narrativa di area decadente una particolare categoria di tipi psicologici, i “malati d’anima” che “à dato materia alla maggior parte della letteratura romanzesca dei nostri tempi”³⁵⁰. Affinità esemplare accredita il protagonista Attilio Valda, del romanzo *L’automa* (1892), con l’affollata schiera di personaggi intellettuali presi da progetti velleitari mai realizzati e che si rifanno alla già menzionata fenomenologia dell’inettitudine. Negli anni Novanta pubblica inoltre: *L’anima* (1893), *L’immorale* (1894), *L’incantesimo* (1897).

Accanito antipositivista, annunziatore del nuovo idealismo borghese, impietoso castigatore della piccola realtà dell’Italia umbertina in via di disfacimento, Alfredo Oriani da *Gelosia* (1894) a *Vortice* (1899) scandaglia nella materia borghese portandone alla superficie la condizione di provincialità, ma anche l’immobilità, il vuoto morale, l’impotenza di personaggi medi destinati a perire nel caso in cui una tragedia o uno scandalo venisse a squarciare il loro uniforme sistema di vita. Esempio in questo senso *Vortice*. Nel racconto delle ultime ore di un suicida, l’autore mette in scena una delirante autoanalisi che scardina gli assi logico-temporali della narrazione tradizionale. Per Adolfo Romani la scelta del suicidio non è infatti ragionata, ma indotta fra dubbi ed esitazioni da un fatale accecamento e smarrimento di sé. Particolarmente viva in questo scrittore la convinzione del fallimento politico-morale della nuova Italia, pubblica nel 1908 la *Rivolta ideale*, un’imponente opera storico- filosofica. Il saggio risente della lezione del filosofo tedesco e profetizza l’avvento di un uomo in grado di risollevarne i destini della nazione italiana attraverso l’esaltazione dei valori ideali.

La svolta irrazionalistica ed idealistica che ha luogo sullo scorcio del diciannovesimo secolo alimenta dunque la nuova fase letteraria ma coinvolge anche autori dalla diversa formazione e con alle spalle opere concepite in un clima culturale altro. È il caso della parabola narrativa di Zena, di Ciampoli, di Calandra, così come dell’ormai ex positivista, fondatore nel 1883 del “Giornale storico della letteratura italiana”, Arturo Graf; senza dimenticare una delle figure più note dell’ambiente intellettuale napoletano, Matilde Serao. Giornalista e autrice di vari romanzi, fin dai suoi esordi anche nelle opere più veristiche appaiono aspetti del nuovo psicologismo ed ingredienti della cultura decadente allora in voga, filoni che verranno sempre più incrementandosi nella sua produzione fino a culminare in *Addio, amore!* (1893). Da segnalare tra le sue grandi novelle *Cuore inferno* (1881) e *La conquista di Roma* (1885).

³⁵⁰ Cfr. E. A. Butti, “Sul romanzo”, *Né odi né amori. Divagazioni letterarie*, Milano, Dumolard, 1893, pp. 87-88.

Una scrittrice difficilmente catalogabile, attiva tra la fine dell'Ottocento e il Novecento è Grazia Deledda. I suoi romanzi si reggono su un'originale commistione di moduli regionalistico-veristi e motivi riconducibili alla sensibilità decadente. Il realismo delle ambientazioni, ispirato al paesaggio e alle consuetudini sarde, perde concretezza al contatto con le problematiche esistenziali dei personaggi e si trasfigura amplificando i significati simbolici e mitici dell'itinerario spirituale e morale compiuto dai protagonisti. L'originalità della sua scrittura è da imputare allora al percorso individuale compiuto dall'autrice. Completamente autodidatta approda a strutture compositive che appartengono in pieno al secolo nuovo, al romanzo della coscienza. I temi centrali della sua narrativa sono quelli della solitudine, del senso di colpa, della tentazione del peccato, del desiderio di espiazione, tutti aspetti che compongono il quadro dell'interiorità convulsa e lacerata dei suoi personaggi. Tra i romanzi più rappresentativi vanno citati: *Elias Portolu* (1903), *Cenere* (1904), *Canne al vento* (1913), *Marianna Sirca* (1915), *La madre* (1920).

Chiudiamo con l'autrice sarda questa parte della ricognizione della scena letteraria italiana tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento. Di sicuro fuori dal novero saranno rimasti scrittori dal nome non trascurabile. Vi sono ampi settori non contemplati nella presente disamina: dalla narrativa infantile, si ricordi che in questi anni Edmondo de Amicis e Collodi pubblicavano *Cuore* (1886) e *Pinocchio* (1883), a quella memorialistico-autobiografica per citarne alcune. E certamente rivestono una non trascurabile importanza storica. Ma, ai fini del nostro discorso, si sono voluti chiamare in causa coloro che, accogliendo le nuove indicazioni estetiche, versarono un esemplare tributo per l'avvento di una stagione letteraria in contrapposizione alla stabilizzata poetica veristica e ai quali possiamo applicare l'etichetta di scrittori decadenti. Emerge allora il quadro di una narrativa ravvivata e rinnovellata mediante i toni dell'idealismo e dello spiritualismo, e riconducibile su vari fronti, tanto stilistico e compositivo quanto tematico, alle linee poetiche distintive del "Decadentismo". All'interno di tale tendenza ed esemplificativi della crisi che il nuovo orientamento estetico rifletteva si pongono quali valide vie alternative i romanzi e i miti mistico-estetizzanti di D'Annunzio e di Fogazzaro. In un contesto così connotato, comunque, la dissoluzione del romanzo tradizionale diagnosticata in tanta stampa letteraria tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento era per il momento procrastinata. Altri furono gli interventi che sortirono gli effetti di una destrutturazione del genere, allorché la visione dell'esistenza umana si attestava su nuovi termini di confronto.

4.3.3. Una triade d'eccezione: Pirandello, Svevo, Tozzi

La reazione antirealistica e antiottocentesca aveva stimolato a livello europeo due risposte antitetiche. Da una parte si era diffusa una moda mistica, spiritualistica ed estetizzante che muoveva da illusioni di potenza, dal culto vitalistico del bello, da esigenze mistificatrici di ascesi sublime, da forme di edonismo evasivo in sopramondi; di tendenze e di suggestioni simili ci pare di averne segnalato, sul versante della narrativa italiana, sufficienti esemplificazioni. Dall'altra invece si scendeva a patti con la crisi artistica cercando i modi per un suo superamento³⁵¹. Tale progresso, in Italia, veniva attuato più o meno consapevolmente grazie ad alcuni autori che operavano in modo isolato sia perché ignorati dal pubblico e dagli esponenti della cultura ufficiale, sia perché geograficamente decentrati nella provincia italiana. Ci si riferisce naturalmente a scrittori della portata di Pirandello e di Svevo, ma anche al più giovane Tozzi. Furono sí innovatori, ma rimasero inascoltati dai loro contemporanei, distratti almeno fino alla Prima Guerra Mondiale dalla magica e suggestiva parola dannunziana, devoti all'intuizionismo lirico-idealistico crociano, poi irretiti dalla propaganda fascista³⁵².

Ciononostante, va detto che i loro esordi si collocarono tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e si trovarono pertanto stretti tra la lezione del Naturalismo/Verismo e l'avvio della stagione del "Decadentismo" italiano, di cui costituiscono un tassello d'importanza non trascurabile. Al pari dei loro coetanei svolsero l'apprendistato artistico in un orizzonte letterario dominato da una linea poetica realista e dalle sue modalità di scrittura, ma in cui si faceva sentire l'eco della discussione francese e stimoli opposti. Operavano anch'essi consci dell'impellente necessità di dare dignità al romanzo nazionale. In una scena letteraria così connotata e turbata dagli effetti del difficile consolidamento dello Stato unitario stendevano e davano alle stampe i loro primi lavori narrativi.

L'esordio del Pirandello romanziere avvenne sotto l'egida dei maestri del Verismo, i corregionali Verga, Capuana e De Roberto. È evidente infatti nei primi romanzi dello

³⁵¹ Ci rifacciamo alla posizione di Luti. Vid. G. Luti, "La narrativa", *Introduzione alla letteratura...*, pp. 41-46.

³⁵² Dell'importanza di Svevo che pubblica *Una vita* nel 1892 ci si accorge solo negli anni Venti grazie all'attenzione riservatagli dal giovane Eugenio Montale e dalla favorevole recensione del suo *La Coscienza di Zeno* da parte di James Joyce. L'autore siciliano, invece, dà alle stampe la prima raccolta di novelle *Amori senza amore* nel 1894 e *L'esclusa* su *La Tribuna* nel 1901. Il suo valore però verrà giustamente riconosciuto solo nel secondo decennio del Novecento e comunque dopo il successo ottenuto nelle vesti di drammaturgo. Tozzi, relegato nella provincia senese, muore molto giovane nel 1920 e nell'indifferenza generale per la sua opera.

scrittore da *L'Esclusa*, scritto nel 1893 e pubblicato tardivamente nel 1901, a *Il turno*, redatto nel 1895 ma dato alle stampe solo nel 1902, la dipendenza dal modello naturalistico di narrazione. Entrambi inoltre prospettano un'ambientazione siciliana e traggono ispirazione proprio da tematiche di costume tipicamente meridionalistiche, quali la condizione della donna nella famiglia patriarcale e la concezione del matrimonio. Malgrado ciò, e nonostante l'elaborazione della poetica dell'umorismo fosse ancora in uno stadio embrionale, gli anni Novanta vedono comunque il consolidarsi di una direzione ideologica e artistica decisiva che lo proietterà oltre la cultura ottocentesca e positivista³⁵³. Il saggio del 1896 *Arte e coscienza d'oggi* ben la riassume. E del resto già nel 1890 scriveva di appartenere a un mondo che non godeva più “di quell'armonia interiore derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo”³⁵⁴. Un relativismo appena abbozzato che tuttavia lo portava ad escogitare nuove modalità narrative e stilistiche adatte a rappresentare testualmente la precarietà del reale e della coscienza moderna.

Da un punto di vista formale dunque si pongono quale punto di partenza le consuetudini tecniche e le convenzioni dettate dalla poetica veristica che poi Pirandello tenta di trasformare dal di dentro. È evidente comunque che, “il percorso che va da *L'Esclusa* a *i vecchi e i giovani*”, spiega Luperini, “non è affatto rettilineo né a senso unico. Anzitutto vi sono i “passi indietro”: non solo di *i vecchi e i giovani* rispetto al *Fu Mattia Pascal*, ma anche del *Turno* rispetto a *L'Esclusa*”³⁵⁵. Così se la commistione tra vecchio e nuovo nell'*Esclusa* sembra avviata nel senso di un imminente superamento, nel *Turno* prevale una narrazione bozzettistica, esteriore, con personaggi dalla rigidità quasi burattinesca e privi di interiorità coinvolti in una delle più tipiche vicende della farsa popolare: il matrimonio di un vecchio e una giovane e l'inevitabile adulterio.

L'Esclusa presenta tutt'altro spessore. Il racconto muove dalle conseguenze famigliari e sociali che si abbattano su Marta Ajala in seguito ai sospetti nutriti da suo marito del presunto tradimento. La narrazione, pur dipanandosi su uno sfondo minuziosamente descritto di interni e di personaggi radicati nel loro *milieu* sociale, poggia su una concezione non univoca della realtà. Spia di tale problematica, acutamente sentita da Pirandello, è il paradossale contrasto tra apparenza e realtà. Il *fatto* da cui scaturivano

³⁵³ Si rimanda all'utile contestualizzazione dello scrittore negli anni Novanta tracciata da Giuseppe Petronio, “Un restauro: Pirandello romanziere anni Novanta”, *Lo strappo nel cielo di carta...*, pp. 13-34.

³⁵⁴ Cfr. L. Pirandello, “La menzogna del sentimento nell'arte”, *Saggi, Poesie, scritti vari* ed. di M. Lo Vecchio Musti, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1993, pp. 868-877, p. 870.

³⁵⁵ Cfr. R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 35.

gli intrecci delle opere veristiche è qui, come lo sentiva la propria protagonista, “inconsistente”, non coincide con la “verità”. Si tratta di un’illusione però che scatena la risposta di tutta la comunità e condanna Marta all’esclusione, proprio come anticipava il titolo. La rielezione produce un cambiamento di prospettiva e ne risente l’andamento della narrazione. Se la prima parte era retta da un ordine d’esposizione logico-cronologico, nella seconda si intensificano le incursioni nell’interiorità della protagonista mentre sempre più rarefatta appare la trama.

Quindi, l’allontanamento dal circolo sociale e familiare d’appartenenza, ne consegue, si riveste di un significato simbolico, esistenziale ed allude al senso di estraniamento dell’io. Così la frattura tra soggetto e realtà esterna nasconde in ultima istanza il senso dell’assurdo del vivere. Se un messaggio del genere si desume nel corso del romanzo, alla fine però l’autore opta per dare una soluzione che ristabilisca il vecchio ordine e rimedi alla progressiva scomposizione esistenziale della protagonista. Paradossalmente, alla fine l’adulterio si consuma davvero e Marta, dopo aver confessato tutto al marito, viene perdonata e riaccettata in seno alla comunità. Ne deriva una sorta di effetto comico, anche se la parodia delle tacite “leggi” imperanti nell’oscura provincia siciliana non è finalizzata alla critica sociale. È funzionale piuttosto all’introduzione delle problematiche sull’identità e sullo scontro tra apparenza e verità. Gli squarci interiori aperti dalla voce narrante nell’animo della protagonista femminile -è frequente l’uso del discorso indiretto libero-, rimandano a una situazione psichica dettata dallo smarrimento cognitivo provato da lei. Vediamo dunque come già nel primo romanzo di Pirandello siano presenti le novità d’impianto ed ideologiche legate alle intuizioni esistenzialiste dell’autore sulla molteplicità del reale e dell’io.

L’irregolarità della traiettoria narrativa dell’autore siciliano è esemplificata altresì dal romanzo storico *I vecchi e i giovani*. L’opera, sebbene venga dopo il *Fu Mattia Pascal* (1904) e la pubblicazione del saggio *L’umorismo* (1908), presenta una trama ben organizzata e strutturata, una narrazione secondo i canoni veristici che l’autore sembrava ormai essersi lasciato alle spalle, ma che lo situano nel contempo rispetto alla situazione coeva. Si racconta infatti la crisi morale, politica e storica in cui decade il Paese alla metà degli anni Novanta, quando si diffondeva la convinzione del fallimento politico-morale della nuova Italia. Romanzo dalla dimensione corale, vi è rappresentato il contrasto tra personaggi di due generazioni, l’una ancorata al passato, l’altra frutto del presente, portatrici di altrettante visioni della realtà storico-sociale. L’“inanismo” dei giovani come l’ebbe a definire lo stesso autore viene a scontrarsi con il ricordo dell’epopea della vecchia

generazione risorgimentale. Romanzo per alcuni versi atipico rispetto al complesso della produzione in prosa dell'autore è parso a certa critica dover liquidare la vicenda romanzesca siciliana, quella prospettata dalle opere appena viste.

Con *Il fu Mattia Pascal*, e poi con *Suo marito*, *Si gira...*, *Uno, nessuno, centomila* cambia l'ambientazione. E non è certo una modificazione irrilevante dato che vi fanno riscontro una serie di problematiche e di motivi vincolati alla piena maturazione della poetica dell'umorismo. Il romanzo del 1904³⁵⁶ segna senz'altro una svolta nella narrativa di Pirandello. La vicenda orchestrata in tre atti, racconta la storia di Mattia Pascal. Il protagonista dà in prima persona alcuni dati della sua infanzia e adolescenza, per poi iniziare a narrare le vicissitudine che l'hanno tratto a vivere da eremita nella biblioteca del paese³⁵⁷. Due sono gli aspetti di innovazione su cui vorremmo attirare l'attenzione, uno il tipo del personaggio, l'altro la struttura del discorso narrativo. La figura di Mattia Pascal è connotata, in ognuna delle sequenze narrative – o se si vuole fasi della sua vita–, dall'incapacità di determinare la propria esistenza, di stabilire un rapporto con la realtà e con gli altri positivo. Incarna insomma l'archetipo di uomo frustrato nel proprio desiderio di affermare la sua identità, di inetto alla vita che verrà consolidato successivamente da Svevo con altre modalità specifiche. Avvalendoci delle autorevoli parole di Mazzacurati, possiamo osservare l'iscrizione della creatura pirandelliana:

in un altro ordine, più tipicamente novecentesco, della rappresentazione: quello delle vite senza radici e “senza qualità” [...] Mattia Pascal è certo il primo protagonista di romanzo in Italia (e forse tra i primi in Europa), ad addentrarsi in questo novero di vite, all'apparenza volubili per gioco, per estri balzani o umori mercuriali³⁵⁸.

Ai vari Corrado Silla di Fogazzaro, Andrea Sperelli, Giorgio Aurispa di D'Annunzio, Adolfo di Oriani, Paolo Renaldi di Gualdo emblemi della condizione negativa dell'uomo piccolo borghese nella crisi di fine secolo, subentrava un personaggio forestiero della vita che con il proprio atteggiamento rinunciatario incarnava la consapevolezza dell'incerta situazione esistenziale dell'uomo sulla terra. Nel romanzo che

³⁵⁶ Questo romanzo di Pirandello, insieme a *Niebla* di Unamuno, sarà oggetto nel settimo capitolo di un'analisi del testo in ottica comparativistica.

³⁵⁷ Portato al limite della sopportazione da una vita coniugale problematica, dal dissesto finanziario e dalla morte della figlioletta, decide di fuggire e si ritrova un po' per caso a Montecarlo. Qui, tentando la sorte alla *roulette*, vince una fortuna che gli permetterà di migliorare la propria situazione. Ma sul treno che lo sta riportando a casa legge la notizia della propria morte e ne approfitta per rifarsi una nuova vita. Con il falso nome di Adriano Meis si stabilisce a Roma. Ma presto scopre che la sua nuova condizione gli impedisce di vivere, non può sposarsi con Adriana e non può nemmeno denunciare il furto di una parte della sua vincita. Così simula il suicidio dell'essere fittizio che aveva ideato e ritorna al paese con l'intenzione di vendicarsi. Ma come sempre non realizza i suoi propositi e, trovando la moglie sposata con il suo miglior amico e con una figlia, si rassegna a restare “come fuori dalla vita”.

³⁵⁸ Cfr. G. Mazzacurati, *Stagioni dell'Apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 116.

si colloca nei primi anni del Novecento, lo scrittore siciliano lasciava solo intravedere dietro agli attributi dell'inefficienza e dall'arrovellarsi del protagonista sulla sua identità, i futuri approdi della scomposizione dell'io e della perdita del senso della vita.

Si può inoltre ravvisare nell'opera un più deciso stravolgimento dei modelli narrativi tradizionali. Innanzitutto, la scomparsa di un narratore onnisciente sostituito da una istanza enunciativa in prima persona. Inoltre troviamo la disarticolazione del tempo cronologico. Nella mente del protagonista passato e presente perdono le caratteristiche intrinseche di categorie temporali e si contaminano. Infine sono visibili commistionate e snaturate diverse modalità narrative: dal tradizionale romanzo di formazione, a brani argomentativi, a parti di dialogato, in un'operazione di allargamento dei limiti del genere.

Per quanto riguarda il processo d'affrancamento dagli schemi e dai motivi del romanzo naturalistico-veristico fu fondamentale il nome, insieme a quello di Pirandello, di Italo Svevo. Delle opere narrative del triestino, considerato con *La Coscienza di Zeno* (1923) uno dei maestri del romanzo moderno e novecentesco in Italia, si prenderanno in considerazione *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898) per verificare come, alla stregua di quelle del siciliano, l'innovazione corra sulle linee della tipologia del personaggio e della modalità della rappresentazione artistica.

La preoccupazione formale che sostiene la ricerca di Svevo è motivata dall'intuizione di un nesso indissolubile tra scrittura ed io, "la penna mi aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere"³⁵⁹ appunta in una pagina di diario in data 2 ottobre 1899. È quindi finalizzata all'escogitazione di un modo narrativo che consentisse appunto di tradurre in parole le contraddizioni, i meccanismi, le passioni che sommuovono l'animo umano. Perciò nei primi due romanzi della trilogia sveviana, nonostante le minute descrizioni fisico-ambientali che proiettano l'immagine della media borghesia industriale triestina del tempo, un narratore ancora vecchio stampo dilata il campo visivo fino a penetrare nell'interiorità dei protagonisti. In entrambe le opere alla ricostruzione dei fatti e della vicenda si preferisce il sondaggio dell'interiorità. Di Alfonso Nitti e Emilio Brentani si rivela il magma di contraddizioni, di sentimenti, di progetti gelosamente nascosti nell'animo. E ciò che affiora non è certo edificante. Sotto lo sguardo ironico e distaccato, ma non certo imparziale, del narratore diventano evidenti le lacerazioni interiori di personaggi che distorcono la realtà, difendono propositi e intenzioni che non corrispondono poi con le loro azioni, falliscono nelle loro aspirazioni, non realizzano gli

³⁵⁹ Cfr. I. Svevo, *Opera Omnia. Racconti, Saggi, Pagine sparse*, vol. III, ed. di B. Maier, Milano, Dell'Oglio, 1968, p. 816.

obiettivi che si erano posti per incapacità e senso di impotenza. Qualche anno dopo il proprio autore fa una lettura illuminante di tale tipologia riferendosi al primo delle sue creature romanzesche:

Alfonso, il protagonista del romanzo, doveva essere proprio la personificazione dell'affermazione schopenhaueriana della vita tanto vicina alla sua negazione³⁶⁰.

È dunque da considerare un aspetto distintivo della produzione di Svevo il motivo dell'inefficienza che, non disgiunto dalla volontà di ritrarre la tortuosità psicologica dei suoi personaggi, costituisce una tematica portante del nuovo romanzo antinaturalista.

Se l'esordio narrativo del nostro scrittore con il romanzo *Una vita*³⁶¹ tradisce l'appartenenza all'ambito veristico, sia per l'ambientazione sia per il motivo ispiratore: la rappresentazione del vano tentativo di un provinciale di realizzare un progetto di riscatto, si trova comunque già abbozzata quel tipo di scrittura analitica esclusiva del triestino. L'autore tenta di portare alla luce la "malata" vita interiore di Alfonso Nitti segnata dal disagio sociale e dall'incessante proiezione desiderante di sogni di successo che blocca la presa di coscienza della sua reale situazione nella banca in cui è impiegato, e della vera natura della relazione con Annetta, la figlia del principale.

L'interpolazione di elementi tipici del romanzo d'analisi in una compagine narrativa per lo più fedele ai modelli ottocenteschi avviene però con ben altri risultati in *Senilità*. Qui il realismo critico di Svevo appare attenuato in favore di una maggiore profondità dello sguardo nell'interiorità del protagonista. Al lettore è rappresentata una realtà altra, quella plasmata dalle aspettative e dai desideri nutriti dal protagonista, ma vigile è la voce narrante che interviene a filtrare le informazioni. Il narratore onnisciente è categorico infatti nel distinguere quello che il personaggio crede di essere da quello che è, nel ridimensionare la reale portata dei suoi propositi, nello scoprire gli alibi psicologici dietro cui vigliaccamente si nasconde e i veri termini in cui stanno i suoi rapporti con gli altri³⁶².

³⁶⁰ Cfr. I. Svevo, "Profilo autobiografico", in *Opera omnia*..., pp. 800-801.

³⁶¹ Racconta l'infelice parabola esistenziale di Alfonso Nitti, intellettuale di provincia che aspira ad entrare nell'ambiente sociale alto-borghese. Dopo esser riuscito a procurarsi un lavoro come impiegato in banca, si dimostra incapace di soddisfare le attese lavorative. Allaccia quindi una relazione amorosa con la figlia del principale ma si rivela presto un bieco opportunist. Insoddisfatto di sé, incapace di uscire dal vicolo cieco, si suicida.

³⁶² Per scappare alla grigia vita che conduce insieme alla sorella Amalia, Emilio Brentani inizia un'avventura galante con Angiolina, una giovane donna superficiale dai facili costumi che lo tradirà ripetutamente per poi abbandonarlo astiata dall'indolenza di lui. Anche la sorella lo lascia. Muore a causa di una terribile malattia. Si considera un artista incompreso, un tenero amante e un fratello sollecito, ma la realtà delle cose è

Per concludere questa ricognizione, occorre spostarsi in avanti per trovare un narratore, Federigo Tozzi, che a nostro giudizio partecipa nella dissoluzione dei modi narrativi naturalistici e nella configurazione di inedite proposte romanzesche che, alla stregua del primo Pirandello e di Svevo, dilatano gli stretti limiti imposti dalla tradizione ottocentesca e realistica al genere letterario in questione aprendo prospettive nuove, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione della psiche dell'individuo. Un ulteriore motivo di interesse per questo scrittore e le sue opere è la presenza tematica nello spazio fittizio di un modello umano dai chiari tratti dell'inettitudine. Disseminati nell'arco del secondo decennio del Novecento i romanzi *Con gli occhi chiusi* (1913), *Il podere* (terminato nel '18 ed edito nel '21) e *Tre croci* (1920) segnano la fase di maggior intensità narrativa del senese. Interrotta tanto bruscamente quanto drammaticamente dalla morte prematura, a soli trentasette anni, dello scrittore. La scrittura di Tozzi risente di certo delle suggestioni di matrice verghiana, soprattutto considerando la descrizione dell'ambiente rurale, mentre è ben presente la lezione di un altro illustre scrittore toscano, Mario Pratesi, rappresentante di spicco del regionalismo toscano del secolo appena chiuso. Non diversamente da Svevo e da Pirandello dunque la sua operazione narrativa è condotta all'insegna di una ripresa dei modelli veristici su cui si innestano le nuove modalità dettate dal romanzo d'analisi, della coscienza. La trama allora sembra perdere d'importanza dal momento che ai "fatti" del *roman expérimental* vengono preferiti avvenimenti minimi, gesti banali e apparentemente trascurabili, svuotati d'azione, compiuti da personaggi dolorosamente esposti alle turbe dell'irrazionale. Nei suoi libri l'autore rappresenta creature anomale, nevrotiche, sgomente di fronte alla vita, separate da se stesse, dagli altri e dal mondo, afflitte da un'irrimediabile perdita del senso dell'esistenza. Nemmeno l'atto letterario può agire da strumento di salvezza, tanto meno da filtro razionalizzante come l'aveva usato Svevo. Non spiega e non libera l'individuo dalla propria personale patologia, e si limita a proiettare sulla pagina il disordine formato da inquietudini, incubi, pensieri, aspirazioni, illusioni che regna nel personaggio. Ne è un esempio la figura di Pietro, il protagonista del romanzo più celebre *Con gli occhi chiusi*³⁶³, succube del padre, ambiguo

ben diversa e scoprire il doppiogioco del personaggio spetta alla voce narrante. Di fatto è un intellettuale poco operoso e brillante, nonché un egoista senza scrupoli.

³⁶³ Nel suo primo romanzo lo spunto narrativo è dato dal primo amore del giovane protagonista Pietro, figlio del padrone, per Ghisola, nipote di alcuni lavoratori del podere. Apparentemente coriaceo dentro di sé l'affetto, misto ad attrazione erotica, provato nei confronti della ragazza non si traduce però in una relazione amorosa. L'ambiguità tra i due si mantiene, per colpa di Pietro, tanto a lungo che Ghisola diventa nel frattempo la mantenuta di un commerciante per poi finire in una casa equivoca. Nel corso del libro si istituisce un parallelismo tra l'atteggiamento irrisolto del protagonista nella tormentata vicenda amorosa e il fallimento personale del tentativo di una libera rivendicazione di sé. Nevrotico ma anche inetto si piega

con l'amata Ghisola, incarna quella condizione scissa e negativa di cui è vittima il personaggio moderno accentuata da un profondo senso di inadeguatezza e dall'incapacità di vivere autenticamente a causa dell'eccesso di analisi: "quella sua vita interiore che si sovrapponeva sempre"³⁶⁴.

Fin qui si è voluto indagare nella fase iniziale della sperimentazione di tre narratori basilari per la fondazione del romanzo moderno in Italia allo scopo di evidenziare non solo l'affinità di intendimenti artistici ma anche i tratti specifici che li accomunano. Per costoro infatti il recupero del modello del romanzo ottocentesco è funzionale a un suo superamento, al realizzarsi di un irresistibile processo di dissoluzione delle strutture narrative.

La polemica reazione antinaturalista racchiude il germogliare di diverse esperienze, ma viene valicata dai risultati apportati dalla ricerca di vie alternative che non diano per scontato il rifiuto di tale poetica e della formula narrativa ottocentesca ma che pretendano piuttosto fare un passo in avanti ricomponendo la visione del mondo e dell'uomo sulla base di nuovi parametri conoscitivi. Su questa linea troviamo dunque il relativismo gnoseologico di Pirandello che induce a una visione non univoca della realtà e alla percezione di una ormai perduta totalità dell'essere, e dall'altra l'attrazione verso i risvolti irrazionali del comportamento umano di Svevo, fertile terreno in cui cadranno le sementi generate dalla teoria psicoanalitica del medico viennese. Tale consapevolezza troverà adeguata espressione in forme romanzesche ormai inequivocabilmente novecentesche, libere da ogni dipendenza con i modelli naturalistici. Altre saranno le leggi che ordinano l'universo immaginario, come pure il dominio del reale. Alla scansione logico-cronologica degli eventi se ne sostituisce una retta dal caso, dalla probabilità, così come la proiezione unitaria (psicologica) del personaggio ottocentesco implode perdendo quella necessaria coerenza che ne garantiva un'identità solida. Altre, ne consegue, saranno le strutture e le istanze narrative atte a soddisfare tali esigenze di rappresentazione³⁶⁵.

rassegnato alla dispotica volontà del padre "padrone" che lo inibisce e ne asseconda così, senza averne l'intenzione, l'atteggiamento abulico nel quale si crogiola il giovane. Si sancisce allora l'ineludibile destino a cui va incontro il nostro, senza vie di scampo. La volontà, le aspirazioni, i propositi che pur nascono nell'animo del protagonista rimangono privi di realizzazione alla mercé della reazione emotiva del momento, in balia di impulsi nervosi incontrollati.

³⁶⁴ Cfr. F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Garzanti, 2003, p. 39.

³⁶⁵ Nel frattempo, sullo scorcio del nuovo secolo, mentre alcuni in sordina mettevano in cantiere le forme della narrativa moderna, esplodevano le avanguardie storiche e si apriva un periodo sostanzialmente privo di romanzi. Marinetti da un lato lanciava il suo primo *Manifesto del futurismo* (1909) e dava inizio a un movimento connotato da un estremo sperimentalismo linguistico e stilistico; dall'altro, in area fiorentina, i "vocianti" maturavano il gusto per il frammento lirico e il poema in prosa sotteso da una concezione della letteratura impegnata e di carattere prevalentemente autobiografico. Le proposte, nonché i presupposti

4.4. Gli autori spagnoli

I percorsi tracciati dai principali fautori del progressivo allontanamento della narrativa spagnola tra l'Otto e il Novecento dall'esperienza poetica realistico-naturalistica e dagli stilemi ottocenteschi, tra cui spiccano Unamuno, Baroja, Azorín e Valle-Inclán, si possono assimilare alle traiettorie degli scrittori che abbiamo preso in considerazione per il panorama narrativo italiano sulla scorta di alcuni aspetti basilari come il rinnovo dei modi narrativi in senso antimimetico, la focalizzazione sull'io, la ricorrente presenza del personaggio dell'intellettuale, perlopiù appartenente alla piccola e media borghesia, contraddistinto dall'inerzia e dall'abulia. Nelle analisi dei diversi autori cercheremo di mettere in evidenza tali elementi, che abbiamo sottolineato in precedenza quali motori del cambiamento. Su tale base infatti, lo ripetiamo, sarà possibile stabilire un confronto con tendenze di ordine diverso ma tipiche dell'insieme di programmi poetici e di opere.

4.4.1. Uno scrittore *sui generis*: Ángel Ganivet

Nella folta schiera di letterati che animavano la scena spagnola di fine secolo emerge la figura di Ángel Ganivet. Più filosofo che romanziere, il pensatore granadino dimostra nei due singolari testi narrativi da lui redatti, *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1897) e *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), di essere consapevole della cangiante situazione del genere romanzesco e di corrispondere con apporti personalissimi alla dinamica del rinnovamento. Non è che con lui si abbia l'approdo al prototipo del nuovo romanzo. I suoi lavori sono perlopiù il risultato della continua trasposizione letteraria di esperienze personali veramente vissute, di persone realmente esistite, travasate in opere ibride modellate sui fondamenti del suo pensiero. Tuttavia, come ebbe a dire Donald Shaw, a ben guardarli questi testi

artistici, delle avanguardie imprimono indirettamente una forte accelerazione a quel processo di dissoluzione del racconto tradizionale. Si ponevano provocatoriamente al di là delle consuetudini e delle convenzioni fin allora contemplate nell'esercizio letterario, ma soprattutto contribuivano indirettamente a scardinare molte delle resistenze accademiche, come quella appunto contro il romanzo, nonché a rimuovere la perniciosa dominazione della tradizione lirica classicista. Non è un caso allora che sia proprio all'indomani dello sconvolgimento avanguardistico che possono finalmente salire alla ribalta le opere più mature di Svevo e Pirandello.

rappresenterebbero “un punto de partida en la historia de la técnica de la ficción moderna”³⁶⁶.

In sintonia con la progressiva dissoluzione delle consuete modalità narrative del realismo-naturalismo l'autore compie, in effetti, delle scelte compositive innovative, come quelle di costruire una trama ad episodi collegati tra di loro dalla presenza di un unico personaggio centrale o di affidare al dialogo il compito di proiettare le dinamiche interne di ogni sequenza narrativa o di scavare nell'interiorità del personaggio. Un'impostazione del genere riflette allora la nuova concezione del romanzo assimilata da Ganivet e prefigura una linea lungo cui avverranno molte delle trasformazioni di rilievo attuate dai maggiori romanzieri del novantotto e oltre. Esemplificative a tale riguardo sono le parole spese dallo stesso per spiegare il coevo superamento degli schemi narrativi ottocenteschi basati sull'azione e sulla trama, e il prevalere dell'indagine nell'interiorità soggettiva:

todos los grandes novelistas son hoy psicólogos, en mayor o menor grado, y eligen acciones breves, en las que, sin grande aparato exterior, ocurren transformaciones íntimas, escena de piel adentro, algo que nos haga ser y aparecer más humanos de lo que realmente somos.³⁶⁷

In effetti non è così difficile riscontrare nei suoi libri un certo grado di aderenza tra quelle considerazioni generali e il sagace scavo psicologico così spesso compiuto nell'interiorità dell'ente fittizio. L'esaltazione poi dell'esperienza soggettiva va congiunta all'adozione da parte del narratore in terza persona, del punto di vista del personaggio sui fatti; prospettiva da cui scaturisce un tipo di narrazione parziale e frammentaria.

Il lettore ritrova nei due libri, di cui sopra, lo stesso protagonista: Pío Cid. Nel primo, un racconto fantastico sull'imperialismo, il personaggio ganivetiano riesce a infondere con l'esempio i suoi principi educativi nei membri della comunità Maya da lui colonizzata; nel secondo, rientrato in patria, Pío cerca di applicare gli stessi propositi pedagogici verso i suoi compatrioti in una serie di azioni finalizzate alla rigenerazione della vita nazionale. A dispetto della grande diversità di ambientazioni e di vicende narrate, i tratti qualificanti del personaggio rimangono intatti. Pío Cid conduce un'esistenza in disaccordo con le norme sociali convenzionali e attua secondo una personale concezione dell'uomo, della vita e del vivere comune -affatto diversa da quella proposta dalla moderna civiltà industriale- poi esemplificata nelle azioni educative che costituiscono il nucleo narrativo dei due testi. Nonostante le apparenze sembrano

³⁶⁶ Cfr. D. Shaw, *La generación del 98...*, p. 62.

³⁶⁷ Cfr. N. M. López, *La cofradía del Avellano. Cartas íntimas de Ángel Ganivet*, Granada, 1936, pp. 51-52.

smenirlo, tuttavia dai due testi traspare il carattere estetico del racconto di quelle vicissitudini: l'auspicabile redenzione del genere umano attraverso l'educazione, messaggio ultimo dell'opera e fondamento della posizione umanistico-krausista del Ganivet filosofo, è ad appannaggio di un atto creativo-letterario la cui appartenenza alla sfera artistica, dunque fittizia, è resa manifesta. Difatti la totale mancanza di verosimiglianza delle situazioni come il desiderio dell'autore di conferire letterarietà alle esperienze e convinzioni personali getta luce sulla modernità dell'opera che scopre, in ultima istanza, la propria autonomia rompendo i limiti estetici posti dall'apparente finalità etico-morale³⁶⁸.

4.4.2. I protagonisti del 1902: Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán

Miguel de Unamuno

Nel novero degli scrittori castigliani che tra Otto e Novecento diedero impulso, nell'ambito della narrativa, alla fondamentale svolta poetica di fine secolo emerge il nome di Miguel de Unamuno. Conviene precisare che l'eruditissimo bilbaino, cultore di letteratura non meno che di filosofia, plasmò un sistema di pensiero originale che si richiamava ai presupposti del pragmatismo. Arte e speculazione costituivano nel caso del nostro, le due facce di una stessa medaglia. È difficile infatti disgiungere il suo operare estetico dal complesso di idee della sua cospicua produzione saggistica. Su entrambi i fronti tradiva un assillante interesse per l'uomo. Di conseguenza nello spazio fittizio l'Unamuno romanziere spiegherà una variegata casistica di conflitti interiori, esemplificazioni di un sistema concettuale costruito intorno all'indagine su questioni così basilari come l'esistenza e la morte. Uno dei più chiari risultati di simili tormentate riflessioni è il saggio filosofico, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos* (1913)³⁶⁹.

³⁶⁸ Inquadrano l'opera romanzesca di Ganivet all'interno della coeva reazione antirealistica, l'illuminante saggio critico di Germán Gullón "La literalización de lo real en los trabajos del infatigable creador Pío Cid", in G. Gullón, *La novela moderna en España...*, pp. 113- 127, e il lavoro di Nil Santiáñez-Tió, *Angel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid, Gredos, 1994.

³⁶⁹ Dall'opera, frutto della riflessione di Unamuno, sortisce un'immagine della condizione umana che, ridotta ai suoi minimi termini, appare infusa da un profondo *sentimiento trágico*. Si rivela infatti stretta in una continua lotta tra fede, che rappresenta la vita, ovvero il desiderio di immortalità, e la ragione che rappresenta la morte, ovvero la coscienza dell'essere mortale e della propria finitezza.

Se è vero, per un verso, che il bilbaino si appropria della narrativa per incarnarvi certe sue intime convinzioni, angosce, dilemmi etico-morali, per l'altro, va detto che le modalità con cui opera sono esemplificative della metamorfosi in atto nella narrativa spagnola tra i due secoli. Su questo fronte va evidenziato che ad un'iniziale proclama di indifferenza per le questioni formali, succede poi il riconoscimento dell'importanza delle forme espressive, sempre però in funzione del contenuto. Il continuo sperimentare da lui condotto tanto sul linguaggio quanto sugli schemi tradizionali non solo garanti l'approdo ad uno stile personale, ma dava risultati che confluivano nel coevo processo di rinnovamento del genere di ben più ampia portata. Vediamone i passi essenziali.

Pubblicato nel 1898, *Paz en la guerra* segna l'esordio dell'Unamuno romanziere. Con questo libro il prosatore consegna al lettore una ricostruzione storica, accuratamente documentata, della seconda guerra carlista del 1874 a Bilbao. Visibili sono tuttavia le ammende operate rispetto al modello classico. Difatti sul telone di fondo del conflitto si intessono le vicende individuali di un gruppo di gente comune ispirate ai ricordi dell'infanzia del proprio autore. Va detto che il vero soggetto del romanzo non è tanto l'insieme di grandi eventi politici o militari che segnarono lo scontro civile, quanto la quotidianità della piccola gente inserita in quell'orizzonte³⁷⁰. Di tale impostazione risente fortemente l'architettura narrativa non più tesa soltanto a riprodurre un quadro di avvenimenti ben concatenati tra di loro secondo le consuete convenzioni del romanzo storico, bensì a rappresentare il convulso concorrere di forze antagoniste sotto la superficie eterogenea degli eventi e ad aprire una breccia nell'involucro esterno dei personaggi per mostrarne la dimensione profonda dove si agitano le emozioni e i travagli intimi. Emblematico è, a tale proposito, il taglio dato alla narrazione della vita del giovane Pedro Antonio Iturriondo di cui ci porge un esempio chiarificatore il seguente brano:

en la monotonía de su vida gozaba Pedro Antonio de la novedad de cada minuto [...] Perdíase en la sombra, pasaba desapercibido, disfrutando, dentro de su pelleja como el pez en el agua, la íntima intensidad de una vida de trabajo, oscura y silenciosa, en la realidad de sí mismo, y no en la apariencia de los demás.³⁷¹

Fermo restando l'interesse per le vicende interiori dei personaggi, il cambiamento di registro è palese nel romanzo successivo. Le modalità con cui vengono narrate le vicende di *Amor y pedagogía* (1902) sottendono la satira del positivismo e prefigurano alcuni capisaldi del nuovo corso del suo pensiero all'indomani della crisi umana e

³⁷⁰ Tale visione della storia è ispirata alla concezione tolstoiana, come già il titolo velatamente segnalava, e viene chiamata *intrahistoria*, un termine chiave adottato dall'autore e connotante un approccio populista.

³⁷¹ Cfr. M. de Unamuno, *Paz en la guerra*, in *Obras completas*, vol. I, Madrid, Turner libros, 1995, p. 9.

spirituale vissuta nel marzo 1897. Sotto accusa sono i precetti di un sistema pedagogico, quello usato da Don Avito Carrascal per l'educazione del figlio Apolodoro contro il volere della moglie, basati su presupposti razionali e scientifici. Ma non è né sul funzionamento e sugli effetti di tale dispositivo sovversivo né tanto meno sull'oggetto di tale satira che vogliamo attirare l'attenzione, quanto su una serie di modifiche formali e tematiche introdotte autonomamente dall'autore. Qui infatti la narrazione assume un carattere conciso, ben lontano dalla prolissità del primo romanzo, ed è priva di quelle divagazioni, digressioni, descrizioni di paesaggi che invece sovrabbondavano nello scritto storico. L'impressione è che si sia voluto abolire ogni particolare che possa distogliere dal tema principale: la graduale presa di coscienza del protagonista del conflitto tra la scienza con il suo privilegiato strumento di approccio al reale, la logica, e la sfera emotiva, affettiva, istintiva che gli scopre il fondo prettamente umano della vita, "la inmensa realidad misteriosa"³⁷².

Con *Amor y pedagogía* il processo di allontanamento dai modi del realismo è ormai avviato. Il termine di nuovo conio *nivola* con cui lo scrittore basco, storpiando il tradizionale *novela*, battezza la sua originale forma di romanzo non solo rimanda a un atto di ribellione contro le rigidi formule narrative della tradizione, ma è finalizzato tra l'altro a provocare nel lettore effetti di straniamento mirati a destarlo dall'inerzia passiva e a mettergli dinnanzi la problematica condizione dell'uomo moderno. L'ordito dei fatti allora diventa sempre più scarno, viene soppressa ogni parentesi discorsiva e descrittiva che non sia funzionale all'esibizione del caso umano in esame. Da una parte il *plot* diegetico finisce per assottigliarsi drasticamente, mentre acquistano un inusuale rilievo i dialoghi e i caratteristici *monodialogos*. La realtà esterna, quella del realismo ottocentesco, perde importanza sostituita da quella interiore, quella a detta di Unamuno "vera". Una scelta del genere riesce a conferire al discorso narrativo un maggior grado di intensità, di profondità, di astrattezza. Si può osservare in generale un uso del mezzo linguistico e della letteratura non più referenziale, ma subordinato all'assillo dell'autore-filosofo: l'essenza dell'umanità. Ne è un'ulteriore conferma l'affermazione dell'autore posta in calce alla seconda edizione del testo (1928). Si tratta di una succinta definizione delle sue *nivolas*:

Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismo en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad de la personalidad³⁷³.

³⁷² Cfr. M. de Unamuno, *Amor y pedagogía*, in *Obras completas*, vol. I..., p. 387.

³⁷³ Cfr. *Ibidem*, p. 300.

Se come filosofo aborrisce qualsiasi sistema di pensiero o di atteggiamento dogmatico, in quanto artista rifuggiva quelle forme d'arte che imponessero un'immagine prestabilita, preordinata e statica della vita. Ed in effetti la sensazione che suscita la lettura delle *nivolas* unamuniane è di inconsistenza, di frammentarietà, di imprevedibilità. L'ordine degli impianti narrativi tradizionali è compromesso. Ogni costrutto superficiale eretto a priori viene travolto dall'emergere delle verità interiori e dalle forze irrazionali che governano l'essere. *Nivolas* allora sono in modo ancora embrionale ma già decisivo *Amor y pedagogía* che abbiamo appena visto, e le successive *Niebla* e *Como se hace una novela*.

In *Niebla* (1914), l'opera più conosciuta di Unamuno e forse quella dal carattere più internazionale, l'autore intreccia in modo esemplare la tematica esistenzialista con questioni metanarrative, ottenendo effetti veramente destabilizzanti per il lettore³⁷⁴. Difatti non solo vengono ratificate alcune tendenze tematico-ideologiche, come l'interesse per lo sviluppo della personalità, e quelle di taglio strutturale, con la predominanza di dialoghi e monologhi a scapito dei momenti descrittivi e diegetici come avevamo segnalato in *Amor y Pedagogía*, ma con l'intervento nelle pagine finali di Victor Goti, ambigua figura amico di Unamuno e sorprendentemente anche di Augusto, nonché con il resoconto di un improbabile incontro/scontro tra il narratore e il protagonista del romanzo l'autore si avventura in un inedito gioco di incastri di livelli metafisici e letterari con rimandi al suo pensiero filosofico.

Il centro di questi due romanzi poggia sul resoconto della graduale presa di coscienza del conflitto alla radice del loro essere e sulla scoperta della mancata adesione alla vita autentica. Il doloroso smarrimento di fronte a un'esistenza priva di senso perché carente di un progetto vitale li conduce al suicidio, alla deliberata scelta di non vivere, alla negazione della propria volontà. Un desiderio di annientamento che ci riporta alla mente tanti personaggi decadenti della sponda narrativa italiana. E del resto ci troviamo nelle

³⁷⁴ Si racconta la piatta esistenza di Augusto Pérez. Dietro alla ripetitività dei gesti quotidiani si cela il vuoto della sua vita. Per rimediarsi l'eccentrico protagonista del romanzo decide di innamorarsi di una ragazza incontrata per caso, Eugenia. Il pretendente, ignaro delle macchinazioni che avvengono alle sue spalle, è vittima di un crudele inganno e cade in un preoccupante stato d'angoscia che lo fa diventare consapevole della propria nullità. Per la prima volta si sente vivere, per la prima volta nutre il desiderio di affermare la sua volontà, ma percepisce anche la profondità dei suoi sentimenti, delle sue emozioni. Se durante l'intero racconto aveva ragionato, esibendosi in lunghe digressioni, sulla vita e sull'amore, ora ne sente il peso dentro di sé. Ma l'inconsistente Augusto, fino ad allora immerso nella nebbia del suo non essere spirituale, non è in grado di far fronte a tutto questo e prende la risoluzione di suicidarsi. Inaspettatamente, prima di mettere in atto quanto ha premeditato, si rivolge all'autore Miguel de Unamuno per averne dei consigli. Ne nasce un aspro alterco tra i due: l'autore rivendica a sé la decisione di ucciderlo dal momento che tale ente immaginario non è altro che un essere fittizio e pertanto è costretto ad ubbidire al suo creatore. Il personaggio, dal canto suo, insiste nel perorare la sua causa e ribadisce il diritto a disporre della propria esistenza. Difatti tornato a casa, o piuttosto rinserto nel livello ontologico che gli compete, inizierà a mangiare fino a morire.

stesse temperie culturali di finesecolo, se consideriamo l'anno di pubblicazione di *Amor y pedagogía* e teniamo presente che la prima versione completa del romanzo *Niebla* risale al 1907, data di un manoscritto dell'autore. Non è un caso inoltre che entrambe questi enti fittizi siano degli uomini di lettere, un poeta Augusto e autore di una novella Apolodoro. Un tratto che per antonomasia rimandava, nell'età narrativa tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento, ad individui ipersensibili, dediti ad un'eccessiva attività contemplativa, in conflitto con la società moderna utilitarista e materialista, e in ultima istanza degli inetti a vivere.

Dopo *Niebla*, comunque, si consolida la tipologia dei romanzi unamuniani, ma scompare, con l'unica eccezione di *Como se hace una novela*, il racconto dello sviluppo della personalità, mentre l'autore si occupa di protagonisti soggiogati da smisurate passioni umane e ossessionati dal desiderio di giustificare la propria esistenza, di affermare la propria identità. Chiaro a questo proposito è Ribbans uno dei massimi esperti sull'opera di Unamuno:

En cuanto a la evolución de la novela unamuniana, lo que hay que notar es que Augusto, al sublevarse, después de su inicial abatimiento, contra su creador, se convierte en uno de esos personajes estridentes y agresivos que pueblan las novelas posteriores: un agonista sin ambages, con el desesperado yo energuménico de la pasión vital. Así, pues, sólo al final del libro ha llegado Augusto Pérez al punto de donde surgen los demás personajes unamunianos: la frénética, insobornable afirmación de carácter, del *querer ser*.³⁷⁵

Sulla base di tale preferenza tematica rintracciabile negli ultimi romanzi di Unamuno si possono raggruppare i lavori di questa fase. Tra i più rappresentativi meritano di essere citati *Abel Sánchez* (1917), *La tía Tula* (1921) e *San Manuel Bueno, mártir* (1923)³⁷⁶.

Azorín

Un altro dei protagonisti del nuovo romanzo spagnolo dell'inizio del secolo è José Martínez Ruiz conosciuto con lo pseudonimo di *Azorín*. Al fine di giustificare tale affermazione ci limiteremo a considerare i primi testi dell'alicantino, quelli apparsi all'inizio del Novecento, tra i quali *Diario de un enfermo* (1901) e la trilogia incentrata sul personaggio di Antonio Azorín.

³⁷⁵ Cfr. G. Ribbans, *Niebla y soledad*, Madrid, Gredos, 1971, p. 136.

³⁷⁶ Comunque, per la resa del disordinato manifestarsi dell'ossessione personale del protagonista si riproporranno ancora una volta i procedimenti tipici delle *nivolas*. Cosicché l'uso dei basilari elementi della rappresentazione testuale verranno ridotti ai minimi termini e nella maggior parte dei casi espressi attraverso i dialoghi. Di conseguenza, ne verrà amplificato il significato della storia coincidente con quello esistenziale di cui è portatore il personaggio.

Per inquadrare la personalità artistica va detto che, al pari dei contemporanei, svolge la sua attività all'insegna di un assiduo sperimentalismo formale, partecipe del concretizzarsi di una nuova estetica. È visibile infatti nel suo operare la presa di distanza dagli schemi narrativi e dalle norme stilistiche ottocentesche, benché lo faccia, per quanto riguarda i lavori qui in esame, dall'interno del più riconoscibile modello di romanzo biografico o di formazione proposto dalla tradizione. Che fosse consapevolmente coinvolto nel processo di rinnovamento dello strumento narrativo lo attestano altresì le riflessioni teoriche formulate al proposito e le critiche da lui indirizzate alle opere realistico-naturalistiche della *Restauración*. Le idee maturate dal nostro scrittore sul romanzo si trovano disperse in molti dei suoi scritti, dagli articoli, ai saggi letterari, alle recensioni, ma sono rintracciabili anche dentro allo spazio fittizio. Tra parentesi va detto che tale intrusione, come vedremo, conferisce un carattere metaletterario a diverse opere dell'autore secondo un gusto e una modalità prettamente novecentesca.

Al riguardo sono da segnalare un paio di brani particolarmente esemplificativi dove è palese l'attacco contro uno dei pilastri del romanzo tradizionale: l'intreccio. Il primo è contenuto nel capitolo XIV di uno dei lavori narrativi più rilevanti di Azorín *La voluntad* (1902). Qui rinveniamo infatti una chiara dichiarazione di intenti, "la novela... no debe haber fábula"³⁷⁷. La concisa frase pronunciata da Yuste racchiude la cifra del modello romanzesco azoriniano e ne indica chiaramente l'orientamento antimimetico. Il secondo, lo ritroviamo all'inizio del secondo capitolo delle *Confesiones de un pequeño filósofo*. Se ne fa portavoce il personaggio-narratore:

No voy a contar mi vida de muchacho y mi adolescencia punto por punto, tilde por tilde [...] Yo no quiero ser dogmático y hierático, y para lograr que caiga sobre el papel, y el lector la reciba, una sucesión ondulante, flexible, ingenua de mi vida pasada, yo contaré entre mis recuerdos algunas notas vivaces e inconexas – como es la realidad³⁷⁸.

Gettando uno sguardo sul gruppo di testi presi in considerazione ci si accorge che non vi succede nulla. Il nucleo della vicenda è potenzialmente presente ma non è sviluppato in modo convenzionale nei modi cioè di un cronologico snocciolare di fatti. Alla solida architettura dei romanzi del realismo classico è subentrata una narrazione sincopata, composta da sequenze di scene giustapposte ed intercalata da inserti riflessivi e descrittivi. D'altra parte alla tanto decisa riduzione della fabula fa da controcanto la densità di sentimenti, di emozioni, di stati d'animo di cui si fa portatore il protagonista. Ne consegue lo spostamento dell'asse del discorso dal dato del reale al mondo interiore del

³⁷⁷ Cfr. J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 185-195.

³⁷⁸ Cfr. J. Martínez Ruiz, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 46.

personaggio, dove tale dato provoca tutta una serie di ripercussioni interiori. Nella pratica la narrazione si presenta non solo screva di avvenimenti esteriori, quelli a cui gli scrittori realistici avevano abituato i lettori, ma non è nemmeno più sostenuta dalle categorie logico-cronologiche utili a rendere nell'opera letteraria l'immagine inequivocabile del mondo e dell'agire umano.

È allora palese la rottura con i modelli ottocenteschi. Attraverso l'arte l'autore intende rivisitare la realtà con ben altri strumenti epistemologici, diversi da quelli proposti dalla cultura positivista, e a ciò si adeguano i modi di rappresentazione testuale. Si può allora, anzi è doveroso per lo scrittore che si consideri moderno, prescindere della serrata e geometrica concatenazioni di accadimenti, vera colonna vertebrale del racconto di una volta, dal momento che:

la vida no tiene fábula es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas... y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al *desiderátum*, no dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas...³⁷⁹

Su tale linea antimimetica, lo svolgimento frammentario della narrazione incide a sua volta sulle modalità della proiezione nello spazio fittizio della figura antropomorfa. “Y así el personaje”, ne consegue “entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista”. Rotta la linearità della vicenda, tolta importanza alla sfera delle azioni non sarà più necessario infatti, “como en la novela del antiguo régimen”, che l'artista venga:

a contamos tilde por tilde, desde la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista... cosa absurda, puesto que *toda* la vida no se puede encajar en un volumen, y bastante haremos si damos diez, veinte, cuarenta sensaciones...³⁸⁰

Tali considerazioni ci permettono di gettare luce sugli esordi narrativi di Azorín e sul suo contributo all'istaurarsi del romanzo *modernista*.

In *Diario de un enfermo* del 1901 lo scrittore alicantino narra la storia intima e travagliata di un giovane scrittore nella Madrid della fine del secolo. Fin da questo testo, che Azorín si accinge a scrivere nell'autunno del 1898, appaiono esemplificate le idee chiave della concezione del romanzo appena delineata. È inoltre visibile nella scelta sia del tipo umano, sia delle circostanze storico-sociali in cui questi viene calato, la suggestione esercitata sull'autore dalle tendenze idealistiche sorte dal generalizzato rigetto

³⁷⁹ Cfr. J. Martínez Ruiz, *La voluntad...*, p. 190.

³⁸⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 190.

verso l'utilitarismo e dalla sensibilità decadentista della fine del secolo. L'anonimo interprete dell'opera infatti si trova a dover fronteggiare molteplici avversità sul piano umano e su quello della sua vocazione artistica. Da una parte l'impervio cammino da percorrere per affermarsi nell'ambiente intellettuale madrilenò suscita nell'aspirante scrittore numerosi dubbi, accentuati dalla grettezza in cui si imbatte e che ne ostacola l'espressione della sensibilità artistica. Dall'altra, ad aggravare il sentimento di tristezza, di impotenza e di solitudine provocati dal ruolo secondario che il protagonista-artista ricopre in seno alla società e nei circoli letterari della capitale, contribuisce la letale malattia della moglie. Il doloroso impatto con la realtà e l'inquietudine interiore che mai lo abbandonano sedimentano nel giovane il convincimento nella veridicità della risposta, d'ispirazione nichilista, alla domanda "¿Qué es la vida? [...] la angustía metafísica". Il tutto è narrato infrangendo la temporalità consueta, giustapponendo cioè le situazioni secondo un ordine casuale, e con il prevalere di soluzioni espressive finalizzate allo scavo psicologico.

Nei lavori successivi Azorín affina ulteriormente la sua capacità narrativa e consolida alcuni dei procedimenti artistici già visibili nella prima opera, approdando così a una prassi poetica del tutto personale sulla scorta dei nuovi parametri estetici. Soffermiamoci ora sul primo testo di quel celebre trittico redatto dal nostro. Ne *La voluntad* viene presentata la formazione, estetica e morale del giovane Antonio, e l'insanabile conflitto con la realtà da questi sperimentato, in linea con quella fenomenologia dell'inefficienza così diffusa ed esemplificata nella narrativa della fine del secolo. I pochi fatti riportati: la morte del maestro Yuste, la delusione amorosa con Justina, il trasferimento a Madrid in cerca di gloria letteraria, il viaggio di ritorno al paesino nativo, Yecla, dove incontra la futura moglie *Iluminada*³⁸¹, sono funzionali alla resa dei vari stati d'animo che attraversa un intellettuale eccessivamente sensibile e isolato, dominato alla fine dalla necessità di distruggere il proprio essere.

Prima di proseguire, vorremmo fare un inciso sul significato delle digressioni paesaggistiche contenute nella seconda parte in relazione alle vicende intime del protagonista. La Castiglia compare nel romanzo di Azorín quale regione ideale, agognata tra l'altro da un'intera generazione di artisti. Qui sgorgano le limpide e incontaminate sorgenti di quelle solide ed energiche virtù che avevano prosperato nel glorioso passato e

³⁸¹ L'epilogo della storia si estrae da alcune lettere poste in chiusura al libro. Indirizzate a Pío Baroja dall'autore, raccontano l'asfissiante vita condotta dal brillante Azorín che, abbandonata ormai ogni aspirazione letteraria ed intellettuale, trascorre passivamente i suoi giorni sotto la guida risoluta e pratica della moglie.

alle quali avrebbero dovuto attingere le nuove generazioni per la rigenerazione spirituale indispensabile per risollevare le sorti del Paese. È per questo motivo che tanto le descrizioni delle vedute panoramiche come dei paesini castigliani vengono arricchite da riflessioni sulla religiosità ispanica, sulle gesta epiche di grandi paladini come il Cid, sulla letteratura tradizionale, con lo scopo di rintracciare l'essenza, l'anima di una popolazione al bordo di un collasso non solo economico e politico, ma soprattutto morale. Sicché l'Antonio della trilogia e il giovane medico del *Diario*, personaggi abulici, passivi, inetti, incapaci di contrapporsi energicamente alle avversità e di affermare la propria volontà e, non a caso degli intellettuali, possono a ragione essere elevati a emblemi della condizione negativa dell'uomo moderno. Una condizione esemplarmente descritta dal personaggio-narratore della *Voluntad*:

Yo casi soy un autómeta, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar a un lado y a otro³⁸².

Riallacciandoci al discorso di prima sui testi, è facile constatare che se nel primo romanzo l'azione languiva, in *Antonio Azorín* (1903) è del tutto assente. A questa narrazione sulla maturità del personaggio centrale segue, a completamento del ciclo, *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) dove un'io narrante viene accumulando alla rinfusa dei ricordi pregni di nostalgia. Si racconta della triste e monotona infanzia e adolescenza trascorse dal protagonista della trilogia in un collegio dei padri scolopi di Yecla. Smessi ormai i toni di denuncia sociale e di angoscia esistenziale echeggianti in *La voluntad*, l'autore approda a un intimismo lirico facilmente assimilabile ad altre esperienze europee coeve.

Pío Baroja

Ad Azorín era prossima, legata da un forte vincolo d'amicizia, un'altra figura di spicco dell'*entourage* intellettuale di fine secolo, il basco Pío Baroja. Lasciando da parte il profondo coinvolgimento di entrambi nella difficile situazione del popolo e della nazione spagnola da cui scaturiva il loro impegno in chiave *regeneracionista* manifestato in tanti loro articoli, saggi e atti pubblici, nonché operante nella loro produzione narrativa, vorremmo ora focalizzare l'attenzione sull'apporto innovatore di questo scrittore nel

³⁸²Cfr. J. Martínez Ruiz, *La Voluntad...*, p. 326.

genere romanzesco. Genere su cui entrambi, e con esiti diversi, concentrarono i propri sforzi per rompere con i modi della tradizione realistico-naturalistica dell'Ottocento ed aprire vie alternative.

Conviene precisare che rispetto all'azione eversiva compiuta dall'Azorín romanziere, Baroja fa sfoggio di uno sperimentalismo contenuto. Non giunge ad abrogare l'intrecciarsi dei fatti e delle situazioni, pur optando per conferire un aspetto di frammentarietà all'ordito narrativo. Nelle sue opere più "trasgressive" però è dato osservare che la solida disposizione architettonica dell'edificio romanzesco tradizionale veniva sì parzialmente alterata in modo da creare un insieme cangiante, mobile, dinamico di scene, quadri o digressioni filosofiche liberamente scelti dall'istanza narratrice, non più disposti in modo logico e cronologico ma giustapposti. Era infatti soppresso dal testo ogni riferimento, ogni appendice esplicativa che ne chiarisse la successione o la relazione. Tali scelte formali proiettavano, beninteso, delle originali quanto riformatrici idee sull'arte. Su questo punto non lasciava dubbi il protagonista di *Camino de perfección*, il quale ergendosi a portavoce dell'autore, puntualizzava che:

l'arte no es un conjunto de reglas, ni nada sino que es la vida: el espíritu de las cosas, reflejado en el espíritu del hombre.³⁸³

Su una base del genere maturava nel frattempo la personale concezione di Baroja di un romanzo "permeable [...] al ambiente verdadero de la vida", aperto, illimitato che "como la corriente de la Historia: no tiene ni principio ni fin", autonomo in quanto "debe de encontrar la finalidad en sí misma"³⁸⁴. Simili intendimenti sono chiaramente riconducibili al nuovo orientamento estetico che muoveva dalla ripulsa antirazionalista e antirealista, e allineavano alcuni scritti dell'autore con le opere più esemplificative delle coeve tendenze finisecolari. È tangibile dunque un'ansia di rinnovamento dello strumento narrativo condivisa tra l'altro con gli scrittori, suoi coetanei, visti fin qui e riconducibili per quanto riguarda l'ambito della narrativa al fenomeno del "Modernismo" spagnolo.

Va detto che, come tanti che iniziarono a scrivere in un periodo di transizione caratterizzato dalla concomitanza di diverse esperienze poetiche, l'esordio del Baroja romanziere avviene alla stregua di certo regionalismo con *La casa de Aizgorri* (1900), fonte d'ispirazione pure del successivo *El mayorazgo de Labraz* (1903). Nel contempo però approfondisce una linea operativa più consona alle nuove mode letterarie e al nuovo

³⁸³ Cfr. P. Baroja, *Camino de perfección...*, p. 26.

³⁸⁴ Gli stralci che aiutano a comporre l'idea del romanzo secondo Baroja sono desunti dal "Prólogo" a *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 63-94, p. 75, p. 93 e p. 73.

orientamento estetico approdando a *Camino de perfección* (1902), un'opera dove si riflettono le inquietudini artistiche ed intellettuali dell'epoca. Si vedano al riguardo le cospicue riflessioni sull'arte contenute nella prima parte. Nel libro un narratore onnisciente racconta, cedendo spesso la parola al protagonista, la vita di un intellettuale, Fernando Ossorio. Il lettore può seguirne lo sviluppo dall'infanzia trascorsa nella casa paterna, all'internato presso gli scolopi, alla facoltà di medicina ed infine alla rinuncia di esercitare la professione per dedicarsi alla pittura. Il giovane Ossorio vive in un perenne conflitto con la realtà che lo vede spesso succube delle circostanze. Incapace di imporre la propria volontà, i propri desideri, le proprie ambizioni si lascia trascinare inerte, apatico dalla corrente dell'esistenza. Alla vana ricerca della pace interiore, lo vediamo percorrere i sentieri mistici della religione e seguire impulsi vitalistici che dovrebbero agevolare tanto il raggiungimento della felicità quanto la conoscenza di se stesso. Con tale intento Fernando, in preda a positivistici residui di "degenerazione", intraprende un viaggio "terapeutico" attraverso la Castiglia, viaggio dalla forte connotazione allegorica. L'immersione spirituale nel retaggio castigliano dovrebbe difatti curarlo. Durante la visita a Toledo inizia per il personaggio l'ascesa mistica, l'itinerario tutto interiore che dovrebbe portarlo alla purificazione. Ma fallisce a causa di un eccesso di sensibilità che lo spinge al bordo della pazzia e decide di ritirarsi in un paesino dove condurre una vita dedita alla gestione delle terre. L'unica via di salvezza personale, sembra suggerire l'autore, non può essere che il contatto diretto con la natura, lontano dalle sofisticazioni intellettualoidi. Un'epilogo simile l'avevamo già incontrato nella *Voluntad* di Azorín e lo ritroveremo qualche anno dopo in un altro romanzo di Baroja per molti aspetti affine, *El árbol de la ciencia* (1911).

Questo testo è assimilabile al romanzo del 1902 sia per temi e motivi, sia per la focalizzazione sull'interiorità di un unico soggetto -l'ennesimo intellettuale dai chiari tratti d'inettitudine-, sia per la libera associazione di episodi. Costituisce dunque una tappa fondamentale del processo evolutivo della narrativa spagnola e la figura del personaggio rappresenta un punto di convergenza con alcune opere degli anni Ottanta e Novanta prese in considerazione sul versante italiano. Il libro diviso in sette parti racconta la vita intensa e amara di un medico, Andres Hurtado. Narra, in un succedersi di sequenze, la vita da studente di medicina a Madrid, il dolore per la morte del fratello minore, il tentativo di diventare medico rurale in un paesino e poi la decisione di tornare a Madrid, di abbandonare la professione e di seguire le proprie aspirazioni intellettuali. Quando però

sembra aver trovato certa serenità in seno alla famiglia, la morte della moglie in seguito al parto lo getta nella più cupa disperazione e si suicida.

In entrambi i romanzi, l'autore pare a nostro avviso, giungere a una conclusione polemica, né la religione dunque né la scienza, poli tematici dicotomici rintracciabili nelle due opere considerate, erano state in grado di offrire un'ancora di salvataggio a due giovani che si affannavano nell'impervia ricerca di una via alternativa, più autentica, per staccare il proprio destino da quello del loro paese. Tale tematica tipicamente *noventyochista* si apre al discorso modernista incentrato sulla critica del razionalismo e il rilancio dei valori spirituali e idealisti, grazie all'indagine nella coscienza umana, tratto tipico del nuovo romanzo, svolta con innovativi procedimenti narrativi, e al tipo umano del personaggio. L'ennesima variante dell'individuo decadente, spiritualmente eletto, ma incapace di vivere, alienato dalla realtà, che soccombe debole e indifeso alla tragica rottura di un sistema di vita uniforme, quello proposto da una società borghese media. In parte, rimanda a casi analoghi di certe figure di inetti della narrativa italiana, come l'Adolfo Romani di Oriani o l'Alfonso Nitti di Svevo.

Dal punto di vista formale inoltre emergono altri elementi connotanti le nuove soluzioni espressive, come la frantumazione del racconto o la perdita di autorità del narratore; tuttavia nella scrittura particolarmente ibrida di Baroja, vengono controbilanciati dal permanere di elementi fondamentali del modo narrativo ottocentesco, quale l'abbondante uso della descrizione finalizzata all'allestimento della scena. A metà strada tra il trascolorare del romanzo realistico-naturalistico e l'imporsi di nuove pratiche antimimetiche, lo scrittore basco parte dall'osservazione della realtà oggettiva ma poi nella rappresentazione testuale vi trasfonde quanto emerge dall'auscultazione interiore delle sensazioni e riflessioni che tale percezione sensoriale suscita nell'artista.

Le opere appena trattate compongono una trilogia che Baroja denominò posteriormente *La vida fantástica* e che si completa con il romanzo *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1905). Lo stravagante protagonista Silvestre Paradox è una sorta di superuomo "povero" la cui artificiosità e il cui amore per le stranezze sortiscono un effetto di denuncia.

Dalla penna del prolifico autore uscirono negli stessi anni *La busca*, *Mala hierba* e *Aurora roja*, editi nel 1904, e che accorpò nella trilogia *La lucha por la vida*. Tali opere, benché rivelino la suggestione zoliana, non raggiungono il grado di scientificità auspicato dal maestro francese, ma in quanto romanzi sociali sono preziosi documenti del mondo sommerso della capitale dove mescolavano i propri destini il sottoproletariato e la piccola

borghesia declassata. La produzione di Baroja è ben più ricca dei pochi titoli riportati in questa nostra veloce ricognizione, ma nel loro complesso sono esemplificativi della situazione del nuovo romanzo spagnolo e del tipo di azione riformatrice realizzata dall'autore.

Ramón del Valle-Inclán

A questo punto della nostra ricognizione, va segnalato un altro protagonista del multiforme panorama letterario apertosi alla fine dell'Ottocento: Ramón del Valle-Inclán. La sua avventura prosistica è da includere senz'altro tra le operazioni promosse dai cospicui rappresentanti della narrativa *modernista*, come appunto Unamuno, Azorín e Baroja. Al pari loro, pur nella varietà d'impostazione, l'intera traiettoria del Valle-Inclán romanziere, contrassegnata non meno di quella dei suoi contemporanei da una costante evoluzione, è riconducibile all'interno del nuovo indirizzo estetico preso dall'arte e dalla letteratura europee dell'epoca. L'orientamento antimimetico della sua scrittura è infatti palese fin dalle prime opere nelle modalità specifiche dettate dalla poetica che connota la "etapa" *modernista* del giovane autore³⁸⁵. E ce ne occuperemo in special modo dal momento che rientra nella narrativa del "Modernismo" spagnolo.

Va premesso che l'apprendistato letterario di Valle-Inclán avviene sulla scorta degli indiscussi maestri del decadentismo-estetismo francese di fine secolo (da Flaubert a Barbey d'Aurevilly) e risente altresì delle opere di D'Annunzio, di Eça de Queiroz e dei romantici. Suggestioni queste facilmente rintracciabili nei suoi primi racconti e romanzi brevi. La prima raccolta pubblicata dal gallego e intitolata *Feminas. Seis historias amorosas* (1895) è, ad esempio, un chiaro calco sia dei soggetti trattati che dello stile de *Les diaboliques* di Barbey d'Aurevilly. Sulla stessa linea ritroviamo qualche anno dopo la collezione di narrazioni brevi riunite sotto il titolo di *Corte de amor* (1903).

Cruciali furono le suggestioni provenienti da tale area di influenza per l'elaborazione delle sue prime idee poetiche. Valle accoglieva la congeniale via offertagli dall'estetismo europeo di fine secolo. Vi si adeguava pienamente avviando una ricerca sul

³⁸⁵ La reazione antirealistica nella narrativa valleinclaniana assume in un primo momento le forme dettate dal suo modernismo estetizzante: l'evasione dal mondo a lui contemporaneo verso un passato indeterminato e il preziosismo linguistico. Per poi mutarsi nella trasformazione grottesca, *esperpentica* del presente. Amado Alonso, così definisce le due fasi poetiche unitamente all'atteggiamento di Valle-Inclán verso la vita e l'arte: "Aquel de las *Sonatas* es el desdén auténtico del que menosprecia y se aparta; ahora es el de quien desprecia y zahiere. El primer Valle-Inclán recuerda y desarrolla; el segundo vive y actúa", cfr. A. Alonso, "La intención esteticista (Las *Sonatas*)", in A. Zahareas- R. Cardona- S. Greenfield (a cura di), *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*, New York, Las Américas Publishing Co., 1968, pp. 57-68, p. 67.

linguaggio tesa all'esaltazione del potere evocativo della parola, e da cui risulterà, nell'ambito narrativo, "l'estensione alla prosa di valori immaginativi, espressivi, fonici generalmente iscritti nell'ambito della poesia"³⁸⁶. I preziosi arazzi dei racconti e dei romanzi brevi poggiano, in ultima istanza, sullo sovvertimento della corrispondenza univoca tra segno verbale e referente, per cui il vocabolo viene privato dell'originario valore ideologico, convenzionale, e diventa il prezioso strumento evocatore di sensazioni ed emozioni del *reino interior* del poeta. Che l'opera non riflettesse allora mimeticamente il mondo, né si proponesse di migliorarlo, derivava da tale scelta. Era cambiato infatti il sistema di riferimento su cui si fondava l'operare estetico: la realtà non coincide più soltanto con quella empiricamente conoscibile e non è più riprodotta sulla base dell'osservazione, come esigevano i dettami realistico-naturalistici, ma è un ampio dominio dalle profondità insondabili che il poeta conosce intuitivamente o emotivamente e ricrea mediante un atto sostanziato da valori prettamente estetici. Invero il legame tra soggettività e stile concepito in uno spazio fittizio autonomo e autoreferenziale è cifra dell'estetica modernista del primo Valle-Inclán. Lo stesso si esprimeva così al proposito:

la condición característica de todo el arte moderno [...] es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad.³⁸⁷

Il pieno e consapevole sviluppo di tali dichiarazioni programmatiche, amalgamate a concetti provenienti dall'esoterismo e dal misticismo, è rinvenibile in quell'ideario poetico intitolato *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (1916)³⁸⁸. In questa *summa* a posteriori del suo credo estetico, l'autore conferma in modo teorico l'estrema fascinazione per la parola, per il suo potere evocativo, in quanto unione sintetica tra la sensibilità dell'artista e le sensazioni. Nel saggio parlerà allora di "fiebre del estilo", equiparando il momento dell'ispirazione artistica al "estado místico"³⁸⁹. Quindi, più esplicitamente, esorta gli artisti a far diventare:

toda nuestra vida a modo de una estrofa, donde el ritmo interior despierta las sensaciones indefinibles aniquilando el significado ideológico de las palabras.³⁹⁰

Per quanto concerne la produzione in prosa che si estende tra gli anni Novanta dell'Ottocento e i primi del Novecento, va detto che parallelamente alle incursioni

³⁸⁶ Cfr. G. Allegra, "La narrativa...", p. 905.

³⁸⁷ Cfr. R. Valle-Inclán, "Modernismo", *La Ilustración Española y Americana*, (1902), consultato in: *Valle-Inclán*, ed. di J. A. Hormigón..., p. 293.

³⁸⁸ Vi comincerà a lavorare intorno al 1912.

³⁸⁹ Cfr. R. del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, in *Obra completa*, vol. II..., p. 909.

³⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 919

nell'area delimitata dalle nuove mode letterarie, la scrittura del nostro va emancipandosi nello stile e rivela il forte legame tematico con la terra natia. Si innescava un processo mitificatorio dei simboli arcaici, legati al sostrato celtico, tipici della sua regione, giungendo a esiti del tutto personali. I primi risultati in tale senso sono già visibili nei racconti di *Jardín umbrío* (1903) dove gli amori tragici si trasfondono con l'atmosfera soprannaturale e misteriosa evocata da una Galizia legata alle proprie tradizioni ancestrali e a un passato leggendario. Il fascino emanato dai luoghi di tale peculiare scenario, muovono la penna dello scrittore che cerca modi narrativi alternativi alla mera descrizione del dato tangibile o al resoconto oggettivo della vicenda. Uno dei momenti culmine su tale via è rappresentato da *Flor de Santidad* (1904)³⁹¹. L'opera, dalla trama esigua, frammentaria, in cui l'ordine cronologico degli eventi è soppresso, è esemplificativa del nuovo modello di romanzo approntato da Valle. Nella storia di Ádega infatti insieme all'evocazione del mondo magico e agrario della regione dell'autore, si realizza la ricostruzione dello spazio interiore di quella pastorella. Le visioni mistiche, le leggende popolari, gli stati di coscienza alterati si mescolano alla percezione della realtà del personaggio, in un prodotto senz'altro innovatore.

Su tale via, ci imbattiamo nelle *Sonatas* (*de Otoño, de Estío, de Primavera e de Invierno* in ordine di pubblicazione apparse tra il 1902 e il 1905). Le quattro operette in prosa sono costruite secondo lo stile internazionale del racconto breve e ruotano intorno ad un unico personaggio Xavier Bradomín. Il narratore autodiegetico racconta retrospettivamente, lasciandosi trasportare dalle emozioni, le vicende amorose del suo passato. Le raggruppa in quattro momenti corrispondenti metaforicamente alle "stagioni" della sua vita. Un palazzo galiziano, il Messico, la Corte papale a Roma e quella navarrese di Don Carlos all'epoca della guerra carlista sono gli scenari delle avventure erotiche del celebre marchese, un "Don Juan feo, católico y sentimental", carlista "por estética" e testimone tra l'ironico e il dolente della fine del mondo feudale e aristocratico della Galizia medievale. Il filo della narrazione segue il ritmo dettato dalle oscillazioni interiori del protagonista, dissolvendo così la consueta progressione logico-cronologica delle azioni, le quali d'altro canto si riducono ai minimi termini. Nelle *Sonatas*, come il titolo

³⁹¹ Si racconta la storia di Ádega. La pastorella dà rifugio a un vagabondo credendo che si tratti di un pellegrino che approfitta della sua credulità e la violenta facendosi passare per il Cristo incarnato.

medesimo segnala, l'autore si avvale di una lingua preziosa, caratterizzata da precise intenzioni musicali che colpiscono, per la loro singolarità, la sensibilità del lettore³⁹².

Riprendendo il discorso sulla metamorfosi del romanzo tra l'Otto e il Novecento, le *Sonatas* mostrano delle soluzioni espressive e di organizzazione strutturale che gettano luce sul coinvolgimento del loro autore in una più generalizzata azione di ammodernamento del genere.

Per quanto riguarda il rapporto con le modalità narrative ottocentesche, è possibile affermare che nella scrittura di Valle-Inclán si assiste a uno scardinamento dei procedimenti classici dal di dentro. Un'operazione sottile ma incisiva da cui derivano delle costruzioni che, degne di quel grande prestigiatore di parole, si offrono al lettore "con forma de novela, pero vacías de realidad novelesca"³⁹³. Lo scrittore rompe consapevolmente, forse in modo più radicale di ogni altro, la corrispondenza canonica tra realtà e rappresentazione testuale, dando luogo a un mondo fittizio autonomo. Una creazione che si regge sull'esaltazione del valore formale della lingua, sulla contaminazione tra generi, sull'apertura dell'opera al moderno gioco dell'intertestualità. Il romanzo non rappresentava più per l'autore uno sguardo oggettivo sul mondo, quanto piuttosto una rielaborazione soggettiva del dato esterno. Ed, in effetti, la prospettiva individualizzante costituisce il tratto basilare della narrativa *modernista* spagnola. Si è già visto in precedenza che nei romanzi degli autori del 1902 l'elemento di novità corrispondeva appunto al taglio introspettivo dato alla narrazione. Tuttavia, nell'opera valleinclanesca lo scavo nell'interiorità del personaggio non è effettuata con le modalità analitiche del romanzo psicologico, ma è incarnato dall'opera stessa in quanto ricostruzione in prima persona delle memorie di Bradomín.

È interessante evidenziare che questo personaggio, al centro di una complessa operazione metaletteraria, si presenta come un aristocratico, dotato di una sensibilità raffinata, cultore della bellezza, dell'arte, del piacere, superiore ad ogni legge morale: umana o divina. Una figura sterile in ogni modo, che sembra prescindere della vita, ma non a causa della sua umanità sovrastante, bensì per incapacità. Su tale base, potremmo azzardarci a dire che è un inetto a vivere. Apparentemente è ben diverso da quegli enti

³⁹² Il carattere rinnovatore delle operazioni linguistiche e stilistiche, su cui per ragioni di spazio non ci soffermeremo ulteriormente, rimanda senz'altro all'impellente necessità dello scrittore di fabbricarsi uno stile personale.

³⁹³ A questo proposito è illuminante l'osservazione di Anderson Imbert, secondo cui: "apenas se observa esa estructura novelística se advierte que los materiales no están elegidos para precipitar el dinamismo de una línea acción, sino, al contrario, para descomponer esa línea en puntos brillantes: cuadros vivos, estampas para los ojos, poemas en prosa", cfr. E. Anderson Imbert, "Escamoteo de la realidad en *Las Sonatas*", in A. Zahareas- R. Cardona- S. Greenfield (a cura di), *Ramón del Valle-Inclán...*, p. 203.

abulici, pessimisti, in preda ai propri conflitti interiori che affiorano da tante pagine della narrativa spagnola, come di quella italiana. Ma in realtà è minacciato dalla stessa disintegrazione dell'identità, dalla stessa frammentazione della visione globale del mondo e della società, quelle almeno che poggiavano sui capisaldi dell'ideologia borghese e razionalista del diciannovesimo secolo³⁹⁴.

Riprendendo la nostra ricognizione sui primi venti anni della traiettoria del Valle-Inclán romanziere, va detto che del repertorio decadentista, a cui aveva ampiamente attinto l'autore di *Sonatas*, e del preziosismo dello stile sembra non esserci più nessuna traccia nelle opere successive. I testi, con i quali si chiude la sua prima *evasión*, quella del modernismo estetista, compongono due cicli dall'ambientazione rurale e arcaizzante, quella della Galizia feudale. Non viene però mai meno l'incessante sperimentalismo formale, mirato ora alla trasfigurazione letteraria dell'antico mondo del maggiorascato, della monarchia dispotica, dell'orgoglio aristocratico, dei contadini devoti ed umili, delle credenze popolari. D'altronde, come ben dice Hinterhäuser, "la Galicia de Valle-Inclán no es pues [...] una mimesis de la realidad, sino un acontecimiento estético – es literatura sublime, modernista, intertextual"³⁹⁵.

Nelle prime due *Comedias barbaras* (*Águila de blasón*, 1907 e *Romance de lobos* 1908) si consuma la distanza dall'erotismo e dal dandismo di stampo daurevilliano incarnati in Bradomín e si recupera il personaggio di Juan Manuel de Montenegro brevemente apparso nella *Sonata de Otoño*. Di tutt'altra tempra, libertino feudale e padre desposta, ormai prossimo al declino, il protagonista di *Comedias barbaras* è attanagliato da crisi di pentimento e travagliato dagli scontri con i figli. Nel trittico de *La guerra carlista* (*Los cruzados de la causa*, 1908; *El resplandor de la hoguera*, 1909 e *Gerifaltes de antaño*, 1909) invece la narrazione mostra forza corale e un registro dal tono prevalentemente epico. Sullo scorcio del conflitto civile acquistano rilievo i singoli avvenimenti secondo una modalità finalizzata alla focalizzazione interna della dialettica delle forze operanti nella storia e del coinvolgimento dei singoli individui. Il racconto espositivo procede per giustapposizione di racconti frammentari che pure hanno tra loro un nesso costituito da personaggi migranti. Nonostante lo scrittore manifesti la propria predilezione per il bando dei legittimisti, che nello spazio fittizio vengono dotati di virtù

³⁹⁴ Su questo punto torneremo in seguito dato che costituisce una delle ipotesi su cui incentreremo l'analisi comparativa dei testi, *Sonata de Otoño* e *Il Piacere*, svolta nel sesto capitolo. Si rimanda all'Introduzione per un chiarimento sulle motivazioni che ci hanno portato alla scelta di studiare soltanto la prima delle quattro opere del ciclo delle *Sonatas*.

³⁹⁵ Cfr. H. Hinterhäuser, "Valle-Inclán, autor de fin de siglo", in AA. VV. *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1997, p.49.

eroiche e spiccano per la loro tragica grandezza, tuttavia “la bellezza del sacrificio dei duri e puri contro ogni compromesso [...] è la chiave che spiega la milizia del vecchio *dandy* e la commozione del suo autore”³⁹⁶.

D’altro canto, la visione ironica e disumanizzante della guerra e le caricature grottesche e deformanti di coloro che entravano tra le fila delle truppe liberali stavano ad annunciare un’imminente svolta non solo nella narrativa, ma anche nelle idee estetiche dell’autore e, di conseguenza, la maturazione di nuove soluzioni rappresentative. In effetti, intorno al 1920 si suole porre il discrimine tra le due fasi poetiche valleinclanesche: l’estetismo e l’esperpento. A quell’anno risale la pubblicazione di *Luces de bohemia* la prima opera che Valle-Inclán definì “esperpento”, una commistione di tragedia e derisione. E in quel testo lo stesso autore inserisce una succinta quanto illuminante spiegazione della nuova formula artistica inaugurata da un lavoro teatrale: “los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato”³⁹⁷.

Per concludere la nostra panoramica sulla narrativa spagnola va detto che la rivolta antiottocentesca e antirealistica non si esaurisce certo con gli autori passati in rassegna. La frattura con la tradizione narrativa attuata secondo le modalità più disparate sullo scorcio del nuovo secolo coinvolge anche altri autori principalmente attivi nel primo ventennio del Novecento, come Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna o Benjamín Jarnés. Sebbene perpetuassero l’atto liberatorio dell’arte sorto a fine Ottocento, approdando ad ardite sperimentazioni, la loro azione è ormai distante dalle istanze novantottesche elette a nesso di unione dei protagonisti della fertile stagione letteraria apertasi alla fine dell’Ottocento con *Paz en la guerra* (1897) di Unamuno e durata una ventina d’anni. A tale proposito il giovane Ortega fu un testimone d’eccezione. Negli articoli pubblicati sulle riviste dell’epoca, rielaborati poi nell’opera *Meditaciones del Quijote* (1914), registra il cambiamento avvenuto tra gli scrittori di fine secolo e quelli della generazione successiva. Il primo gruppo presenta un modo di operare scandito dalla ricerca sull’io e connotato dal rifiuto che l’artista oppone al moto reificatorio dell’arte. Il secondo gruppo invece professava l’apertura di un tipo di letterato tendenzialmente individualista al mondo esteriore, al fine di ricomporre la tragica frattura dell’uomo con se stesso e con le circostanze esistenziali. Non va comunque dimenticato il forte clima di

³⁹⁶ Cfr. G. Allegra, “La narrativa...”, p. 906. Per un approfondimento si veda M. García Pelayo, “Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán”, *Revista de Occidente*, 44-45 (1966), pp. 257-87.

³⁹⁷ Cfr. R. del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 140.

transizione del secondo decennio del Novecento caratterizzato dal denso sovrapporsi di tendenze variegata fino all'avvento delle poetiche avanguardiste.

Per concludere il presente capitolo, ribadito che dal precedente studio sui romanzieri più rappresentativi della produzione narrativa italiana e spagnola tra Otto e Novecento emerge il dato comune dell'atipicità e dell'eterogeneità di tali panorami. Ne consegue la difficoltà del compito di individuare un unico modello del romanzo moderno. Eppure è tangibile, nelle due scene letterarie, l'avviarsi di un processo di rinnovamento formale del romanzo su nuove basi estetiche che è accompagnato dall'intensa riflessione teorica maturata dagli stessi scrittori. Un movimento del genere, sebbene presentasse come già ribadito più volte una grande disparità di modi, si muoveva in modo parallelo alla più avanzata evoluzione del genere visibile in tutto il continente. Il prevalere della lirica sull'epicità, del frammento sulla concatenazione storica, insieme al languire dell'"azione", alla centralità dell'esperienza soggettiva e all'invenzione di un linguaggio nuovo rimandavano ad altrettante modalità alternative nate in seno alla reazione antiveristica europea.

In questo contesto e lungo la discontinua linea tracciata dall'evoluzione del romanzo italiano e spagnolo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si collocano testi popolati da personaggi dalla fisionomia cangiante. Su tali modificazioni e varianti della figura antropologica ci proponiamo di illustrare, nei prossimi capitoli, l'entità delle innovazioni introdotte nella narrativa. È possibile considerarlo infatti quale punto d'osservazione privilegiato sul progressivo naufragare dei modelli del Realismo e l'emergere di programmi poetici e pratiche romanzesche inediti, maturati in un contesto particolarmente problematico.

Inoltre va detto che se da una parte l'allontanamento dal romanzo tradizionale si manifesta nell'incipiente crisi del pilastro stesso della poetica realista, il personaggio, culminato poi nella narrativa degli anni Venti; dall'altra l'immagine antropomorfa che anima il mondo proiettato dalla scrittura narrativa, sebbene dotata di un'inequivocabile natura letteraria, addensa su di sé significati che travalicano i limiti della finzione. Forti di tale assunto teorico crediamo allora che le creature immaginarie, a cui abbiamo fatto riferimento nel corso della nostra disamina, non solo costituiscano la spia del processo di metamorfosi del genere letterario in atto, ma si rivestino di una particolare valenza extraletteraria se iscritti all'interno di un comune retroterra di crisi storica, di sconfitta della ragione positivista, di tentativo di riscatto dell'artista nella sfera di sua competenza.

A questo proposito, dal punto di vista teorico, ci sentiamo di sottoscrivere l'importante indicazione riportata in calce al saggio *Le personnage* di Glaudes e Reuter:

le rayonnement du personnage excède les limites de la poétique. Parce qu'il est en général figuratif et anthropomorphe, il ne saurait être ramené à un agent de la fiction don't il suffirait d'analyser le fonctionnement interne [...] L'histoire raconté [...] met en jeu des affects, des croyances et des valeurs dont les protagonistes de l'action, à commencer par le héros, sont les principaux vecteurs³⁹⁸.

³⁹⁸ Cfr. P. Glaudes-Y. Reuter, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.4

CAPITOLO V

Una tipologia di transizione: l'inetto

Cambiamenti in vista sullo scorcio del nuovo secolo

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il romanzo di stampo ottocentesco veniva investito da una trasformazione avviata da una generalizzata reazione anti-realistica. La crisi che interessava tale modello letterario si rifletteva, come si è esposto in precedenza, anche sulle traiettorie narrative degli autori italiani e spagnoli che giungevano alla maturità artistica a cavallo dei due secoli, e produceva a volte linee convergenti. A questo proposito, nel corso delle precedenti panoramiche, ci è parso di poter individuare nel progressivo cambiamento della figura del personaggio romanzesco, in linea con quanto stava avvenendo in tutta Europa, una spia dei mutamenti in atto nel genere prediletto dagli scrittori dell'Ottocento³⁹⁹. Lo reputiamo infatti un luogo testuale privilegiato dove poter verificare l'oscillazione tra tradizione ed innovazione creata dal moto di allontanamento dalla poetica naturalistico-veristica verso la lenta conquista di una nuova dimensione dell'arte e in particolare del mezzo espressivo narrativo che possiamo definire novecentesca. Una dialettica che, come abbiamo detto precedentemente, costituisce un tratto specifico delle manifestazioni letterarie riconducibili al "Decadentismo" italiano e al "Modernismo" spagnolo.

Va detto inoltre che tale motivazione letteraria è rafforzata dai legami che vincolano i testi al contesto. Difatti, l'ente fittizio sembrerebbe in molti casi, e per le ragioni più diverse, funzionare da cartina tornasole rispetto ad un periodo che abbiamo già definito di transizione. Tale figura si mostra invero sensibile alle diverse sostanze reagenti costituite dai vari aspetti assunti dalla crisi di fine secolo che fu, nello stesso tempo, premessa indispensabile per l'avvento di una nuova epoca. Si trattò di una crisi, all'interno della quale, abbiamo avuto modo di rintracciare l'emergere di un'ordine culturale ed estetico diversamente fondato. È ormai assodato infatti che nella traiettoria della storia

³⁹⁹ Tale secolo vede parallelamente al trionfo della borghesia liberale, del capitalismo industriale, della filosofia positivista, l'imporre del romanzo nelle sue diverse varianti sociale, storico, biografico, quale mezzo artistico idoneo alla propaganda di quella nuova realtà socio-economica. Al proposito si vedano i fondamentali saggi di I. Watt, *The rise of the novel* (1957) o di G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1920). In quest'ultimo tra l'altro si sottolinea la centralità dell'individuo, dato che: "il romanzo è la forma dell'avventura, il valore proprio dell'interiorità: il suo contenuto è la storia dell'anima che si mette in cammino per conoscere se stessa", cfr. G. Lukács, *Epopea e romanzo*, in *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962 (1ª ed. 1920), p. 78.

letteraria europea l'inizio del Novecento rappresenti una svolta fondamentale, in concomitanza tra l'altro con il diffondersi dei nuovi modelli epistemologici⁴⁰⁰.

All'interno di coordinate del genere ci muoveremo per l'analisi di alcuni personaggi esemplari al centro di opere cospicue delle scene prosastiche di nostra competenza. Nei capitoli successivi infatti ci focalizzeremo in particolare su due coppie formate, una da Sperelli e Bradomín, e l'altra da Augusto Pérez e Mattia Pascal, con l'obiettivo di rintracciare gli aspetti caratteristici e le connotazioni di cui si riveste una nuova figura letteraria. Prima però vanno fatti alcuni cenni introduttivi sul soggetto da analizzare.

Se scorriamo rapidamente la storia della letteratura occidentale infatti non è difficile accorgersi dell'importante ruolo ricoperto dal personaggio in quanto istituzione secolare⁴⁰¹. E ne ravvisiamo altresì l'estrema fluidità esibita dalla sua caratterizzazione e dalla sua nozione statutaria e dettata nel susseguirsi nei secoli dai vari sistemi ideologici che proiettavano di volta in volta diverse visioni della realtà, dell' "io", della società, dell'arte⁴⁰². Vediamo di inscrivere dunque la lenta mutazione delle creature romanzesche avvenuta tra l'Otto e il Novecento nel contesto storico-culturale che abbiamo preso in considerazione nel nostro lavoro.

Innanzitutto è importante notare che, in termini generali, il confronto tra la raffigurazione testuale della figura antropomorfa e l'immagine della realtà ad essa sottesa rimanda di consueto al posto che il personaggio viene ad occupare all'interno delle diverse poetiche. È evidente che qualsivoglia programma artistico sia da considerare quale espressioni dell'orientamento estetico alla base dei diversi movimenti culturali e poggiati a sua volta sul modello ideologico-filosofico di turno. Occupiamoci per ora di chiarire la

⁴⁰⁰ Nel celebre saggio *Consciousness and society* di Hughes, più volte citato nel corso del nostro lavoro, è brillantemente sostenuta una tesi del genere. A cavallo tra i due secoli si assiste in alcuni Paesi europei al fiorire di una vivace vita culturale, quasi una rivoluzione intellettuale quasi pari a quella segnata da Copernico, poi azzerata dall'avvento della Prima guerra mondiale e dall'istaurarsi di regimi totalitari. Nel giro di poco più di due decenni, fecero la loro comparsa in un breve lasso di tempo un numero notevole di teorie che, sebbene elaborate individualmente dalle più acute menti del tempo, muovevano dalla rivolta contro il Positivismo e si rivelarono sorprendentemente affini. Hughes segnala inoltre che nel loro complesso, "provide the found of ideas, that has come to seem most characteristic of our own time", cfr. H. Stuart Hughes, *Consciousness...*, p. 13.

⁴⁰¹ A partire dalla *Poetica* (334 a.C.) di Aristotele e dalla sua basilare definizione di poesia, quale imitazione attraverso il linguaggio di uomini in azione, il riferimento al personaggio sarà un elemento ricorrente, e costitutivo, dei modelli poetici susseguitisi nei secoli. Per un approfondimento sulla storia della nozione di personaggio si rimanda al recente lavoro di: A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.

⁴⁰² Rimandiamo su questo punto al saggio di P. Glaudes- Y. Reuter, *Le personnage...* Il testo offre spunti utili a sviluppare la riflessione sulle implicazioni letterarie e extraletterarie della figura del personaggio, oltre a fornire un'ampia carrellata sui più recenti modelli teorici proposti all'interno dei diversi orientamenti di teoria della letteratura sviluppatasi nel corso del secolo.

seconda parte dell'enunciato. A tale proposito, si è detto più volte nello svolgimento della Tesi, che l'insieme dei fenomeni connotanti ora il "Decadentismo" italiano ora il "Modernismo" spagnolo sorgevano per un verso da una reazione antipositivistica e antinaturalistica, e subivano per l'altro verso la sollecitazione di molte esperienze di segno irrazionalistico, addirittura misticheggianti. In breve, tra i due secoli le poetiche decadentiste e moderniste germogliavano su un terreno comune marcato sì da un rinnovato atto di sfiducia nella ragione, nell'epistemologia positivista, ma anche da una rinascita spiritualistica. Costituivano quindi delle esperienze da inquadrare nel moto di rinnovamento culturale di fine secolo, che mirava in modo prioritario alla rottura di schemi e di strutture totalizzanti avvertite come insufficienti, convenzionali, rigide, limitative. La polemica verteva soprattutto sul fatto che le nuove scienze umane escludevano una parte troppo grande dell'esistenza. Difatti ai nuovi protagonisti della scena culturale il mondo, e di conseguenza l'essere umano, apparivano assai più complessi, stratificati, misteriosi, difficilmente catalogabili e decifrabili, immagini codeste di certo più prossime all'esperienza del reale magmatico⁴⁰³.

Senza dilungarci ulteriormente, basti registrare il dato capitale, sia per le nuove correnti filosofiche di matrice irrazionalistica che per la nascita di originali programmi artistici, del rifiuto della concezione esclusivamente empirica della realtà. A ciò va aggiunta inoltre l'elaborazione di inediti parametri conoscitivi che, avversi all'ottocentesco scientismo razionalistico, davano nuovo protagonismo alle facoltà dell'individuo prima ignorate. Ne derivava, da un lato, un nuovo modo di concepire il reale che non coincideva più con una visione unitaria e totalizzante data a priori, ma prendeva forma sulla base della percezione soggettiva; e dall'altro, l'avvio di un moto liberatorio dalle strettoie e dalle riduzioni di una concezione sociale dell'essere umano

⁴⁰³ Negare la tesi positivista secondo cui la realtà, unica e in evoluzione continua, sia costituita da fatti naturali, connessi assieme necessariamente da leggi, e che i metodi delle scienze sperimentali siano i soli in grado di garantirne la conoscenza, significa trovarsi di fronte allo sconfinato territorio dell'irrazionale ed inoltrarsi in vie di accesso al reale inesplorate. Ma significa altresì affrontare l'arduo compito di rifondare il paradigma della verità e dell'esistenza in generale. In tal modo si configurava la piattaforma comune su cui poggiava l'eterogeneo insieme delle filosofie antipositivistiche. Ne consegue, e ci preme sottolinearlo ai fini del nostro discorso, in primo luogo il fondamentale spostamento di focalizzazione dalla "natura", dall'"esteriorità", all'"uomo", alla sua "interiorità", "coscienza", "essere", "spirito": la varietà delle correnti rispecchia appunto quella della scelta dei termini. In secondo luogo, va osservato il basilare riconoscimento della sfasatura esistente tra l'informazione esterna dell'esperienza sensibile e la sua percezione da parte del soggetto, in qualità di prodotto ultimo al termine di un processo tutto interiore di assimilazione intellettuale ed emotiva del fatto oggettivo. Un'aspetto quest'ultimo sagacemente colto da Hughes quando sostiene che, "In the shifting, transitional world of ideas in which they dwelt, the problem of consciousness early established itself as crucial [...] the various thinkers with whom we shall be dealing were all in their different ways striving to comprehend the newly recognized disparity between external reality and the internal appreciation of that reality", cfr. H. Stuart Hughes, *Consciousness...*, pp. 15-16.

saldata sulle teorie dell'evoluzionismo di Darwin e di Spencer. Si trattava di idee secondo cui tutti i processi psicologici e sociologici sarebbero da considerare il prodotto accidentale dell'ereditarietà e dell'ambiente in quanto fattori determinanti di ogni azione umana.

Al nuovo orientamento si adeguavano, non meno degli scrittori europei, anche i più accorti autori italiani e spagnoli responsabili dell'avviarsi del rinnovamento delle lettere nei rispettivi ambiti nazionali. Di conseguenza, anche nelle loro opere, le modalità della rappresentazione testuale, come si è cercato di chiarire nel capitolo precedente, si modificavano per via della forza esercitata sia dalla nuova visione della realtà (non più considerata alla stregua di un esperimento da osservare o concepita come un insieme di fenomeni retti da leggi proprie, ma quale caotico insieme di forze), che dal riconoscimento della specificità soggettiva dell'uomo riscattato dallo stato di frammento oggettivo dell'universo. Ne sortiva la speciale enfasi sull'“Io”, espressa sul versante artistico dalla tendenza a fondare poesia e prosa sulle sensazioni e sulle emozioni del singolo. Detto ciò, non è casuale che proprio sulla fine del secolo, riaffiorassero e dominassero il campo dell'immaginario letterario del decadentismo europeo le tematiche e i motivi gotico-sentimentali a cui attinsero gli scrittori romantici di tutto il continente (quali le coppie dicotomiche di amore-morte, bellezza-dolore, o legati al soprannaturale, allo spazio dell'intimità, eccetera)⁴⁰⁴, manipolate però secondo delle direttrici di senso diverse ed inserite in codici culturali altri.

Riprendendo il filo del discorso, occorre chiedersi allora in che modo si stesse modificando il ruolo dell'ente fittizio all'interno dell'opera narrativa nel nuovo corso estetico. Nel tardo Ottocento, come vedremo, si trattò per lo più di una mutazione tipologica, da considerare però quale premessa imprescindibile degli ulteriori sviluppi novecenteschi⁴⁰⁵. Va osservato che all'inizio fu un processo graduale dal momento che l'essere umano si ritrovava al centro sia della poetica del Naturalismo e delle pratiche narrative del Realismo ottocentesco, che di quelle elaborate dalle nuove generazioni di letterati suggestionati dalle tante posizioni antipositivistiche. Nonostante ciò, che fossero intervenuti importanti cambiamenti rintracciabili su molteplici livelli, è evidente. Non da ultimo il fatto che il fuoco dell'attenzione fosse stato spostato dall'esterno all'interno, dal

⁴⁰⁴ È quasi superfluo rimandare a tale proposito al saggio di M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1936).

⁴⁰⁵ La rivoluzione della figura antropomorfa costituisce infatti una linea fondante della letteratura moderna. A questo proposito si rimanda alla lettura del paragrafo “*Homo fictus*” contenuto nel capitolo “La tradizione della modernità” redatto da Franco Brioschi. Vid. G. Brioschi- C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, vol. IV, Torino, Bollati-Boringhieri, 2002, pp. 6-9.

personaggio quale soggetto/attante di una vicenda appassionante o trattato alla stregua di un esperimento da osservare e analizzare⁴⁰⁶, alla sua individualità, alla sua psiche che assunsero grande protagonismo nei nuovi scritti. Ne derivarono delle profonde modifiche strutturali dell'impianto romanzesco tra le quali spicca lo scardinamento della rigorosa concatenazione dei fatti secondo un ordine logico-cronologico come dettavano i modi narrativi vincolati alla tradizione ottocentesca. A tali cambiamenti nell'articolazione del discorso, se ne accompagnavano di riflesso altri di ordine stilistico. Così, attenendoci all'oggetto che stiamo trattando, se nelle opere della metà del secolo la figura umana si presentava a tutto tondo, nei romanzi interessati dall'incipiente sperimentalismo invece appare franta, alogica, atemporale, disgregata. È difatti visibile la frantumazione del personaggio ottocentesco alla Balzac descritto con un'abbondanza di particolari tale da non lasciare nessun spazio in bianco. Di conseguenza i contorni della figura umana venivano solo tratteggiati in modo approssimativo, arbitrario, lasciandola così priva di un profilo marcato e dispersa in una confusa accumulazione di tratti somatici, psichici e informazioni biografiche via via più sconnessi e difficilmente collegabili.

Difatti al posto dei personaggi concepiti come coerenti blocchi psicologici mossi da una rigorosa logica di causa ed effetto, di scopo e di mezzi, di intendere e di agire, si aggiravano successivamente nei romanzi di fine secolo e dei primi anni del Novecento degli abitanti dal carattere decisamente introverso, afflitti da una grave e diffusa malattia della volontà, privi di ogni ambizione di successo. Si trattava di un tipo letterario e umano che subiva gli effetti della disgregazione delle energie individuali necessarie per partecipare alla lotta della vita e si dimostrava intimamente scisso, frantumato, problematico, non più in grado di costruirsi un'identità personale propria. Inoltre va detto che il nuovo spazio narrativo non ospitava più vicende corali, dal sapore epico, ordite intorno a singole esistenze votate ad un improbabile riscatto sociale e infine flagellate dal cieco destino. Ma veniva presentato alla ribalta della narrazione un protagonista con degli attributi che lo rendevano diverso dall'uomo comune, era infatti dotato di un temperamento eccezionale e di un'interiorità tormentata.

Al fondo di tali cambiamenti strutturali e tematici si ravvisa un aspetto altamente connotante il nuovo romanzo che muoveva in senso lirico e simbolistico, e che riguarda la

⁴⁰⁶ Si veda l'intervento di Zola su questo punto nel saggio programmatico della scuola naturalistica. Val la pena riportare qui uno stralcio esemplificativo nel quale l'autore illustra un aspetto fondante della formula narrativa da lui proposta: "il romanzo naturalista, quale ora lo intendiamo, è un vero e proprio esperimento che il romanziere compie sull'uomo, con l'aiuto dell'osservazione", ed è finalizzato alla: "conoscenza scientifica dell'uomo della sua azione individuale e sociale", cfr. E. Zola, *Il romanzo sperimentale* (1879), Parma, Pratiche, 1980, p. 8.

focalizzazione su di un unico personaggio realizzata attraverso nuove soluzioni rappresentative contraddistinte dalla progressiva perdita di referenzialità della figura umana parallela allo scadere del progetto di scrittura realistica. Alla fine degli anni Ottanta tale inversione di tendenza sorta in Francia prima e diffusasi poi in tutte le lettere europee veniva precocemente riconosciuta da Jean Moréas e così espressa nell'articolo "Le Symbolisme" apparso sul *Supplément littéraire* del *Figaro* (sabato 18 settembre 1886),

la conception du roman symbolique est polymorphe: tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament; en cette deformation gît le seul réel.

Le parole del poeta francese fanno luce su un fatto fondamentale delle mode letterarie che abbiamo già sottolineato in precedenza e che ricorderemo qui brevemente⁴⁰⁷. Va detto che nelle opere dalla vocazione anti-naturalista, l'immagine del reale veniva filtrata dalle percezioni, dalle emozioni e dalle sensazioni del soggetto. Ne derivavano in effetti dei modi rappresentativi che coincidevano con l'incipiente scomposizione della visione di un mondo razionalmente ordinato e con il venir meno dell'idea di un "io" forte in grado di dominare tutto ciò che lo circonda. Il nuovo materiale narrabile, fonte d'ispirazione artistica cessa di essere composto dai "dati di fatto" sostituiti, per dirla alla Bergson, dai "dati della coscienza".

Nel frattempo, va chiarito, si modificava il rapporto tra l'artista e la realtà esterna. Non più "osservatore", "sperimentatore" di cose tangibili, ma creatore attraverso l'atto della scrittura di immaginari mondi paralleli. Difatti sullo scorcio del nuovo secolo, non solo si modificavano i termini del rapporto tra la realtà e la sua ricreazione artistica con considerevoli ripercussioni sulla figura umana, ma si assisteva altresì alla rifondazione dell'atto letterario. Rifacendoci allora ad una celebre metafora concepita da Stendhal, allo specchio che l'autore utilizzava per cogliere le immagini veridiche da copiare fedelmente nell'opera d'arte viene fatto correggere l'orientamento così da riflettere lo scrittore stesso nel suo sforzo creativo⁴⁰⁸. Ed in effetti, il tratto tipificante e fondante della letteratura

⁴⁰⁷ Vid. primo paragrafo del quarto capitolo.

⁴⁰⁸ Non è casuale allora la straordinaria diffusione, come molti registrano, del tipo letterario dell'artista rintracciabile in tutte le letterature europee tra Otto e Novecento. Sostiene il critico Santiañez Tió che: "la palautina consolidación del mundo moderno en Europa trae consigo una nueva modalidad novelesca: la "novela de artista". Dicho género de novelas es prototípico de la modernidad y obedece a una realidad social muy concreta: la toma de conciencia del hombre de letras y del artista de su ambigua posición en una sociedad regida por las leyes del mercado, por el valor del dinero y por una mentalidad práctica en esencia. Desde los primeros casos de "novela de artista" a cargo de los románticos alemanes (v.g. *Lucinde* [1799], de F. Schlegel y *Heinrich von Ofterdingen* [1799-1801], de Novalis) hasta las novelas de Chateaubriand, A. de Musset, Sainte-Beuve, Sastre, M. Barrès, R. Musil, I. Svevo, M. du Gard, T. Mann y M. Proust, pasando por

moderna è appunto la riflessione su se stessa. Un'operazione che spesso accompagna l'attività inventiva ed è articolata in diversi momenti quali l'interrogarsi sulla propria essenza alla ricerca della sua peculiare origine e il dettare regole proprie. A ben vedere, prima dello straordinario sviluppo del dibattito teorico sull'arte e sulla "letterarietà" degli anni Venti e Trenta, assieme ai francesi, inglesi, tedeschi, anche nell'opera degli scrittori italiani e spagnoli troviamo il corrispettivo adeguamento all'originale carattere autoriflessivo della nuova narrativa, rinvenibile non solo nella sempre più cospicua produzione saggistica, ma anche nella stessa opera romanzesca. Per tutti valga l'esempio probante tratto da un classico di Galdós, *Misericordia* (1897), che ci riporta tra l'altro alla problematica del personaggio, e in particolare al dibattito critico sollevato dalla nozione stessa di ente fittizio di cui ci occuperemo in seguito.

In questo romanzo l'autore opera l'ingegnosa ma certo non inedita (soprattutto per quanto riguarda la tradizione letteraria iberica) mescolanza tra il piano della realtà e quello dell'immaginazione di cui sembrano vittime i personaggi, poi messa in evidenza in relazione alla protagonista del romanzo. Benina infatti in un momento di forte scoramento, che sembra farla sragionare, giunge a una conclusione inverosimile sul piano della logica razionale:

ya no se apartó de su mente la idea de que el benéfico sacerdote alcarreño [Don Romualdo] no era invención suya, de que todo lo que soñamos tiene su existencia propia, y de que las mentiras entrañan verdades⁴⁰⁹.

Se estrapolassimo tale frase dalle circostanze romanzesche in cui è pronunciata e intendessimo il verbo "soñar" quale termine equivalente all'attività immaginativa e demiurgica del romanziere, ne ricaveremmo inaspettatamente una considerazione dal carattere metaletterario. In tale guisa diventa ambigua la fonte dell'enunciazione, dato che dietro a tali riflessioni del personaggio sembrerebbe nascondersi l'autore allo scopo di riferirsi, in termini metaforici, al meccanismo intellettuale preposto all'atto della scrittura. Se ne desume quindi che l'artista è da considerare un inventore di mondi possibili che, sebbene fondati sull'illusione referenziale, appartengono sí all'ordine della realtà

obras clave del género como *La educación sentimental* (1869), *Ilusiones perdidas* (1837-1843) y *Charles Demailly* (1860)", cfr. N. Santiañez Tió, *Modernidad...*, pp. 172-173.

⁴⁰⁹ Cfr. B. Pérez Galdós, *Misericordia*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 253. (La parentesi è mia). Le parole dello spagnolo sorprendono ancora di più per la loro lungimiranza, qualche anno dopo infatti Mauriac avrebbe scritto: "Acceptons humblement que les personnages romanesques forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os [...]. Il faut se résigner aux conventions et aux mensonges de notre art", cfr. F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Chastel, 1933, pp. 154-155.

sostanziata dall'arte, ma vi si può ravvisare il senso misterioso della vita⁴¹⁰. Tale stralcio inoltre rimanda, a nostro parere e non tanto velatamente in fin dei conti, alla questione dell'autonomia del personaggio che, di lì a pochi anni, avrebbe suscitato grande interesse tra gli interpreti di spicco delle nuove poetiche e della nuova idea di romanzo⁴¹¹.

Visto la particolare attenzione riservata alla figura del personaggio non possiamo certo non richiamare gli estremi di un dibattito che dalla fine del diciannovesimo secolo vide coinvolti i più rilevanti nomi della nuova narrativa. Lo statuto della creatura immaginaria e il ruolo da lei rivestito all'interno dell'ordito fittizio venivano presi di mira come fatto del tutto correlativo e caratterizzante l'emergente direzione antimimetica dell'arte. Si tratta infatti di uno dei luoghi testuali dove poter cogliere le prime avvisaglie dell'imminente capovolgimento del rapporto tra realtà e finzione. Non è un caso allora che su tale tema letterario, e in special modo sulla questione cruciale dell'assimilazione della figura fittizia all'uomo in carne e d'ossa, si avviasse alla fine dell'Ottocento un fervido dibattito rintracciabile in opere fondamentali come *Art of fiction* (1884) di Henry James o nei saggi teorici dello Zola (poi ripreso e culminato negli anni '20 con contributi sull'argomento a tutt'oggi capitali quali quello di Forster in *Aspects of the Novel* (1927)⁴¹², di Mauriac in *Romancier et ses personnages* (1921) o della Woolf in *Modern Fiction* (1919) e soprattutto *Mr Bennet and Mrs Brown* (1923), quando cioè i contorni del romanzo novecentesco apparivano tratteggiati in modo definitivo). Al di là delle diversità

⁴¹⁰A conferma di un'intuizione del genere si veda il discorso letto da Galdós in occasione della sua nomina come membro della Real Academia de la Lengua Española nello stesso 1897. Notevoli per quanto riguarda il nostro lavoro sono alcune osservazioni di uno dei più insigni autori spagnoli, secondo il quale trovandosi l'arte e la società in piena ebullizione: "al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perderemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social", cfr. B. Pérez Galdós, "La sociedad presente ...", p.225.

⁴¹¹ Ben conosciuto è il parallelismo che su siffatto argomento si istituisce tra *Niebla* di Unamuno e un racconto breve di Pirandello *La tragedia di un personaggio* (1910) che ebbero a segnalare alcuni sagaci critici italiani allorché si divulgò la traduzione del testo unamuniano nel 1921. Vorrei, in questa sede, attirare l'attenzione su di una singolare coincidenza tra l'opera citata di Unamuno e quella di Galdós. Nel capitolo XXXI di *Niebla* viene narrata la scena della ribellione del personaggio, mentre porta lo stesso numero il capitolo di *Misericordia* dove più esplicitamente si manifesta l'ambiguo *status* ontologico di Don Romualdo. Qui, fin dai capitoli XXIX e XXX era già visibile la pericolosa oscillazione tra realtà ed immaginazione del suddetto personaggio, un fenomeno poi sancito nel capitolo in questione quando la stessa Benina gli si rivolge mentalmente in termini del tutto ambigui e dice: "Sr. D. Romualdo, perdóneme si le *he inventado*. Yo creí que no había mal en esto. Lo hice porque la señora no me descubriera que salgo todos los días a pedir limosna para mantenerla. Y si de *aparecerse* usted ahora con cuerpo y vida de persona es castigo mío, perdóneme Dios, que no lo volveré a hacer [...] y si va a darle las quejas porque yo he tenido el atrevimiento de *inventarle* [...]", cfr. B. Pérez Galdós, *Misericordia*..., p. 253.

⁴¹²Forster nel suo *Aspects of novel* (1927), riallacciandosi ad alcune argomentazioni avanzate precedentemente da Henry James, cerca di dirimere il problema della diversità esistente tra le persone che appartengono alla vita reale e quelle che appaiono nei libri in modo pratico e le mette a confronto rispetto ai principali fatti della vita: la nascita, l'esigenza di nutrirsi, di dormire, di amare e riprodursi, la morte. Vid. W. Foster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1963 (tit. or. *Aspects of novel*, 1ª ed. 1927).

estetiche, il processo alla nozione di personaggio considerato alla pari di una persona inizia proprio allora ed è ad appannaggio degli stessi scrittori. In ambito italiano, sulla linea impostata dal francese, Luigi Capuana rimarcava significativamente nel 1898 che: “Il Romanzo [...] non vorrebbe far altro che cavar fuori creature vive da qualunque materia”⁴¹³. Si era consapevoli del paradosso semantico contenuto in un simile enunciato, poggiante in realtà sul principio poetico della verosimiglianza. Il Naturalismo infatti concepiva e presentava i personaggi come repliche fotografiche delle persone e come tali apparivano le figure umane che animavano i romanzi a cavallo dell’Otto e Novecento, pur con evidenti differenze di caratterizzazione dovute all’impianto psicologico ed introspettivo peculiare della nuova narrativa. In effetti, le nuove modalità tipologiche attraverso cui rappresentare l’individuo divulgate dal romanzo francese spiritualista o simbolista, fortemente suggestionate dall’autobiografismo alla Bourget e dal sapiente scavo nell’interiorità magistralmente esemplificato dagli scrittori russi, riposavano ancora su un effetto di reale prodotto dall’ente fittizio. Malgrado ciò tutto faceva presagire un cambiamento radicale e proprio attraverso il superamento del Naturalismo, con l’avvento di una scrittura diversamente fondata e davvero post-naturalistica, si sarebbe approdato come dice il Debenedetti, alla morte del “personaggio-uomo”⁴¹⁴.

A tale proposito, il paradosso appunto del personaggio-uomo, pienamente testimoniato con modalità diverse dagli attanti dei romanzi che prenderemo in esame, venne svelato negli anni Venti quando più voci si levarono allo scopo di ridefinire una nozione di derivazione aristotelica, compito che si rivelò ben presto assai arduo. Vale la pena riportare in questa sede la formula elaborata da Forster. Rafforzando la posizione di Henry James, lo statunitense sosteneva senz’ombra di dubbio ormai che l’essenza del personaggio fosse verbale; l’*homo fictus*, cugino dell’*homo sapiens*, è infatti partorito dall’immaginazione dell’artista e si sostanzia su di “una certa quantità di gruppi di parole”⁴¹⁵.

In questa veloce approssimazione allo studio delle creature immaginarie della narrativa a cavallo dei due secoli, non può sfuggirci un fenomeno assai rilevante. È evidente che molte delle nuove opere vengono abitate da individui che palesano certa somiglianza con l’autore stesso, quasi di un *alter ego* si trattasse. È infatti cospicuo il

⁴¹³ Cfr. L. Capuana, *Gli ismi contemporanei...*, p. 46.

⁴¹⁴ Vid. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.

⁴¹⁵ Cfr. E. M. Foster, *Aspetti del romanzo...*, p. 65. Quando dopo un periodo di circa trent’anni, tra il 1930 e il 1960, definito da Walter Harvey come “retreat from character”, si tornerà a parlare della nozione di personaggio le idee a cui si farà riferimento saranno quelle di Forster.

numero degli enti fittizi usciti dalla penna dei nuovi romanzieri che appaiono quali trasposizione letteraria del proprio demiurgo. Ciononostante a ben guardarli si tratta perlopiù di autobiografie ideali, “raramente i contenuti dell’esperienza vissuta assumeranno i contorni riconoscibili dell’individuo biografico senza subire radicali modifiche tipologiche”, chiarisce il Brioschi che, “perlopiù tali contenuti afferiranno semmai alla sfera subpersonale degli psichismi inconsci: dove appunto, secondo il motto di Rimbaud che sarà caro ai surrealisti, “Io è un Altro”⁴¹⁶. È comunque patente una sorta di complicità dell’autore-narratore con il suo personaggio, quasi volesse farne il portavoce di un’ideologia, di aspirazioni sue, identificabili quindi, fuor di metafora, con quelle nutrite da un individuo biografico stretto da circostanze ben determinate.

Un’osservazione del genere fa emergere una questione che proietta il discorso fuori dall’ambito letterario e accende i riflettori sui legami tra l’opera e il contesto. Se intendiamo il personaggio alla stregua di un oggetto socio-culturale, non sarà difficile rinvenire al fondo di tante figure antropomorfe intorno a cui si tessevano i nuovi romanzi di fine secolo non solo, come si è tentato di argomentare fin qui, l’incipiente crisi dei codici della cultura letteraria ottocentesca e positivista, ma anche quelle contraddizioni reali prodotte dai processi sociali e culturali in atto in tutta Europa⁴¹⁷.

Come si è più volte ricordato, la variegata produzione artistica del periodo che si estende tra la fine dell’Ottocento e il primo decennio del Novecento incarnava, nelle varianti personali di ogni autore, la risposta estetica a un momento storico di forte transizione percepito dagli intellettuali in modo problematico dato che ne veniva messo a nudo drammaticamente il difficile inserimento in una società dalla complessa organizzazione economica e sociale. Un conflitto che si annunciava tale fin dall’età romantica, ma che con l’avvento della civiltà capitalistica industriale toccò il culmine

⁴¹⁶ Cfr. G. Brioschi- C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana*,..., p.5. Ci sembra condivisibile l’argomentazione del Brioschi applicabile senz’altro allo *status* di *alter ego* letterario rappresentato da personaggi come lo Sperelli dannunziano o lo Xavier Bradomín valleinclaniano di cui ci occuperemo in seguito. Per quanto riguarda tali figure, e quelle a loro affini, si tratterebbero infatti di obiettivazioni di desideri e di aspirazioni nutriti dall’individuo biografico in modo più o meno consapevole e proiettati in un atto di sublimazione all’interno dello spazio letterario, e non, di certo, di ritratti dei loro artefici.

⁴¹⁷ Su questo punto si veda sia in ambito italiano sia in quello spagnolo la nutrita riflessione a sfondo storico-sociologico realizzata dalla critica letteraria d’orientamento marxista negli anni ’60 e ’70, sulla crisi del ruolo dell’intellettuale tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento. Per un approfondimento sulla questione si rimanda alla bibliografia consultata per l’elaborazione del secondo capitolo sull’evolversi storiografico delle nozioni di “Decadentismo” e “Modernismo”. Segnaliamo che la difficile situazione dell’artista nella nuova società industriale funge da collante di artisti di diverse nazionalità. Va anche detto che fu colta, primo fra tutti, da Baudelaire nella felice immagine della “perdita d’aureola” da parte del letterato, come mostra accortamente Walter Benjamin nel saggio sul poeta francese contenuto in *Angelus Novus* (1955). Consultato in: W. Benjamin, *Angelus Novus*, ed. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995.

proprio allo scadere del secolo con l'estendersi su larga scala e l'intensificarsi dei fenomeni caratterizzanti la modernità economica e sociale. Gli artisti, i letterati, gli uomini di pensiero furono coinvolti inesorabilmente in quei processi, trovandosi spesso declassati ad una mortificante condizione piccolo-borghese, emarginati dai centri di potere e dai processi produttivi, privati del peso sociale, del prestigio, dei privilegi, della funzione egemonica di guida ideologica. Furono costretti in molti casi per assicurarsi una certa stabilità economica a svolgere lavori poco gratificanti come l'impiegato, l'insegnante, o a dover riscuotere compensi in denaro per pezzi giornalistici o per la pubblicazione di racconti, poesie o romanzi a puntate⁴¹⁸. Non tutti si rassegnavano e accettavano il compromesso, c'era chi inseguiva il sogno dorato, chimerico del proprio ideale d'arte, ma di fatto si condannava alla precaria e relegata condizione di artista *bohémien*, senza mai poter trovare acquirenti per le proprie opere. In entrambi i casi, benché l'artista ritenesse i prodotti del suo genio creativo di valore inestimabile, si trovò comunque ad operare in un contesto dominato dai principi di utilità, interesse, profitto, dove i suoi quadri, le sue musiche, i suoi libri diventarono merci di scambio e pertanto venivano condizionate dai gusti del pubblico-compratore. Tuttavia, per quanto tutto ciò provocasse in lui un senso di profonda frustrazione, egli reagì rovesciando il senso di colpa e assumendo la propria marginalizzazione rispetto alle attività produttive, come segno di nobiltà spirituale. Orgoglioso della propria identità culturale, della straordinaria sensibilità e intelligenza di cui si sentiva dotato, si estraniò sdegnosamente dalla vita normale arroccandosi in posizioni di estremo individualismo nella cura di una vocazione artistica esclusiva.

Non rimasero estranei a tali dinamiche gli intellettuali di due aree, seppur ancora tanto provinciali, come la Spagna e l'Italia. Qui, l'abbiamo più volte ripetuto, malgrado il cronico ritardo storico, la fine del secolo coincideva con l'avvio imprologabile di fenomeni di vasta portata che proiettavano tali zone nel comune contesto europeo. Di conseguenza il malessere provato dall'uomo di lettere dinnanzi alla difficile situazione

⁴¹⁸ Non sono estranei a questo discorso e anzi ne sono esempi calzanti le vicende in tale senso di autori come D'Annunzio, Unamuno e Pirandello che tratteremo in seguito. Agli inizi della sua carriera D'Annunzio, al di là delle pretese di aristocratica elevazione quale supremo artefice e cultore della Bellezza, esercitò l'attività di giornalista, non solo per procacciarsi fama letteraria, ma anche per provvedere alle necessità economiche create dal suo stile di vita assai dispendioso. Anche Pirandello ebbe per anni un lavoro stabile come professore in un istituto superiore di magistero a Roma. Inoltre, in seguito alla perdita delle miniere portate in dote dalla moglie (1903), dovette suo malgrado esigere un compenso per le proprie prestazioni intellettuali mai riscosso prima di allora. In Spagna il panorama era del tutto analogo. Con particolare riferimento agli autori che chiameremo in causa, Miguel de Unamuno per assicurare a sé e alla sua famiglia una solida situazione economica si presentò a diversi concorsi per l'insegnamento del greco. Per quanto riguarda Valle-Inclán invece visse precariamente quasi fino alla fine della sua esistenza afflitto da ristrettezze economiche e perlopiù incapace di amministrare a dovere i propri guadagni.

nazionale veniva intensificato dalla serie di trasformazioni economiche e sociali che rischiavano di travolgere, declassare ed emarginare il ceto medio da cui proveniva. Tale disagio, è facile avvedersene, è incarnato nella variegata gamma di figure umane che popolano i romanzi a cavallo tra i due secoli e che tradiscono, come avevamo già indicato in precedenza, una forte complicità tra narratore ed ente fittizio.

Va ricordato infine, rifacendoci a tanta critica marxista, che la crisi del ruolo dell'intellettuale non costituiva se non uno degli aspetti peculiari derivanti dal processo di alienazione dell'individuo originatosi dall'avanzare della società industriale o di massa. La realtà della fabbrica e i farraginosi meccanismi della moderna macchina burocratica alteravano definitivamente i termini delle tradizionali reti di relazioni umane che connettevano le persone nel mondo precapitalistico, e davano il via a fenomeni di reificazione e di spersonalizzazione. Così se la specificità personale dell'individuo ne risultava appiattita, resa anonima e privata di conseguenza di un'identità solida, ne derivava altresì la difficoltà di rapportarsi con gli altri e con il mondo. Su diversi vettori dunque venivano veicolati quei processi che con parole dello studioso Baldi:

mettono in crisi una nozione dominante di uomo: l'idea dell'Individuo, inteso come unità organica e armonica, perfettamente consapevole di sé, creatore e dominatore del proprio mondo interiore ed esteriore, che era stato il valore centrale nella fase eroica ed ascendente della storia borghese. Gli antieroi "inetti" della cultura *fin de siècle*, intimamente disgregati e dispersi, incapaci di integrare le proprie forze psichiche, malati nel volere, sono la trascrizione letterariamente mediata di questi processi distruttivi che negano l'idea stessa di soggetto, di identità individuale coerente, sono la proiezione emblematica di un'impossibilità di coincidere con un'idea tradizionale di uomo forte, sicuro, padrone di sé e del proprio destino⁴¹⁹.

Ci è parso opportuno prolungare la citazione non solo perché chiarisce una questione fondamentale per l'argomento che stiamo trattando, la metamorfosi della figura antropomorfa nello spazio narrativo allo scadere dei grandi schemi ottocenteschi, ma anche perché troviamo una serie di idee atte a definire un tipo letterario, l'inetto. Un modello umano e letterario del genere ebbe, a ben vedere, un'ampia diffusione nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e il primonovecento in ambito europeo e lo abbiamo rinvenuto anche nella narrativa italiana e spagnola sotto diverse spoglie⁴²⁰. Il delinearsi di un nuovo prototipo di personaggio è un fenomeno che rimanda senz'altro al clima culturale e ideologico della crisi della fine del secolo e anticipa, nel contempo, una delle linee lungo cui correrà l'evoluzione del romanzo novecentesco.

⁴¹⁹ Cfr. G. Baldi, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e vita ascendente*, Torino, Paravia, 1996, p. 73.

⁴²⁰ Si vedano il terzo e il quarto paragrafo del quarto capitolo.

Un nuovo tipo letterario: “l’inetto”

Si chiami “inetto a vivere”, “eroe o antieroe decadente”, “esteta”, “automa”, “uomo senza qualità”⁴²¹, la nostra ipotesi di partenza, che speriamo di vedere confermata nel corso dell’esame dei testi scelti, si radica nella profonda convinzione che le varie fisionomie particolari, assunte dalla figura antropomorfa nelle opere della narrativa italiana e spagnola tra il 1885 e il 1910-15, siano riconducibili a un modello connotato da alcune invarianti e inscrivibile nell’evoluzione del genere letterario. All’interno della generalizzata rifondazione della visione della realtà e rifunzionalizzazione dell’arte, anch’esse prodotti di una svolta epocale dai molteplici risvolti. Un nuovo tipo umano insomma che, sebbene la varietà di soluzioni rappresentative a cui ogni artista individualmente optava (un tratto fondante dell’arte moderna, si è ribadito più volte, è appunto la tendenza a fondare in modo soggettivo i propri parametri operativi), segna lo scarto tra l’ormai superato mondo ottocentesco e l’avanzata del secolo nuovo.

Il riconoscimento dell’importanza che rivestono le nuove caratterizzazioni del personaggio visibili nei prodotti artistici della reazione antinaturalistica e del successivo consolidamento del romanzo novecentesco ha suscitato un vivo interesse nell’ambito degli studi della letteratura francese e germanica, dove in effetti ne sono rinvenibili i più precoci quanto drastici movimenti, mentre nell’ambito italiano scarseggiano gli studi specifici sul tema e in quello ispanico l’argomento è quasi del tutto assente dagli interessi della critica. In controtendenza, ci è parso dunque non solo un aspetto chiave da studiare in relazione al sorgere, anche in queste aree più marginali, di una nuova idea di romanzo in concomitanza con altre manifestazioni artistiche del nuovo orientamento estetico e connotanti ora il “Decadentismo” italiano ora il “Modernismo” spagnolo; ma anche un tema che si presta ad essere svolto in modo comparatistico dato che presenta irrefutabili ricorrenze e similitudini tra opere di autori di nazionalità differenti.

Una sorta di vincolo familiare, quasi di parentela, sembra fare da collante tra la folta schiera di personaggi della narrativa *fin de siècle* e quella primonovecentesca. Non è arduo infatti, al di là delle multiformi loro fattezze, rintracciare alcuni tratti comuni, unificanti e tipificanti. Si trattava quasi sempre di un artista, di un intellettuale o di un individuo sensibile in conflitto con la società, alienato dalla comunità di suoi pari a causa di una sostanziale differenza sentita come privilegio spirituale. Appariva infatti orgoglioso

⁴²¹ Dal famoso titolo dell’esemplare romanzo di Robert Musil, i primi due volumi uscirono nel 1930 e nel 1933, il terzo rimase incompiuto alla morte dell’autore (1942).

della propria vocazione ed inclinazione culturale o quanto meno delle proprie qualità che ne facevano un individuo eccezionale e diverso dalla massa dei suoi simili. Tali protagonisti dei nuovi romanzi non pervenivano mai a un riscatto sociale e quasi mai giungevano alla compiuta realizzazione personale di sé, se non isolandosi in un mondo artificialmente creato. Si presentavano infatti come esseri “deboli, insicuri e sconfitti, deprivati delle energie vitali, segnati da una segreta malattia interiore che corrode la volontà, che rende incapaci di affrontare la realtà e di passare all’azione”⁴²². All’inettitudine dimostrata verso gli obblighi lavorativi posti dal nuovo sistema economico, dalle esigenze della vita pratica, si sommava inoltre l’impossibilità di rientrare negli schemi tradizionali delle relazioni interpersonali come ad esempio l’istituzione matrimoniale. Insomma disattendevano le due colonne portanti della civiltà borghese ottocentesca, il lavoro e la famiglia.

Va detto inoltre che la propensione alla fuga, alla rinuncia, alla passività, all’incapacità di operare in modo pratico ed efficiente dei nuovi eroi nasconde, d’altra parte, un latente senso di colpa che nasceva dal sentirsi esclusi dalla realtà produttiva e dalle norme morali del mondo da cui prendevano, sprezzanti, le distanze. Una tipologia del genere suggerisce, l’abbiamo visto, la rappresentazione in metafora letteraria del disagio provato dall’uomo di lettere per l’ambigua posizione che lui, custode e propagatore di uno dei beni assoluti dell’umanità come l’arte, occupava in una società retta dalle leggi del mercato e permeata da una mentalità pratica interessata solo all’utile.

Che poi l’emergere di tale figura nell’immaginario rimandi al comune retroterra culturale-ideologico di crisi in cui si muovevano gli scrittori dell’ultimo ventennio dell’Ottocento e del primo decennio del Novecento, non è per nulla un fatto secondario. Vediamo alcuni referenti utili a definire il clima spirituale dove attecchisce la costante letteraria dell’inettitudine. La nostra breve ricognizione non può non essere capeggiata dal saggio di Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* del 1819, testo di riferimento per le nuove generazioni e: “dai romanzieri di Francia inoculato ad altissime dosi in creature letterarie o deboli o mediocri o estremamente complicate e sottili”, come registrava il giovane D’Annunzio in un articolo “L’arte letteraria nel 1892”⁴²³. Non va dimenticato inoltre che, dalla seconda metà dell’Ottocento, aveva avuto immediata e ampia diffusione tra i più giovani prosisti un’altra figura di contemplatore riluttante all’azione come alla vita, quella del pensatore e scrittore ginevrino Henri Frédéric Amiel.

⁴²² Cfr. G. Baldi, *L’inetto...*, p.68.

⁴²³ Pubblicato sul *Mattino* di Napoli è raccolto nel volume di A. Castelli, *Pagine...*, p. 547.

Egli riversò in un diario, redatto per più di un trentennio e pubblicato postumo con una prima cernita di testi nel 1883 con il titolo *Fragments d'un journal intime*, una cospicua serie di riflessioni scaturite da esperienze personali, da un'intima propensione alla riflessione nutrita da un sagace spirito analitico e dalla consapevolezza della propria incapacità di partecipare alla vita attiva. Ne nasce un senso di inferiorità, di avvilito ben espressi nel seguente stralcio, tratto da un brano datato 1849:

Non ti sei mai sentito la sicurezza interiore del genio, il presentimento della gloria e della felicità. Non ti sei mai visto grande, celebre, e nemmeno sposo, padre, cittadino influente. Questa indifferenza dell'avvenire, questa sfiducia completa, sono senza dubbio indizi. Ciò che tu sogni è vago, indefinito, celeste; certo non vivrai perché non ne sei capace.⁴²⁴

L'eccesso di attività intellettuale allontana il soggetto dalla vita pratica rendendolo del tutto incapace ed impotente, e mina fortemente l'equilibrio della persona. Difatti quando esercita il proprio spirito critico su di sé, alla volontà spietata di autoanalisi fa poi riscontro la paura di guardare in faccia direttamente la propria miseria. Non c'è via di fuga, di salvezza, a quel sottile *mal de vivre* che pervade le anime più sensibili. Vittime allora della dilagante *maladie de la volonté*, un male del secolo che Paul Bourget, proprio in relazione all'opera e alla personalità di Amiel, descriveva e analizzava nei famosi *Essais de psychologie contemporaine* (1883 la prima serie e 1886 la seconda). Tale polverizzazione della volontà veniva accentuata, d'altra parte, dall'idea di decadenza delle razze ripresa dal saggio storico di Edgar Gibbson, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* e che, applicato alla civiltà borghese ottocentesca, tanta parte avrebbe avuto nella codificazione dei miti umani della cultura decadente di fine secolo in tutta Europa. Al riguardo di tale tematica culturale il testo fondamentale di riferimento è sicuramente *Degenerazione* (1893-'94) di Max Nordau.

Certo è che la figura letteraria del personaggio dalle grandi virtù e ispirato da alti ideali in conflitto con la loro comunità o società umana, è ricorrente nella storia dell'immaginario occidentale ed è verificabile infatti fin dalla classicità ellenica. Si passa poi, in tempi più recenti, ai grandi eroi romantici con i vari Oberman, Ortis, e si giunge quindi ai campioni di umanità impegnati in una lotta impari e fatale contro le leggi a volte inique che reggono la società o contro quelle ancora più imperscrutabili del destino. Ma è anche vero che il disagio tra io e mondo avvertito dai personaggi delle nuove opere, archetipica in senso lato, viene privato sia della dimensione eroica tipica del

⁴²⁴ Cfr. H. F. Amiel, *Frammenti di un giornale intimo (1847-1881)*, Torino, UTET, 1931, p. 30.

Romanticismo sia del valore esemplificativo e documentario delle formule realistico-naturalistiche. Sembrerebbe infatti piuttosto riflettere il malessere storico provato dal poeta della moderna società utilitaristica e industriale che non concede nessun spazio proprio all'arte. Si tratta inoltre di un sentimento che e a mano a mano che avanza il nuovo secolo si tinge di sfumature esistenzialiste.

Va precisato infine che il tipo letterario dell'inetto diffuso in tutta l'area *fin de siècle* e primonovecentesca in ambito europeo, appare nella narrativa italiana e spagnola in stato embrionale in alcuni personaggi di Fogazzaro (incarnato ad esempio da Corrado Silla di *Malombra*), e per il versante ispanico nei vari Faustino, Bonifacio Reyes, Artegui, protagonisti rispettivamente dell'opera *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) di Juan Valera, *Su único hijo* (1891) di Leopoldo Alas e *Un viaje de novios* (1881) de Emilia Pardo Bazán. Riceve quindi da Huysmans con il suo Des Esseintes (protagonista di *À rebours*, 1884) il marchio squisito dell'estetismo decadente che ritroviamo, per quanto riguarda le nostre sfere di interesse, introiettato dal dannunziano Andrea Sperelli del *Piacere* e a cui si avvicina la figura dell'iberico Marqués de Bradomín di Valle-Inclán soprattutto nei modi di *Sonata de Otoño*. Va chiarito fin da ora, dato che costituirà oggetto di attenta analisi nel capitolo successivo, che la figura dell'esteta isolatosi dal mondo nella torre d'avorio inespugnabile dell'arte va a coincidere con quella dell' "inetto a vivere": tante mistificazioni aristocratizzanti ed estetizzanti non resistono allo scontro con la realtà.

Proseguendo nella ricostruzione della traiettoria dell'emergere dell'eroe moderno impersonato dall'individuo problematico, è da precisare che, in ambito italiano, sarà definitivamente consacrato da Svevo a partire da *Una vita* come "inetto" *tout court*⁴²⁵. Mentre in ambito spagnolo, non meno emblematiche del nuovo prototipo letterario (e umano) saranno i vari Fernando Ossorio (*Camino de perfección*), Andrés Hurtado (*El árbol de la ciencia*), Antonio Azorín soprattutto quello della *Voluntad*, Silvio Lago⁴²⁶. Infine va detto che il modello paradigmatico dell'uomo contemplativo in conflitto con il mondo moderno ed incapace di condurre una vita pratica, di cui abbiamo appena annoverato importanti esemplificazioni, viene impersonato anche dal pirandelliano Mattia Pascal e dall'unamuniano Augusto Pérez. Si tratta però di figure immaginarie che se sorgono dalle ben note circostanze socio-culturali della fine del secolo, lasciano intravedere comunque delle implicazioni ben più profonde che li connettono con i

⁴²⁵ Al proposito rimandiamo, per la ricca campionatura che si fa di tale tipo letterario, al saggio di L. Abugiati, *Il volo del gabbiano*, Lanciano, Carabba, 1982.

⁴²⁶ Si tratta del giovane artista, "proletario intelectual", de *La sirena negra* della Pardo Bazán

personaggi della modernità novecentesca. Difatti nella rappresentazioni di tali casi umani e delle loro vicende, gli autori Unamuno e Pirandello svelano un inevitabile risvolto ontologico che approfondiranno nel corso della loro carriera e che costituisce una importante via di superamento alle istanze anti-naturaliste. Le loro creature rappresentano dunque un punto di rottura e pertanto un'interessante materia di studio in relazione ai fini del nostro lavoro.

Per concludere, vogliamo anticipare a tale proposito qualcuna delle conclusioni a cui approderemo al termine dell'esame sui romanzi scelti che ci occuperà qui di seguito, va detto infatti che se con Sperelli e Brandomín l'incapacità di vivere emerge da dietro la maschera letteraria dell'esteta che entrambi indossano (ricordiamo che l'arte è ancora in grado di esorcizzare la realtà), per l'altra coppia di personaggi ci pare che sia ormai imminente l'approdo consapevole al riconoscimento che l'inefficienza alla vita, da loro interpretata, non si origina solo da un senso di sradicamento dalla comunità dei propri simili, ma radica in uno stato di incertezza, di dubbio, di insicurezza nata dall'incapacità di ricostruirsi un'identità univoca che implica la perdita di senso dell'esistenza stessa. Del resto, la scoperta dell'inconscio, lo sviluppo della filosofia dell'Esistenzialismo o la formulazione della teoria della relatività di Einstein, tutti fattori che avrebbero alterato e di molto l'orizzonte culturale di riferimento degli scrittori, sono ormai nell'aria.

CAPITULO VI

Gabriele D'Annunzio e Ramón del Valle-Inclán

6.1. Gli scrittori

Sfogliando le numerose biografie redatte sulla loro vita, ci si accorge che per questi due provinciali dagli scarsi mezzi economici gli inizi della carriera letteraria non furono affatto facili. Con un'opera sottobraccio e in cerca di gloria i due aspiranti scrittori, un giovanissimo D'Annunzio e Valle-Inclán al suo secondo tentativo, si trasferirono nelle rispettive capitali, Roma e Madrid. Il giovane abruzzese, nato a Pescara il 12 marzo 1863, approdava all'inizio degli '80 a Roma per rimanervi fino ai '90, quando si vide costretto a lasciarla per i troppi debiti accumulati⁴²⁷. La scelta della città non era certo casuale. Vi si recò per compiere gli studi universitari, presso la Facoltà di Lettere, attratto dal fervore intellettuale e mondano della nuova capitale del Regno d'Italia. Spostandoci invece qualche anno in avanti, nell'aprile del 1895, Ramón del Valle-Inclán, ormai alla soglia dei trent'anni, fece la sua seconda e più promettente comparsa sullo scenario di una Madrid di fine secolo fatalmente ignara delle sabbie mobili in cui stava sprofondando, frivolamente decisa a vivere la propria *belle époque*, stimolata dalle novità letterarie d'oltralpe ed investita dalla ventata d'aria fresca portata dalla poesia del nicaraguense Rubén Darío⁴²⁸. All'inizio, desiderosi di entrare nell'*entourage* intellettuale del proprio Paese, sia D'Annunzio che Valle-Inclán si mossero tra caffè e redazioni di riviste letterarie come le romane *Tribuna*, *Capitan Fracassa*, *Cronaca bizantina*, o le madrilene *Germinal* (1897), *La Vida literaria* (1899) *Revista nueva*; nel loro complesso moderne istituzioni di aggregazione culturale e referenti utili a definire il cambiamento in atto nelle coordinate culturali.

A questi brevi cenni biografici si aggiunga un altro dato in comune fra i due autori che ci collega all'oggetto in questione. Per entrambi infatti l'esordio in ambito narrativo

⁴²⁷ Sulla vita di D'Annunzio, si vedano: G. Gatti, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1988; A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000; in particolare sul periodo romano: F. Gerra (a cura di), *D'Annunzio romano*, Roma, Palombi, 1963; *D'Annunzio a Roma, Atti del convegno*, Roma, Istituto di studi romani, 1990. Per un approfondimento sulle relazioni tra dato biografico e opera letteraria: G. Turchetta, *Gabriele D'Annunzio*, Napoli, Marano, 1990; A. Pupino, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Sansoni, 2002.

⁴²⁸ Per una biografia di Ramón del Valle-Inclán si rimanda a: M. Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1943; M. Alberca-C. González, *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*, Madrid, Espasa, 2002; e al recente lavoro di M. Casado, *Ramón del Valle-Inclán*, Barcelona, Omega, 2005.

avvenne sotto l'egida di un fondamentale personaggio romanzesco, per l'uno Andrea Sperelli del *Piacere* e per l'altro Xavier de Bradomín della *Sonata de Otoño*⁴²⁹. Si trattava di figure che, se da una parte si addensavano sui temi letterari del decadentismo estetizzante di fine secolo, segnavano dall'altra la maturazione artistica e l'approdo ad uno stile più personale di due esponenti di rilievo del nuovo romanzo anti-naturalistico in Spagna e in Italia. Ai fini del nostro discorso ci interesserà verificare, mediante un attento riscontro testuale, i tratti ricorrenti che compongono i due personaggi e ne definiscono la contiguità rispetto al modello dell'esteta decadente. Inoltre acquisterà sempre più chiarezza la prossimità di quelle creature immaginarie nei confronti della nuova tipologia dell' "inetto a vivere", precedentemente riconosciuta all'interno delle due scene letterarie attraverso le quali si snoda il presente lavoro comparatistico. Prima però, sarà opportuno inquadrare questi due enti fittizi rispetto al contesto dove avviene la loro comparsa assieme al particolare programma poetico da cui muovono.

6.2. Idee sull'arte, sul romanzo, sul personaggio

Va detto che alla nascita di due figure come lo Sperelli e Bradomín, concorrevano molteplici fattori di natura diversa, ma tutti ugualmente iscritti nella determinata situazione storico-culturale della fine del secolo in cui vissero i loro demiurghi. Per questo motivo, potremmo iniziare col dire che, sul fronte ideologico, tali creature possono essere considerate come la mascheratura idealizzante e depurata delle avverse condizioni materiali contro le quali si trovavano a lottare i due artisti. Analoga è infatti la scelta di un

⁴²⁹ Fortissimo è, per entrambi, il vincolo tra lo scrittore e la sua creatura. In questi *alter ego* romanzeschi, infatti, non è difficile discernere la trasfigurazione letteraria dalla biografia dei due promettenti artisti. Una confusione tra arte e vita operata d'altronde, in molti modi dagli stessi artisti. Il viaggio in Messico di Bradomín in *Sonata de Estío* o l'amputazione del braccio in *Sonata de Invierno* sono inconfutabilmente episodi tratti dall'esistenza del gallego. Tale interferenza non è solo unidirezionale. Difatti Valle avrebbe invocato la presenza del *marqués* in un duello, come si legge in uno degli articoli della serie "Autobiografías" pubblicato sulla rivista *Alma española*, il 27 dicembre 1903, dove allude al *marqués* de Bradomín come a suo zio e dice: "Todos los años, el Día de Difuntos, mando decir misas por el alma de aquel gran señor, que era feo, católico y sentimental. Cabalmente yo también lo soy, y esta semejanza todavía le hace más caro a mi corazón", cfr. R. del Valle-Inclán, *Obra completa...*, p.1487. Nella figura dello Sperelli invece non è difficile ravvisare il ritratto del giovane D'Annunzio dove si fondono in parti uguali le esperienze romane e certe sue ambizioni. Si tratta inoltre di un'assimilazione che si realizza soprattutto a livello artistico. In un gioco di rimandi, il protagonista del *Piacere* sembra fare riferimento a D'Annunzio quando dice di prediligere un poeta suo coetaneo, facilmente identificabile nel romanziere, "per certa affinità di gusti letterari e comunanza di educazione estetica" (p. 163). E viceversa, l'abruzzese rende tributo al suo personaggio riprendendo qualche verso, che gli attribuisce, nell'epigrafe alla raccolta poetica della *Chimera* (1890) e firmandoli "A.S. Il re di Cipro", quasi si trattasse di un poeta in carne ed ossa.

aristocraticismo estetizzante quale cifra dell'eroe eletto al centro delle vicende amoroze narrate tanto nelle quattro *Sonatas* che nel *Piacere*; funzionale d'altra parte alla distanza critica nei confronti del mondo moderno mantenuta da due scrittori all'inizio delle loro carriere letterarie ed implicita nella poetica dell'arte per l'arte a cui aderirono in quegli anni. È possibile da tale prospettiva ravvisare in quelle creature immaginarie la risposta di chi veniva colpito da processi storici che compromettevano il senso tradizionale dell'arte e del ruolo dell'intellettuale. Non è casuale allora che entrambi i personaggi si configurino sui codici dell'Estetismo, una moda artistica ampiamente diffusa nell'ultimo ventennio del secolo. Si basava sull'idea che l'arte costituisse il supremo valore della vita, principio di cui vedremo le implicazioni nella costruzione dei nostri enti fittizi e che li dotava simultaneamente di inquestionabili connotazioni extra-letterarie. Sia per D'Annunzio del periodo romano che per il Valle-Inclán modernista l'iniziale e fondamentale adesione a tale programma artistico muoveva sí da motivazioni personali ed artistiche, ma non mancava di riallacciarsi a determinate circostanze storico-sociali.

In generale, nelle aree europee più avanzate, il movimento dell' *art for art's sake* scaturiva dall'atto di protesta di artisti che si sentivano esclusi da un tipo di società, fondata su principi razionalistici e materialistici, e da cui di conseguenza prendevano le distanze. In che modo? Opponendovisi con le uniche armi a loro disposizione. Intessevano cioè un discorso poggiante sul principio dell'autonomia dell'arte e arricchito dalle suggestioni provenienti dalle nuove correnti spiritualistiche, idealizzanti, mistiche e dai nuovi codici della cultura decadentista. Un simile atteggiamento venne fatto proprio anche dai letterati della Spagna e dell'Italia della fine de secolo. Sebbene si trattasse di zone non ancora pienamente interessate dai fenomeni addotti dal nuovo capitalismo industriale, nondimeno lì si saldavano alle particolari congiunture storiche che, nella svolta epocale tra Otto e Novecento, connotavano questi Paesi. A tale proposito, e come abbiamo avuto modo di mettere in evidenza più volte nel corso di questo lavoro, il culto assoluto della Bellezza, l'esaltazione dei valori formali, la creazione di raffinati mondi artificiali, rappresentava nell'Italietta post-unitaria la reazione alla mediocrità, l'insoddisfazione del presente, il risarcimento consolatorio dato dal sublime mondo dell'arte alla perdita delle idealità risorgimentali, nonché una modalità di inserimento sociale per la nuova generazione di intellettuali, perfettamente colta e messa in pratica dal giovane D'Annunzio⁴³⁰. In altri termini:

⁴³⁰ In Italia i due centri dell'Estetismo di fine secolo furono Roma e Firenze.

l'estetismo costituì un programma da difendere nello sforzo consapevole di superare una fase storica della cultura italiana, e non significò rifugio nella sterile evasione [...], ma piuttosto ritorsione sul piano civile, laddove l'arte agiva da cifra moralizzatrice e costante pietra di paragone degli atteggiamenti sociali⁴³¹

Ora, argomentazioni del genere si prestano pure a chiarire l'origine storico-sociale degli atteggiamenti estetizzanti degli scrittori spagnoli, che marciano tra l'altro la prima avventura poetica di Valle-Inclán. È un dato di fatto che, come afferma Margarita Santos Zas,:

todo esteticismo supone un desacuerdo con el entorno, tal vez inoperante, pero que no deja de ser real. En el caso de Valle-Inclán ese desacuerdo se manifiesta, en su trayectoria literaria, como una actitud de huida, de evasión de la realidad [...] Precisamente en ese carácter evasivo de su obra literaria inicial se han basado aquellos que sitúan a Don Ramón entre los escritores perseguidores de la Belleza, soslayando que esa actitud no es un impulso de evasión, en abstracto, sino una manera de mostrar la repulsa a la sociedad que le tocó vivir⁴³²

Si rimanda qui alla paradossale situazione in cui si trovava la nazione, e pienamente visibile a Madrid, “Un Madrid absurdo, brillante y hambriento”⁴³³, come la ritrasse Valle-Inclán qualche anno dopo ormai alle soglie dell'avventura dell'*esperpento*. Si trattava di un Paese mutilato delle proprie colonie, con una popolazione allo stremo delle sue forze, e corrotto dagli intrighi di potere e di denaro che si tramavano a Corte. Non va dimenticato però che la modernità industriale e capitalistica stava penetrando nei vari ambiti di produzione, non ultimo quello editoriale, e portava al rimescolamento della società e al diffondersi di una mentalità borghese fondata sulle idee di progresso, produttività, utile. In concomitanza con circostanze del genere Valle-Inclán faceva suo l'atteggiamento dell'artista, tanto in voga alla fine del secolo in tutta la zona europea, che a disagio nella vita presente tenta di resistere alle trasformazioni indotte dalla nascente industria culturale. Era talmente autentica in lui l'aspirazione ad un ideale artistico e strenua la difesa dell'integrità e dell'indipendenza della sua opera che la richiesta di un editore di adattare un suo libro, affinché potesse essere venduto con più facilità, scatenò, in quegli anni di tribolata vita *bohémienne*, una perentoria replica dell'autore, ferito nell'orgoglio e disposto a non transigere:

⁴³¹ Cfr. G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio...*, p. 8.

⁴³² Cfr. M. Santos Zas, “Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico”, *Ínsula*, 531 (marzo 1991), pp. 9-10, p. 10.

⁴³³ Si tratta della succinta quanto efficace descrizione della capitale iberica contenuta in *Luces de bohemia* (1921), l'opera teatrale dove appunto Valle-Inclán inaugurava la nuova estetica.

¡Cortar, mutilar solo para que el libro tenga el tamaño que a usted le dé la gana! ¡Hemos terminado, señor mío! ¡Antes me muero de hambre que mutilar una sola página porque a un editor se le antoje!⁴³⁴.

Di D'Annunzio possiamo invece mettere in evidenza che, nel dinamico ambiente romano, s'aggiornava sulle maggiori prove artistiche e culturali del tempo, dall'Estetismo anglosassone professato dai Pater, Ruskin e Arnold, al Preraffaelismo –movimento inglese che lo stimolò al recupero della poesia stilnovista e dell'arte del Quattrocento e Cinquecento italiano-, alle suggestioni simboliste e parnassiane provenienti dall'area francese. Così stimolato, indossò le vesti dell'aristocratico della poesia, del sacerdote del culto reso alla Bellezza assoluta, interpretando la parte dell'esteta e proponendosi quale massimo artefice d'arte e di vita. E davvero un connubio del genere connotò l'intera sua esistenza. La sua vocazione per le lettere si imperniava, come ci avverte con il consueto tono magniloquente, sull'indissolubile unione di tali poli: “Grande e appassionato evento rimane per me l'ora della Chimera, quando appunto la mia vita cominciava a essere la mia arte e la mia arte cominciava a essere la mia vita”⁴³⁵. Il suo fu un “vivere inimitabile” premeditatamente inseguito e che possiamo ora assumere a cifra totalizzante della biografia dannunziana.

6.3. Il discorso narrativo e il personaggio nel *Piacere* e *Sonata de Otoño*⁴³⁶

Dopo aver esaminato le possibili relazioni dei nostri personaggi con un modello culturale in voga negli ultimi due decenni dell'Ottocento, il discorso si fa invece un po' più complesso quando ci accorgiamo che il nuovo tipo letterario incarnato da Sperelli e da Bradomín è strettamente collegato ai programmi poetici e alla serie di inedite idee sul romanzo elaborate dall'italiano e dallo spagnolo e riconducibili alla generalizzata reazione antirealistica. Difatti sia *Il Piacere* che *Sonata de Otoño* comportarono, nella storia letteraria dei rispettivi Paesi, una prima rottura con le strategie narrative della tradizione mimetica e schiudevano, nel contempo, interessanti percorsi alternativi nel senso del nuovo orientamento estetico sorto in tutta Europa. In entrambe, come già anticipavamo,

⁴³⁴ Aneddoto riportato in: M.Alberca-C.González, *Valle-Inclán...*, p. 72.

⁴³⁵ Cfr. G. D'Annunzio, “Novo encomio della mia arte”, *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (1907), in *Prose di ricerca*, vol. II, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 2005, pp. 227-229, p. 228.

⁴³⁶ Si sono utilizzate le seguenti edizioni dei testi: G. D'Annunzio, *Il Piacere*, in *Prose di ricerca*, vol. I, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1988; R. del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

l'innovazione corre lungo la figura del personaggio e le soluzioni di ordine stilistico e strutturale escogitate da ciascuno. Detto questo, vediamo di fare alcune considerazioni che ci aiuteranno ad introdurre l'analisi testuale mirata a mettere in luce le possibili convergenze e analogie tipologiche tra i due protagonisti.

Innanzitutto, va detto che lo spostamento della focalizzazione dalla realtà empirica a quella interiore, chiara spia del cambiamento in senso antinaturalistico, è verificabile in tutti e due i romanzi, con cospicue conseguenze sia sull'ordito narrativo sia sulla proiezione e il ruolo della figura antropomorfa nei nuovi romanzi. Certo è che esiste un legame tra le nuove modalità rappresentative e la particolare fisionomia dell'eroe scelto da D'Annunzio e da Valle-Inclán che rifiuta il presente per rinchiudersi in un "io" artisticamente trasfigurato. È ben visibile in entrambi che all'effetto mimetico prodotto dalla scrittura oggettiva secondo gli stilemi naturalistico-veristici, si tentava di opporre, con strumenti più flessibili capaci di sommergersi nell'interiorità, la rappresentazione dei processi psichici, sensitivi, sensuali ed intellettivi attraverso cui il soggetto interagisce con tutto ciò che lo circonda. Di conseguenza, sia nel testo dell'italiano che in quello dello spagnolo, il racconto si soggettivizza. Si tesse intorno al singolo che diventa il centro di un mondo sorto, a sua volta, dal processo individuale di depurazione e di idealizzazione del fatto esterno. La visione del reale è pertanto relativizzata. Un modo di procedere che è, nel caso del poeta abruzzese, giustificato dall'aspirazione di poter comporre "un ideal libro di prosa moderna" in grado di superare certe incongruenze presenti nel modello zoliano, per cui:

la descrizione naturalista e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e delli avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni intellettuali del personaggio⁴³⁷.

Nelle parole di D'Annunzio troviamo un chiaro appello ai romanzieri, affinché superino la geometrica narrazione del mondo e della vita interiore dell'uomo, estranea al magma confuso e indistinto della vera realtà. Sulla scorta di tali osservazioni, realizzava qualche anno dopo un'opera in prosa, *Trionfo della morte*, che portava "in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di

⁴³⁷La stesura del romanzo è contemporanea alle prime dichiarazioni antinaturalistiche esternate da D'Annunzio, come abbiamo avuto modo di esporre nel paragrafo 3.1. del terzo capitolo della prima parte della Tesi. Cfr. G. D'Annunzio, "L'ultimo romanzo", *Cronaca letteraria*, (26 maggio 1888), consultato in: G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici. 1882-1888*, vol. I, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1996, pp. 1193-1197, p. 1194.

un essere umano collocato nel centro della vita universale⁴³⁸. Ai fini del nostro discorso va chiarito che, sebbene un programma del genere venisse formulato posteriormente alla stesura del *Piacere*, tali idee sono però in parte già rintracciabili nel romanzo precedente. È da chiarire allora che, seppur nella “Dedica a Michetti” premessa a quel testo l’autore già precedentemente schieratosi contro il Naturalismo, diceva di voler svolgere lo “studio” di una vita. Tuttavia un simile criterio di oggettività è smentito dall’impianto introspettivo dell’opera e dal carattere simbolista del racconto. In effetti nel libro, che presenta una trama assai esigua e parca di eventi, tutto sembra svolgersi nella mente del personaggio, modernamente sospeso tra aspettazione e memoria. Ogni cosa, dagli oggetti, agli ambienti esterni ed interni, alle persone è filtrato attraverso la mente del protagonista. Su un’operazione del genere fanno luce alcuni degli interventi della voce narrante, come ad esempio la frase seguente: “Tutti gli oggetti, in mezzo a’ quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità” (p.21). Parimenti, anche nella *Sonata de Otoño* la scrittura muove dalla trasfigurazione della realtà ad opera del personaggio centrale, nonché pseudo-autore delle proprie memorie.

In ogni modo, benché tutti e due i romanzi imbocchino la stessa via antimimetica con la particolare enfasi sulla coscienza dei rispettivi protagonisti, salta subito alla vista la differenza radicale alla base delle soluzioni rappresentative messe in atto. In primo luogo, è diversa la ricreazione della realtà sulla pagina. Difatti nel testo spagnolo il lettore si trova dinnanzi alla stilizzazione estrema del dato oggettivo rifuso in una rete di simboli che mascherano le qualità storiche e concrete dell’ambientazione e danno vita a un mondo artificiale. Nel *Piacere* invece, per quanto agisse un consapevole sperimentalismo in senso simbolista, resistevano numerosi momenti descrittivi traboccanti di particolari minuziosi e condotti quindi secondo i moduli naturalistico-veristici. Nella *Sonata*, la realtà rappresentata non funge mai esclusivamente da mero telone di fondo, ma satura di allusioni artistiche e letterarie, pregna di lirismo, impreziosita da numerose figure retoriche attinte dai più diversi campi semantici⁴³⁹, è funzionale alla visione estetico-edonistica proiettata dall’incedere del soliloquio.

⁴³⁸ Cfr. G. D’Annunzio, “Prologo a Francesco Paolo Michetti”, *Trionfo della morte*,..., p. 3.

⁴³⁹ A livello stilistico si avviava il progressivo scollamento tra reale e rappresentazione dettato dalla nuova direzione antimimetica: la parola scissa tra significato e significante vede diminuire la propria funzione referenziale, il proprio contenuto ideologico, mentre è potenziato il valore fonosimbolico. Sullo stile del Valle romanziero, per il periodo modernista, si rimanda ai fondamentali studi di: A. Alonso, “Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán” e “La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán”, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 257-300 e 313-369; A. Zamora Vicente, *Las Sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1969. Una ricerca dai presupposti simili, sulle modalità di ricreazione artistica dell’arte ascrivibile

In secondo luogo va detto che, sebbene si stesse avviando in queste opere un particolare discorso narrativo atto a riprodurre sulla pagina l'unica realtà che possa essere rappresentata, quella interiore, si adottano di fatto due diverse tipologie enunciative. Così, nell'opera dannunziana, si registra un deciso ritorno del narratore onnisciente di stampo ottocentesco che, avvalendosi di una focalizzazione interna, chiarisce i termini della relazione tra la mente dello Sperelli e le cose che lo circondano, o ne segue fedelmente il filo dei pensieri. Basti pensare al primo libro, tutto giostrato sulle incongrue oscillazioni tra i ricordi e il presente teatro d'amore approntato dal giovane per ricevere la visita dell'ex-amante, Elena Muti, oppure all'attacco del secondo libro. Una siffatta mediazione scompare invece nella *Sonata*, dal momento che la visione del personaggio si sovrappone a quella del narratore di prima persona secondo una modalità, ricorrendo al termine proposto da Genette, autodiegetica. Cosicché qui il processo di filtrazione della realtà attraverso la psiche di Bradomín non è né descritto né analizzato, come avviene nel *Piacere*, ma il lettore si trova di fronte al prodotto finito: un'immagine del mondo artificialmente ricreata sui parametri del bello e tesa a renderne la "emoción interior".

A tale proposito, se passiamo al setaccio i primi scritti teorici di Valle-Inclán⁴⁴⁰ vediamo fino a che punto le licenze poetiche e le libertà prese dall'autore fittizio, nonché protagonista della *Sonata*, esemplificano le idee dello spagnolo. Per Valle le manifestazioni artistiche sarebbero da considerare come l'espressione del "anhelo de personalidad", dato che:

La condición característica de todo arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad.⁴⁴¹

Lo scrittore gallego rafforzava tali intuizioni qualche anno più tardi. Sulla stessa linea spiegava infatti in una delle conferenze date a Buenos Aires nel 1910, che: "El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior [...] Todas esas emociones brotan del mismo sentimiento noble y elevado de la belleza"⁴⁴². Sulla scorta di tali opinioni estetiche, è evidente allora che la figura di Bradomín, così come emerge dal suo libro di memorie, rispondeva in modo implicito a quel problema inerente al romanzo

all'esperienza estetica dello scrittore, è stata condotta sui testi di D'Annunzio da Gianni Oliva, *La poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992.

⁴⁴⁰ E a quel bizzarro trattato di estetica, farcito di esoterismo, *La lámpara maravillosa* (1916), che compendia il senso del modernismo estetizzante, punto di partenza della traiettoria poetica dell'autore spagnolo.

⁴⁴¹ Cfr. R. Valle-Inclán, "Modernismo", in *Valle-Inclán*, ed. J. A. Hormigón..., p. 293.

⁴⁴² Cfr. R. Valle-Inclán, "El modernismo en España", *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos, pp. 47- 50.

naturalistico individuato da D'Annunzio e da noi rassegnato poc'anzi, vale a dire, l'esigenza di superare attraverso nuovi modi narrativi lo scarto tra il dato oggettivo e la sua percezione.

La soluzione datane dallo spagnolo è simile, in linea di massima, a quella dell'italiano. Innanzitutto pure il discorso narrativo della *Sonata* s'impenna in un unico personaggio. Inoltre, grazie ad una prosa altamente evocativa, l'opera diventa il riflesso delle particolari circostanze esistenziali, emotive e psichiche del protagonista. Va detto al riguardo che la stilizzazione idealizzante del dato oggettivo è quindi correlativa all'operazione del malinconico rimembrare di Bradomín e fa pertanto tutt'uno con l'esplorazione del suo "io". Su siffatto aspetto si può affermare che entrambi i romanzi muovono dall'interesse prefreudiano per la coscienza, per l'abisso psichico, che marcano la tendenza all'autoanalisi caratteristica delle creature immaginarie della narrativa tra Otto e Novecento. Come Sperelli è affetto dalla "trista consuetudine dell'analisi" (p. 20), così Bradomín svela i suoi meccanismi cerebrali nei seguenti termini:

En medio del sopor que me impedía de manera dolorosa toda voluntad, yo columbraba que mi pensamiento iba extraviándose por laberintos oscuros, y sentía el sordo avispero de que nacen los malos ensueños, las ideas torturantes, caprichosas y deformes, prendidas en un ritmo funambulesco (p. 99).

In questo stralcio sono presenti, a nostro avviso, modalità di discorso che richiamano referenti culturali comuni ai giovani intellettuali formati allo scadere dell'Ottocento e che rispondono ai nomi di Schopenhauer, Bourget, Barrés, o Amiel, tra i tanti.

Infine, va segnalata un'altra particolarità che accomuna i due enti fittizi in esame. Sul fronte psicologico, entrambi rappresentano inequivocabilmente l'*alter ego* dell'autore, quale personificazione di una segreta pulsione, quella di essere un altro, fenomeno abbastanza ricorrente negli scrittori di quella fine del secolo. È inevitabile notare infatti una sorprendente somiglianza tra creature e persone in carne ed ossa, risultante in fin dei conti dall'amalgama di elementi romanzeschi e autobiografici. Bradomín e Sperelli non costituiscono raffigurazioni fedeli dei loro demiurghi, quanto piuttosto il supporto fittizio di aspirazioni personali che possiamo solo dedurre. Così il giovane e sconosciuto D'Annunzio potrebbe aver incarnato nell'immagine dello Sperelli il sogno, inseguito nella vita reale, di diventare un nobile da sempre a suo agio nell'alta società e circondato da un lusso squisito; mentre Bradomín rappresenterebbe il seduttore e avventuriero che mai poté essere Valle-Inclán se non appunto nei mondi creati dalla sua immaginazione⁴⁴³. A questo

⁴⁴³ Lo stesso incoraggiò tale confusione, vid. nota 3.

proposito ci pare illuminante, e valida in entrambi i casi, la spiegazione offerta da due specialisti dello scrittore gallego, Alberca e González, per cui tali proiezioni andrebbero lette come “una aproximación moderna a la identidad concebida como un juego de personas y máscaras inestables y ambiguas”⁴⁴⁴. Un linea che senza soluzione di continuità ci conduce all’unamuniano Augusto Pérez e al pirandelliano Mattia Pascal/ Adriano Meis di cui ci occuperemo più avanti.

Dopo aver chiarito le circostanze storico-culturali, nonché personali, in cui nacquero sia Sperelli sia Bradomín, sarà nostro compito di seguito analizzare i tratti tipificanti dei due personaggi, ai fini di dimostrare che entrambi incarnano il tipo dell’esteta e sono simboli di una stessa crisi. Anticipiamo fin da ora che sotto la maschera del “artista e libertino” (come viene definito il giovane romano - e che ben si adatta pure all’aristocratico gallego⁴⁴⁵), sotto un travestimento inverosimile, tradiscono una situazione esistenziale che, sebbene abbia solo la consistenza del dubbio, dell’intuizione dolorosa, rimanda all’incapacità di vivere che caratterizzerà l’eroe moderno. Che una tesi del genere si avvalga di una chiosa d’eccezione come la celebre frase di Nietzsche “la maschera nasconde sempre qualcosa di più profondo”, ci pare indiscutibile.

6.4. I due protagonisti: il Marqués de Bradomín e Andrea Sperelli

Nel disegno dell’identità fittizia del marchese di Bradomín e di Andrea Sperelli si incarna dunque una delle più classiche definizioni dell’estetismo, “inteso come usurpazione dei valori morali da parte di quelli estetici, come surrogazione della morale attraverso l’estetica”⁴⁴⁶. Un assunto del genere è pienamente verificabile nel personaggio dello Sperelli, non a caso uno dei più famosi prototipi della figura letteraria dell’esteta *fin de siècle*. La sostituzione del normale senso morale, o senso comune, per mezzo di quello estetico è un tratto tipificante che viene messo in luce fin da subito e intorno al quale gira il ritratto del giovane tracciato nella seconda parte del primo libro:

⁴⁴⁴ Cfr. M.Alberca-C.González, *Valle-Inclán...*, p. 100

⁴⁴⁵ Per trovare tali attributi riferiti a Bradomín bisogna rivolgersi alla *Sonata de Estío*, dove lo stesso si definisce “joven y algo poeta”, e a *Sonata de Invierno* dove dice di essere stato “galán y poeta”.

⁴⁴⁶ Cfr. P. D’Angelo, *L’estetismo*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 204.

Fin dall'inizio egli fu prodigo di sé; poiché la grande forza sensitiva, ond'egli era dotato, non si stancava mai di fornire tesori alle sue prodigalità. Ma l'espansione di quella sua forza era la distruzione in lui di un'altra forza, della forza morale che il padre stesso non aveva ritengo di deprimere. Ed egli non si accorgeva che la sua vita era la riduzione progressiva delle sue facoltà, delle sue speranze, del suo piacere, quasi una progressiva rinuncia [...] Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo spettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale (pp. 36-39).

Nell'esempio riportato vediamo inoltre che il narratore, nelle vesti di un severo giudice, teorizza su tale atto volontario del soggetto, condannandolo e vincolandolo alla corruzione, alla stanchezza morale del protagonista. Una convinzione, d'altro canto, sulla quale verranno plasmati la maggior parte dei giudizi espressi dalla voce narrante sul protagonista.

Nel caso di Bradomín, la spontanea e consapevole accettazione della norma estetica è più implicita che esplicita. È dato desumerlo dalle frasi, quasi aforismi, che egli stesso enuncia e dove si addensa tutta la consapevolezza della propria diversità. Emerge così quando, ad esempio, il protagonista delle *Sonatas* si riferisce con enfasi a quella: “*admiração estética que yo sentía en mi juventud por el hijo de Alejandro VI*” (p. 47). Una frase con la quale intende affermare che l'unica ammirazione possibile per la condotta peccaminosa di Cesare Borgia si basa sulla bellezza del peccato, che sortisce d'altro canto un effetto stimolante per il conseguimento del piacere. Un'uscita del genere non può che rimandare alla predilezione per i valori edonistico-estetici a cui si appuntava più sopra. In un'altra occasione poi, il personaggio valleinclaniano sottolinea che: “*Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética*” (*Sonata de Invierno*, p. 200). Per Bradomín il culto della bellezza si fonde indissolubilmente con quello reso alla tradizione, allo scomparso mondo del maggiorascato gallego⁴⁴⁷. La scelta di sostenere la causa carlista non poggia allora su motivi di ordine etico, sugli ideali da essa incarnati, quanto piuttosto sulla convinzione che la restaurazione del re Carlos VII avrebbe significato il ritorno all'armonia di un passato idealizzato⁴⁴⁸. Nelle due esemplificazioni testuali qui riportate, e inerenti una all'ambito

⁴⁴⁷ Al proposito rimarcava Almagro come il personaggio del Marqués de Bradomín fosse il risultato del “*cruce de Don Juan y la Tradición al modo carlista*”, cfr. M. Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán...*, p. 82.

⁴⁴⁸ Il disagio dell'artista nella società della fine del secolo è rappresentato nelle più difformi realizzazioni letterarie dell'evasione dal presente. Può assumere i contorni di un raccoglimento in sé (atteggiamenti introspettivi), di un isolamento in mondi artificiali, di un allontanamento spaziale (viaggi verso Paesi esotici) o di una fuga nostalgica nel passato. Questa è la via scelta da Bradomín, al di sotto della quale si ravvisano non solo motivazioni personali dell'autore ma anche la suggestione esercitata dalle idee di Ruskin, di Matthew Arnold, del movimento preraffaellita inglese, che si fondano sull'esaltazione dell'arte del passato e dei modi di lavorare di tipo artigianale.

esistenziale dell'amore (erotismo) l'altra a quello politico, ritroviamo il termine chiave *estética* che racchiude, a nostro parere, il senso dell'inversione dei valori operata dall'esteta.

Va osservato inoltre che tale sostituzione è il segno inequivocabile del distacco critico dalla realtà presente, un ulteriore tratto tipificante del mito letterario dell'aristocratico edonista. Parimenti sia Bradomín che Sperelli si compiacciono infatti di un atteggiamento che li porta ad autoescludersi dalla totalità della società a loro contemporanea. Il mondo concreto appare dal loro punto di vista degradato, deprimente, ed è descritto come il "grigio diluvio democratico odierno" (p. 34) nel *Piacere* ed evocato dalla "derruida escalinata [...] las grietas del muro" (p. 61) del Palacio de Brandeso, luogo dove si svolge l'azione della *Sonata de Otoño*. Di contro, essi paiono muoversi in spazi a loro più consoni. L'uno proietta il racconto delle proprie memorie in un momento e luogo arcaizzanti, quasi simulacri dell'epoca medioevale, benché ci sia dato situare le vicende narrate tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento. Il riferimento a due autori del romanticismo spagnolo, "Confieso que mientras llevé sobre los hombros la melena merovingia como Espronceda y como Zorrilla, nunca supe despedirme de otra manera" (SO, p.83), ne è un dato probante. L'altro invece, personalità di spicco dell'*high life* romana, si proietta in un mondo artificialmente costruito per cui non solo le cose (alla scelta degli oggetti che lo circondano riserva una cura ossessiva), ma anche le persone e i paesaggi diventano elementi funzionali alla composizione degli scenari di una vita dedicata al piacere. La descrizione con cui si apre il romanzo della stanza allestita quale "teatro d'amore" dove lo Sperelli dovrà ricevere, o meglio inscenare, l'incontro con un'antica amante ne è un esempio calzante:

E poiché egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebbrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore senza scenari. Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo inganno. (p. 17)

La riduzione dell'importanza della dimensione morale ai minimi termini consentirà loro di ignorare molti dei limiti che gravano sul raggiungimento della completa libertà d'azione. Si tratta così di trasgressori dell'ordine morale preconstituito dalla borghesia ottocentesca. Quali comandamenti allora? Quali codici civili e norme di convivenza verranno introiettati da questo tipo umano così in disaccordo con il tempo che gli è toccato

vivere? Gli unici principi di condotta possibili sono dettati da un individualismo esasperato. L'intera loro vita è concentrata su se stessi, orientata sul proprio sentire. Il che esclude ogni effettiva partecipazione, ogni moto empatico, verso i casi altrui. Sperelli, attraverso la mediazione della voce narrante e Bradomín in prima persona ostentano infatti indifferenza, se non addirittura disprezzo, nei confronti dei valori umani comunemente accettati dalla società in cui vivono. In comune hanno un cinismo che, in entrambi, si sedimenta su di un acceso narcisismo. Attributi questi che aiutano a tratteggiare i contorni del libertino, del tipo del seduttore. Sicché come gli *alter ego* letterari che invocano quali modelli di condotta sessuale (Sperelli si fregia di titoli come quello di Casanova, di Aretino, di Don Giovanni, e Bradomín si definisce un Don Juan), anch'essi infrangono nelle loro vicende galanti le regole della morale convenzionale e ricercano nell'avventura erotica l'esaltazione del proprio "io"⁴⁴⁹.

E difatti la trama dei due romanzi è composta dal racconto di relazioni rigorosamente extraconiugali, vissute all'insegna della promiscuità, con il gusto della sacrilega mescolanza tra sacro e profano, della ricerca del piacere nel dolore: perversione in entrambi i testi praticata a livello più emotivo che sessuale⁴⁵⁰. L'approfondimento di tali temi, pertinenti al filone decadentista della letteratura europea di fine secolo e già ampiamente studiati dalla critica in relazione alle opere qui in esame, eccede i limiti del presente studio⁴⁵¹. Nondimeno va detto che, ai fini del nostro discorso, la loro presenza è utile a definire non solo l'amoralismo dei personaggi, ma anche la sterilità di sentimenti dietro cui si cela l'impossibilità di istaurare rapporti autentici. La disibinizione dei costumi sessuali nasconderebbe in realtà l'impossibilità di amare veramente. Limitazione propria

⁴⁴⁹ Il ricorso ad un erotismo perverso e trasgressivo è, in entrambe le opere, finalizzato al sovvertimento del discorso borghese sul matrimonio e sull'amore. Non va dimenticato che l'esteta è sempre un contravventore della norma stabilita, qualsiasi essa sia, complice il sentimento di superiorità che prova.

⁴⁵⁰ Sia Bradomín che Sperelli privilegiano il gesto amoroso calcato sulla letteratura erotica del passato, entrambi eleggono a referente i versi di Pietro Aretino, mostrando di distinguere accortamente tra raffinato erotismo e pornografia. Il primo, addirittura, ricorrendo alla formula di un giuramento, condanna le pratiche descritte dal Marchese de Sade: "bien sabe Dios que la perversidad, esa rosa sangrienta, es una flor que nunca se abrió en mis amores. Yo he preferido siempre ser el Marqués de Bradomín, a ser el Marqués de Sade" (p. 65). Il secondo non è tanto esplicito al proposito, ma significativamente colloca il maggior grado di godimento carnale nell'ideale fusione non solo dei corpi ma anche degli spiriti in un'unità superiore. Così descrive infatti i momenti di intimità con Elena: "Ambidue non avevano alcun ritegno alle mutue prodigalità della carne e dello spirito. Provavano una gioia indicibile a lacerare tutti i veli, a palesare tutti i segreti, a violare tutti i misteri, a possedersi fino nel profondo, a penetrarsi, a mescolarsi, a comporre un essere solo [...] Questa "spiritualizzazione" del gaudio carnale, causata dalla perfetta affinità dei due corpi, era forse il più saliente tra i fenomeni della loro passione" (p. 90-91).

⁴⁵¹ Su questo aspetto, si rimanda per il romanzo valleincliniano agli studi fondamentali di V. Gibbs, *Las Sonatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid, Pliegos, 1991, pp. 141-164; e di L. Litvak, *Erotismo Fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, pp. 81-156. Per l'opera di D'Annunzio, è imprescindibile la lettura del classico di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo...*

d'altronde di chi, prendendo con disprezzo le distanze dalla massa dei suoi simili, maschera dietro l'esaltazione di sé l'incapacità di vivere nell'epoca a lui contemporanea.

Se si prendono in considerazione le vicende narrate, entrambi si rivelano grandi collezionisti di fatue *liaisons* nelle quali non cercano né l'autenticità dei sentimenti, né un rapporto duraturo, dal momento che l'unico loro fine è la soddisfazione del piacere o l'appagamento della vanità. Non c'è reciprocità nelle relazioni che allacciano con le protagoniste femminili, ridotte pertanto a cose da possedere. *Habere non haberi* è l'esplicito comandamento del giovane Sperelli in amore. Norma a cui si attiene anche Bradomín. In tale logica, non esitano a fare ricorso alla potente arma dell'inganno, della menzogna per sedurre e conquistare la donna, oggetto del loro desiderio.

Per quanto riguarda il romanzo dannunziano, prima ancora di aver visto in azione il giovane romano, già dalle prime pagine il lettore viene a conoscenza del fatto che:

La ragione del suo potere stava in questo: che, nell'arte d'amare, egli non aveva ripugnanza ad alcuna finzione, ad alcuna falsità, ad alcuna menzogna. Gran parte della sua forza era nell'ipocrisia (p. 14).

O più avanti “l'ardore era sincero, mentre le parole talvolta mentivano [...] Andrea mentiva” (pp. 26-27); e ancora nel libro terzo: “quest'uomo che dell'inganno e della menzogna s'era fatto nella vita un abito, quest'uomo che aveva ingannato e mentito tante volte”(p. 257). Su tale punto il narratore insiste fino alla noia e giunge a ratificarlo nel seguente modo:

Ingannare una donna sicura e fedele, riscaldarsi a una grande fiamma suscitata con un bagliore fallace, dominare un'anima con l'artificio, possederla tutta e farla vibrare come uno stromento, *habere non haberi*, può essere un alto diletto. Ma ingannare sapendo di essere ingannato è una sciocca e sterile fatica (p. 263).

Se con Elena, Andrea lottava ad armi pari, ne sapeva infatti leggere con “fredda chiarezza” rivolgendosi “una specie di cinico sorriso interiore” gli enigmatici gesti così da sentirsene identificato e ritrovare “la sua propria falsità nella falsità di lei; tanta era l'affinità delle due nature” (p. 262)⁴⁵², con Maria Ferres, l'amata che aveva trasfigurato in donna angelo attribuendole un'azione salvifica per la redenzione dei propri peccati, si rivelava spietato. Lucidamente consapevole del male che le stava recando, cerca con

⁴⁵² Il narratore inserisce una parentesi dal gusto naturalistico dove offre un'analisi di quello che definisce un fenomeno morale: “Accadeva in lei un fenomeno a lui ben noto. Ella giungeva a creder verace e grave un moto dell'anima fittizio e fuggibile; ella aveva, per dir così, l'allucinazione sentimentale come altri ha l'allucinazione fisica. Perdeva la coscienza della sua menzogna; e non sapeva più se si trovasse nel vero o nel falso, nella finzione o nella sincerità. Ora, a questo punto era lo stesso fenomeno che si ripeteva in lui di continuo” (p. 262).

artifici ed inganni di intensificare la fruizione della lussuria ricreata in se stesso. Nell'ultima parte del libro il rituale classico tra seduttore e sedotta, tra carnefice e vittima, si arricchisce di una depravazione ulteriore, quasi al limite della schizofrenia, con la sovrapposizione tra la prima e la seconda amante allo scopo di ottenerne una terza, l'Amante ideale. Troppo orgoglioso per riconoscere il rifiuto di Elena, con la quale sperava di far rinascere l'antica passione, crea una nuova illusione che possa soddisfare la sua innata "avidità del piacere", così che: "egli mescolò i due desiderii; vagheggiò la duplicità del godimento; travide la terza Amante ideale" (p. 290). È, a detta del narratore, l'inizio della fine, "da quell'ora ebbe principio la nuova fase della sua miseria morale" (p. 290). Si trattava di una farsa che il narratore non esita a definire "mostruosa", poiché "quella incarnazione di una donna in un'altra non era più un atto di passione esasperata ma era un'abitudine di vizio" (p. 342). Ecco a quale estremo il personaggio è condotto dalla malattia della volontà che gli era stata diagnosticata al principio dalla voce narrante sulla base di chiari sintomi di debolezza morale. La ricerca del piacere ad ogni costo, imperativo categorico sottostante ad ogni sua azione, si rivelava una via esistenziale sterile che non poteva sfociare se non nel vizio e nella mera soddisfazione della propria vanità, intensificando di fatto intollerabilmente il senso di vuoto e di malessere che covava dentro di lui:

Egli era giunto a un terribile momento, incalzato dalla vita inesorabile, dall'implacabile passione della vita; era giunto al momento supremo della salvezza o della perdizione, al momento decisivo in cui i grandi cuori rivelano tutta la loro forza e i piccoli cuori tutta la loro viltà. Egli si lasciò sopraffare; e non ebbe il coraggio di salvarsi con un atto volontario [...] Egli si lasciò abbattere; abdicò intieramente e per sempre alla sua volontà, alla sua energia, alla sua dignità interiore; sacrificò per sempre quel che gli rimaneva di fede e d'idealità (p. 252).

Non meno propenso alla falsità, non meno convinto dell'omologo italiano che il fine giustifica i mezzi, non meno narcisista, si rivela Bradomín nel ruolo di seduttore, e con risultati non molto diversi. Ma su tale aspetto comune è indispensabile appuntare che, a differenza della pulsione erotica irrefrenabile che domina lo Sperelli e lo rende degno di sedere tra i più famosi dongiovanni della storia letteraria europea, lo spagnolo presenta delle anomalie rilevanti. Non sembra infatti assaporare l'avventura amorosa con gaudio carnale, quanto piuttosto con un distaccato narcisismo, accentuato dal ruolo passivo che pare assumere il più delle volte. E si tratta di un comportamento più proprio degli edonisti di fine secolo che del romantico seduttore. In *Sonata de Otoño* l'iniziativa è presa perlopiù dalle donne, da Concha e dalla cugina Isabel, come se il loro potere di seduzione fosse ben

maggiore di quello del mitico *conquistador* che si limita, apparentemente, a istigarle con atteggiamenti di un satanismo un po' posticcio.

Riprendendo quanto si diceva, anche Bradomín come Sperelli ha l'abitudine di mentire. Vediamone alcuni esempi. Nella prima delle opere che compongono la tetralogia amorosa del personaggio, il protagonista narra l'incontro dopo due anni di distanza e di silenzio con un'antica amante Concha⁴⁵³. Un intervallo di tempo che al superficiale marchese era bastato per dimenticarsene quasi completamente, sebbene dica che: "Yo siempre había esperado en la resurrección de nuestros amores" (p. 31). Si veda infatti come sia Concha sia Candelaria, l'anziana serva, lo incalzino con domande dirette tese a smentire un sospetto più che fondato; appena arrivato a Palazzo infatti viene appellato nel seguente modo dalla *criada vieja*:

-¡Págueme Dios el haber venido! Ahora verá a la señorita. ¡Cuánto tiempo la pobre suspirando por vucencia!... no quería escribirle. Pensaba que la tendría olvidada. Yo he sido quien la convenció de que no. ¿Verdad que no, señor mi Marqués?
Yo apenas pude murmurar: -No... (p. 40)

Del resto lo stesso Bradomín tradisce tale riprovevole smemoratezza. Difatti, per quanto insista sull'intensità del loro amore passato, dalle conversazioni che intrattiene con Concha il lettore può appurare quale sia la verità. Scoperti dalla madre di Xavier (o da quella di Concha?⁴⁵⁴), questi non esitò a lasciarla senza più curarsene, "La pobre Concha me contaba su vida durante aquellos dos años que estuvimos sin vernos" (p. 47). Egli tenta di dissimulare la verità, mostrandosi roso dal rimorso di non aver agito diversamente, ma viene subito scoperto dall'antica amante:

-No seas engañador. Yo creí que volverías... ¡Y mi madre tuvo siempre ese miedo!
-No volví porque esperaba que tú me llamasas. ¡Ah, el Demonio del orgullo!
-No, no fue el orgullo... Fue otra mujer... Hacía mucho tiempo que me traicionabas con ella. Cuando lo supe, creí morir. ¡Tan desesperada estuve, que consentí en reunirme con mi marido!
(p. 50).

È chiaro dunque come andarono in realtà i fatti: egli aveva approfittato dell'occasione avendo probabilmente nel contempo un'altra amante. Attraverso il dialogo che si intesse tra i due nei momenti di intimità è possibile rinvenire non solo qualche indizio sulla vicenda d'amore vissuta due anni prima, ma anche degli elementi utili a definire la personalità del marchese rispetto a quelle invarianti fondanti il personaggio dell'esteta, obiettivo principale della nostra analisi del testo. Difatti se nel *Piacere* i giudizi

⁴⁵³ Tale indicazione cronologica è del tutto relativa, dato che non sappiamo con precisione l'intervallo trascorso tra quel secondo e ultimo incontro, e il tempo presente della scrittura di Bradomín.

⁴⁵⁴ Se nel quarto paragrafo ci viene data questa informazione, viene però contraddetta nel ventesimo.

sul personaggio erano espressi da un narratore onnisciente, nella *Sonata de Otoño* vengono esternati dall'amante, la quale d'altra parte, come si è già detto, stabilisce il quadro di riferimento veridico del racconto e corregge l'inattendibilità dell'io narrante. Concha rimprovera Bradomín di essere un "engañador" (p.50), "cínico" (p.65), "cruel" (p.108), lo conosce così bene da esclamare "-No te permito que poses ni de Aretino ni de César Borgia" (p.47) o da fare insinuazioni del tipo, "-Y Don Juan Manuel? – Yo le hablaré. Ése no tiene escrúpulos. Es otro descendiente de los Borgias. ¿Tío tuyo, verdad?" (p. 73), infine lo prega dicendogli "-¡No me hagas sufrir!" (p. 108).

L'elenco dei tratti è breve, ma certo rimanda in modo efficace alla codificata figura letteraria del Don Juan. Un Don Juan mosso dalla più totale mancanza di empatia, dall'indifferenza verso i sentimenti altrui. Pertanto, se la vista delle pene d'amore da lui causate gli produce un senso di colpa, il gesto di *remordimiento* costituisce soltanto uno strumento a sua disposizione per moltiplicare l'intensità del godimento. Ad esempio, all'accorato appello dell'amica in punto di morte, con cui si apre la *Sonata de Otoño*: "¡Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!" (p. 31), il marchese colpito più per la singolarità della situazione, per la lusinga che esercita su di lui il tono della missiva, "me llamaba a su lado con súplicas dolorosas y ardientes", che per la drammaticità del momento, registrato con un distante "¡La pobre Concha se moría", si reca al capezzale della moribonda, non senza aver pregustato il momento ed essersi assicurato della veridicità del fatto⁴⁵⁵. La sua indole cinica viene confermata anche dal modo in cui reagisce alla vista della donna malata. Benché cerchi di mascherarlo recitando la parte del tenero amante, "Me acerqué a Concha trémulo y conmovido. Besé sus manos sobre su rostro, apartándoselas dulcemente [...] Sentí en la garganta el nudo de la angustia" (pp. 40-41), la verità è che, "Con penosa aridez de corazón, yo comprendía que se moría" (p. 41). E ancora, se la resurrezione del loro amore paventa continuamente il rischio per Concha di morire in peccato mortale, l'estremità della situazione non fa che accentuare il lato irriverente del carattere del personaggio principale, la sua indifferenza sprezzante per tutto ciò che appartiene alla sfera dell'umano e del divino, come mostra il dialogo che si svolge prima dell'atto amoroso durante il quale morirà l'antica amante:

-Quédate, Concha.
- ¡Ya sabes que no puede ser, Xavier!
Yo repetí:
- Quédate.

⁴⁵⁵ Spiega che: "Antes de ponerme en camino, quise oír a María Isabel y a María Fernanda, las hermanas de Concha [...] Las dos me dijeron, suspirando, que la pobre Concha se moría" (p. 32).

- ¡No! ¡No!... Mañana quiero confesarme... ¡Temo tanto ofender a Dios!
Entonces, levantándose con helada y desdenosa cortesía, le dijo:
-¿De manera que ya tengo un rival? (p. 108)

Fino a quel momento il marchese aveva proiettato l'immagine cesellata dei loro amori finalizzata all'esaltazione di se stesso, quale altero e superbo Don Juan, poi però non esita a scoprire la propria bassezza d'animo, "El frío y el reposo de la muerte me aterraron. No, ya no podía responderme. Pensé huir y cauteloso abrí una ventana" (p. 109). Nemmeno lo spettacolo della morte riesce ad infondere nel nostro ente fittizio né l'auspicabile pentimento, né il sentimento di dolore per la perdita di una persona cara. Il loro posto viene occupato invece da emozioni di *melancolía* o di *tristeza* evocate dall'egoistica consapevolezza del marchese che realizza che non avrà più nessun godimento sensuale dall'intima amica⁴⁵⁶. È lo stesso protagonista che confessa la perversione che muove dal profondo del suo animo:

Todavía hoy el recuerdo de la muerta es para mí de una tristeza depravada y sutil: Me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer (p. 116).

⁴⁵⁶ Se nella descrizione fisica delle amanti di Sperelli, si ricorre al paragone con le opere d'arte, nel caso di Bradomin la bellezza della donna non è tanto di natura plastica, percepita cioè visivamente, ma consiste nelle "refinadas e intensas sensaciones" epidermiche suscitate dall'amante di un tempo e che sopravvivono nei ricordi:

mis recuerdos, glorias del alma perdidas, son como una música lívida y ardiente, triste y cruel, a cuyo extraño son danza el fantasma lloroso de mis amores. ¡Pobre y blanco fantasma, los gusanos le han comido los ojos, y las lágrimas ruedan de las cuencas! Danza en medio del corro juvenil de los recuerdos, no posa en el suelo, flota en una onda de perfume. ¡Aquella esencia de Concha vertía en sus cabellos y que la sobrevive! ¡Pobre Concha! No podía dejar de su paso por el mundo más que una estela de aromas. ¿Pero acaso la más blanca y casta de las amantes ha sido nunca otra cosa que un pomo de divino esmalte, lleno de afroditas y nupciales esencias? (p. 116).

E del resto la Concha moribonda assume le sembianze di un fantasma. Si può dire che la tecnica descrittiva adottata nelle due opere e finalizzata al ritratto delle figure femminili accentua sì il tratto amorale, e nella fattispecie misogino, attorno a cui si articola la personalità dei nostri personaggi, ma è d'altro canto riconducibile al programma poetico ad essi sottostante. Per quanto riguarda D'Annunzio, le donne che compaiono nel *Piacere* prendono corpo sulla base di numerosissimi paragoni tratti dalle arti. Ad esempio, la testa di Elena Muti, "pareva essere uscita dal cerchio di una medaglia siracusana" (p. 25), i suoi occhi "eran veramente gli occhi della Notte, così involuppati d'ombra, quali per una Allegoria avrebberli forse immaginati il Vinci dopo aver veduta in Milano Lucrezia Crivelli" (p. 61), il suo corpo è comparabile a quello della Danae del Correggio (p. 65), la sua espressione indecifrabile come quella della Monna Lisa o della Nelly O'Brian di Reynolds (p. 25), i lineamenti del volto, infine, "rammentavano certi profili femminili ne' disegni del Moreau giovine, nelle vignette del Gravelot" (p. 41). L'altra donna dello Sperelli, Maria Ferres, invece "aveva un volto ovale, forse un poco allungato, ma appena appena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano [...] l'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo [...] La cioche, d'innanzi, avevan la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa dell'Antinoo Farnese" (p. 161). È il tipo di bellezza prediletto dai pittori inglesi del movimento preraffaellita (vid. p. 167). In ogni modo, anche i personaggi femminili secondari appaiono nobilitati da simili confronti con oggetti artistici.

Giunti a questo punto della ricognizione sul personaggio di Bradomín, vanno spese alcune parole su quel meccanismo eversivo latente nel procedimento di riscrittura del celebre mito del seduttore attuato da Valle-Inclán. La scena magistrale del decesso dell'amante è seguita da alcune sequenze narrative (il rapporto sessuale consumato con Isabel e lo spostamento del cadavere di Concha) che provocano una caduta di tono nel racconto con effetti anticlimax tali da scoprire la tagliente ironia a cui l'autore espone la propria creatura. Il marchese risulta essere dunque un Don Juan diverso dai suoi antenati, di poco spessore, non all'altezza delle situazioni quando queste si complicano ed esigono un gesto risoluto per salvare le apparenze e con esse la propria dignità. Di tale emblematica incrinatura, del resto, se ne ritrovava di già un primo indizio nella nota discordante che suonava nella famosa epigrafe premessa dallo scrittore gallego alla prima edizione della *Sonata de Otoño*:

Estas páginas son un fragmento de las Memorias amables que, ya muy viejo, empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un donjuán admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental⁴⁵⁷.

Valga questo breve appunto per gettare luce sulla divergenza fondamentale tra la figura di esteta incarnata dal marchese e quella dello Sperelli, e che si fonda su un elemento opportunamente riconosciuto da Meregalli in: “quell'umorismo che distingue così chiaramente Valle Inclán da D'Annunzio, per esempio, o da Maeterlinck; che costituisce uno dei pregi maggiori delle *Sonatas*”⁴⁵⁸.

Riprendendo la prospettiva comparativista della nostra analisi, va approfondito un altro aspetto ricorrente che avvicina i due personaggi e che si riallaccia ancora una volta alla loro fondamentale anarchia amorale. Il cinismo alla base del modello umano e letterario da loro impersonato non risulta convincente. Per ragioni diverse rimangono esposti a una cruda luce i loro tratti più pusillanimi, la miseria morale dei loro atti che comunicano impietosamente il vuoto di un'esistenza orbata di una quotidianità convenzionale e di una qualsivoglia fede in un ordine superiore, sia divino, sia storico, sia nazionale. Rifiutando l'ordine etico vigente erano diventati, sul fronte delle relazioni con gli altri, dei mostri di indifferenza, dei freddi narcisisti, e facevano sfoggio di superiorità sui loro simili. Sul fronte personale invece si era tradotto in una mancanza di forza morale che li privava lentamente di quelle energie individuali indispensabili per affermare la

⁴⁵⁷ Cfr. R. del Valle-Inclán, *Obra completa*, vol. I..., p. 364.

⁴⁵⁸ Cfr. F. Meregalli, “Studi sulle *Sonatas*”, *Studi su Ramón del Valle-Inclán*, Venezia, Ed. Universitaria, 1958, p. 17.

propria volontà, per prendere parte alla lotta della vita. La loro giustificazione allora è quella sempre invocata dagli esteti: fare della propria vita un'opera d'arte. Ma, come vedremo, non reggerà alla prova dei fatti e nel fondo tale esperienza si rivelerà fallimentare e non li riscatterà da un ineludibile senso di inferiorità, di impotenza. Cosa che li riconduce nella cerchia familiare degli inetti di fine secolo.

Ma vediamo innanzitutto secondo quali modalità i due personaggi vengono proiettati sulla pagina non solo quali libertini ma anche come devoti dell'arte, del bello, quali unici stemmi nobiliari che resistono alla volgarizzazione dei tempi. In entrambi è visibile infatti come il culto della Bellezza sia connaturale al loro *status* di ultimi discendenti di illustri casate. Un vincolo del genere è messo in risalto nella caratterizzazione di Sperelli, mentre per Bradomín si insiste specialmente sull'antichità della sua stirpe così antica da essersene paradossalmente quasi sbiadito il ricordo nello stesso discendente:

El linaje de Bradomín también es muy antiguo. Pero entre todos los títulos de tu casa: Marquesado de Bradomín, Marquesado de San Miguel, Condado de Barbazón y Señorío de Padín, el más antiguo y el más esclarecido es el Señorío. Se remonta hasta Don Roldán, uno de los Doce Pares [...]”. Yo no sabía nada, pero Concha asintió con la cabeza (p. 79).

Iniziamo l'indagine su un tale aspetto fondante le nostre creature immaginarie centrandoci sul personaggio dannunziano. Al proposito nel *Piacere* si evidenzia come la speciale sensibilità per le arti di cui è dotato il giovane Andrea sia una qualità ereditata, alla stregua del cognome e dei beni materiali, dalla famiglia degli Sperelli che apparteneva a una “special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura” (p. 34). E appunto in relazione a un'inclinazione così speciale è l'attacco del secondo paragrafo del primo libro dedicato al ritratto del protagonista:

Il conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta, unico erede, proseguiva la tradizione familiare. Egli era, in verità, l'ideale tipo del giovane signore italiano nel XIX secolo, il legittimo campione d'una stirpe di gentiluomini e di artisti eleganti, l'ultimo discendente di una razza intellettuale. Egli era, per così dire, tutto impregnato di arte. La sua adolescenza, nutrita di studi vari e profondi, parve prodigiosa. Egli alternò, fino a' venti anni, le lunghe letture coi lunghi viaggi in compagnia del padre e poté compiere la sua straordinaria educazione estetica [...] Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: “Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui (pp. 35-36).

Il giovane Andrea fonda allora la propria esistenza sulla raccomandazione del padre, ma “Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità. Tutto penetrato e imbevuto di arte non aveva ancora prodotto nessuna

opera notevole” (p. 39). Viene da chiedersi allora che rapporto avesse il nostro con l’arte. È in primo luogo un estimatore dell’oggetto artistico raffinato e ricercato, ma è anche, o dovrebbe esserlo, un artista e più di una volta lo vediamo timidamente all’opera:

Eleggeva, nell’esercizio dell’arte, strumenti difficili, esatti, perfetti, incorruttibili: la metrica e l’incisione; e intendeva proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane con severità, riallacciandosi ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che precorrono il Rinascimento. Il suo spirito era essenzialmente *formale*. Più che il pensiero, amava l’espressione (pp. 93-94).

Giunge inoltre, mosso da un’esaltazione mistica che accompagna il processo di guarigione e lo fa sentire un uomo nuovo, ad esporre nel secondo libro la sua poetica e a comporre quattro sonetti⁴⁵⁹. In realtà nell’arco della narrazione il dilettante non matura nessuna grande opera d’arte né come incisore né come poeta. Difatti, dopo il ritorno a Roma, i propositi e le aspirazioni artistiche del giovane sfumano via via che viene travolto dalla vita elegante e mondana dell’alta società romana:

Perché in un soffio, tutto si era dileguato, tutto era svanito? Perché non aveva saputo egli nutrire quella fiamma nel suo cuore? Perché non aveva saputo custodire quella memoria e tenere quella fede? (p. 253).

Se leggiamo *Il Piacere* come una sorta di libro sulla formazione artistica dello Sperelli, potremmo riconoscere nell’acquisto del Buddha appartenuto a Maria, simbolo della dimensione spirituale dell’uomo, come l’atto che sancisce l’isterilirsi della vena creativa e di qualsiasi altra tensione ideale dello Sperelli ormai sprofondata nel baratro della depravazione.

Ciò che interessa sottolineare ai fini del nostro discorso, è il confronto su tale tratto caratteristico tra l’eroe dannunziano e quello valleincliniano. Per il primo, l’abbiamo visto, il rapporto con l’arte rimane passivo e vani si riveleranno i tentativi di mantenere viva la fiamma dell’ispirazione, per il secondo è invece decisamente attivo. Bradomín è infatti l’artefice del proprio libro di memorie e fa retrospettivamente della sua vita un’opera d’arte. A differenza dello Sperelli, “invaghito di tre forme diversamente eleganti, cioè della donna, della tazza e del veltro” (p. 97) e portato dunque per le arti plastiche, il personaggio spagnolo privilegia invece l’abilità dello scrivere e il piacere della lettura⁴⁶⁰. Ne è un esempio probante la risposta data alla minaccia di Concha di bruciare le loro

⁴⁵⁹ Durante la convalescenza a seguito della ferita in un duello presso la villa di Schifanoja, Sperelli sente rin vigorire in sé la fiamma dell’ispirazione artistica e concepisce una serie di idee poetiche incentrate sull’interesse per l’aspetto tecnico-formale, chiaro lascito della scuola parnasiana. “Il verso è tutto” sentenziava. Inoltre esaltava l’arte quale via di accesso privilegiato verso un’altra dimensione spirituale, un evidente calco delle idee professate da Schopenhauer. Vid. G. D’Annunzio, *Il Piacere...*, pp. 144-151.

⁴⁶⁰ Atti del genere, costitutivi della comunicazione letteraria, diventano nel *Marqués de Bradomín. Coloquios románticos* (1907) adattamento teatrale di *Sonata de Otoño*, molto più accentuati.

lettere d'amore quando dice: "Yo me he resistido siempre a quemar las cartas de amores. Las he amado como aman los poetas sus versos" (p. 67). Non importa dunque di cosa parlassero ma cosa fossero, vale a dire espressioni di un momento creativo, di un'emozione interiore tradotta in parole dall'artista che rende immortale, così facendo, un momento vissuto nella durevole perfezione dell'arte. Le lettere conservate in "un cofre de plata, labrado con la suntuosidad decadente del siglo XVIII" (p.66) continueranno infatti a testimoniare la loro storia d'amore anche dopo la morte di Concha, così come la *Sonata* darà fama imperitura al proprio autore. Bradomín è un esteta nel senso che esalta una concezione dell'arte che supera i limiti della realtà empirica e che si può fondere con la vita. La convergenza realizzata sulle posizioni estetistiche assunte dai due enti fittizi è calcata sulla celebre frase di Oscar Wilde "Life has been your art", rinvenibile in *The Picture of Dorian Gray*⁴⁶¹.

Il personaggio centrale dell'opera spagnola non è solo un poeta, dal chiaro programma poetico, ma dimostra di essere altresì un assiduo lettore. Lo vediamo piacevolmente immerso nella lettura nel raccoglimento della biblioteca del Palacio de Brandeso:

Yo estaba refugiado en la biblioteca, leyendo el *Florilegio de Nuestra Señora*, un libro de sermones, compuesto por el Obispo de Corinto, Don Pedro de Bendaña, fundador del Palacio [...] Reinaba en la biblioteca una paz de monasterio, un sueño canónico y doctoral. Sentíase en el ambiente el hálito de los infolios antiguos encuadernados en pergamino, los libros de humanidades y de teología donde estudiaba el Obispo (p. 76).

Negli scaffali di quella stanza lontana dalla confusione della vita quotidiana e prosastica, i libri della stampa meccanizzata, quella della moderna industria editoriale, sono del tutto assenti. Da queste scarse ma significative indicazioni si delinea l'atteggiamento del personaggio verso le arti, un'inclinazione la sua che si colora indubbiamente delle tinte dell'estetismo decadentista allora di moda, nonché componente fondamentale del "Modernismo" spagnolo.

Certo le implicazioni di quel dettame, "fare della propria vita un'opera d'arte" in cui culmina una simile poetica, non si esauriscono tutte nella persona delle due creature fittizie in esame, ma da esse potremmo dire si proiettano intorno a loro. È un processo evidente soprattutto nel *Piacere* dove, ricordando il fallimento come artista del protagonista, sembrerebbe che: "quell'esteticità che non riesce a concentrarsi nell'Opera, tuttavia, è come se si diffondesse e disperdesse in tutti gli aspetti dell'esistenza di

⁴⁶¹ Cfr. O. Wilde, "Preface "All art is quite useless", a *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 1985, p.21.

Sperelli⁴⁶². Già dall'inizio ci s'avvede della cura ossessiva, fin nel minimo dettaglio, che il personaggio centrale mette nell'arredare le proprie stanze, quelle del Palazzo Zuccari il suo *buen retiro*⁴⁶³, nell'abbigliarsi⁴⁶⁴, nelle maniere e nel suo eloquio⁴⁶⁵. Ogni cosa, calcolata e studiata, rivela un finissimo gusto e trasporta il lettore in un ambiente d'elegante raffinatezza.

Al modello del perfetto *dandy*⁴⁶⁶, maniaco del particolare e ossessionato dalla propria apparenza, impersonato dal giovane Sperelli non troviamo nella figura di Bradomín un corrispettivo adeguato, la quale sembra incarnare semmai i codici cavallereschi recuperati dalla letteratura romantica. Come ad esempio quando racconta che: “nos besamos con el beso romántico de aquellos tiempos. Yo era el Cruzado que partía a Jerusalén, y Concha la Dama que lloraba en su castillo al claro de luna” (p. 83).

Ciononostante è anche vero che nelle successive comparse del marchese in altre opere di Valle-Inclán viene ogni volta chiamato, ed identificato, come *viejo dandy*⁴⁶⁷. È comunque visibile la differenza iconografica tra la fisionomia di questo personaggio appesantito dagli anni, canuto e dall'imponente barba signorile e i prototipi umani della fine del secolo, sebbene entrambi facciano poi riferimento allo stesso orizzonte storico ed ideologico costituito dai processi di codificazione della crisi dell'artista e, in senso lato, dell'individuo. Nella mira di Bradomín non ci sono gli interni, né la cura della propria apparenza fisica, né gli atteggiamenti affettati da artista eletto, ma la realtà stessa. In effetti il lungo soliloquio che dà vita alla *Sonata de Otoño* evita l'imitazione della natura e crea invece un mondo retto sulle leggi dell'arte, corollario alla regola estetica dell'*art for art's sake*. La narrazione delle memorie di Bradomín si snoda chiaramente tra paesaggi e situazioni privi di corrispondenza referenziale e ridotti ad artificiali mosaici di simboli e di accostamenti inusuali; una scrittura: “so heavy with artistic and literary allusion that the

⁴⁶² Cfr., P. D'Angelo, *L'estetismo...*, p. 213.

⁴⁶³ Vid., pp. 5-7; pp. 17-18; pp. 232-234.

⁴⁶⁴ Vid., p. 73.

⁴⁶⁵ Vid., p. 57, p. 245.

⁴⁶⁶ È un fenomeno di costume nato in Francia prima e in Inghilterra poi, ed estesosi a tutto il continente. I principali protagonisti, emulati nelle alte società di tutta Europa furono: George Brummell, Montesquiou, Wilde, Beardsley. Per un approfondimento si veda: E. Carassus, *Le mythe du dandy*, Paris, Colin, 1971; F. Coblenz, *Le dandysme. Obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988; G. Scaraffa, *Gli ultimi dandies*, Palermo, Sellerio, 2002.

⁴⁶⁷ A questo proposito si veda il saggio di Verity Smith dove individua gli elementi della figura del Marqués de Bradomín che riflettono “the dandy figure as he emerges in the works of Barbey d'Aurévilly and Baudelaire”. L'appellativo che ritroviamo nella trilogia della Guerra Carlista e in *Una tertulia de antaño* – pubblicate tra il 1908 e il 1909- è mantenuto nel periodo dell'*esperpento* quando il personaggio compare in *Luces de bohemia* e nel ciclo narrativo intitolato *Ruedo ibérico*. Cfr. V. Smith, “Dandy elements in the Marqués de Bradomín”, *Hispanic Review*, XXXII, 2 (1964), pp. 340-350, p. 341.

few passages which are natural and realistic as the description of the incoming storm in *Otoño*, are quite exceptional”⁴⁶⁸.

Ormai prossimi alla conclusione del nostro raffronto, va aggiunto all’elenco delle caratterizzazioni compilato fin qui un ultimo tratto riscontrabile in entrambi i personaggi e che si riallaccia ancora una volta alle forme assunte dalla crisi dell’idea dell’individuo forte alla fine del secolo. La personalità dei protagonisti del *Piacere* e della *Sonata de Otoño* s’informa, l’abbiamo visto in precedenza, su di una predominante sensualità: uno dei tratti distintivi della nuova soggettività elaborata da filosofi come Feuerbach⁴⁶⁹. Un aspetto che si traduce, per un verso, in una spiccata voluttà. Se il personaggio dannunziano è mosso da un’incontenibile “avidità di piacere”, quello dello spagnolo è in balia delle sollecitazioni sensitive evocate da Concha, “Yo la contemplé, sintiendo cómo se despertaba la voluptuosa memoria de los sentidos” (p. 61). Per l’altro verso va a fondare l’eccessiva attitudine esibita dai personaggi in esame a lasciarsi suggestionare da emozioni e da impressioni, e risultante dal loro raffinato sistema nervoso. Nel caso di Sperelli la voce narrante, con una terminologia che risente di nozioni della contemporanea scienza fisiologica, annota infatti “l’estrema impressionabilità del suo sistema nervoso cerebrale” (p.134), e anteriormente ne aveva descritto il segreto meccanismo e i pericoli a cui era esposto:

Egli si trovava in una disposizione di spirito strana. La sensibilità de’ suoi nervi era così acuta che ogni minima sensazione a lui data dalle cose esteriori pareva una ferita profonda. Mentre un pensiero fisso occupava e tormentava tutto il suo essere, egli aveva tutto il suo essere esposto agli urti della vita circostante. Contro ogni alienazione della mente ed ogni inerzia della volontà, i suoi sensi rimanevano vigili e attivi; e di quell’attività egli aveva una coscienza non esatta. I gruppi delle sensazioni gli attraversavano d’improvviso lo spirito, simili a grandi fantasmagorie in una oscurità; e lo turbavano e sbigottivano. (p. 80-81)

Per quanto riguarda Bradomín, già abbiamo raccolto lo stralcio in cui descrive, dopo la morte di Concha, “aquel estado de vaga y angustiosa conciencia” (p.98) e che è uno spaccato di vita interiore modernamente conseguito.

Per concludere, quel che ci preme sottolineare ora e che ci riporta al riconoscimento del nuovo tipo letterario comparso in seno al romanzo della reazione antinaturalistica, non è solo la presenza nelle panoramiche narrative prese in esame di due personaggi dai numerosi tratti analoghi e riconducibili alla figura dell’esteta *fin de siècle*. Ma l’affiorare al di là di tante squisite bardature, di gesti ispirati da un sentimento di

⁴⁶⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 349.

⁴⁶⁹ Per un approfondimento sulla ridefinizione filosofica della soggettività allo scadere dell’Ottocento si veda: P. Cerezo Galán, “La nueva subjetividad”, *El mal del siglo...*, pp. 511-567.

superiorità su tutti gli altri esseri, di atteggiamenti poggianti sulla svalutazione della dimensione morale, il segno palpabile del culminare di una crisi. Una crisi che è, allo stesso tempo, dell'intellettuale e dell'individuo che non si riconoscono nel mondo involgarito dallo sviluppo industriale, dalla democrazia, dal sovvertimento dell'antico ordine sociale prodotto dalla nascente società borghese. Ne deriva che nella creatura immaginaria configurata secondo i parametri di un aristocraticismo estetizzante si può riconoscere il luogo dell'antitesi tra le aspirazioni utopiche ed idealistiche dell'uomo d'intelletto e il modo contundente con cui le leggi di mercato e i processi di massificazione dell'individuo lo colpiscono, dinnanzi ai quali inoltre non riesce a nascondere la sfiducia nella scelta di certe posizioni. Sulla scorta di tali considerazioni non è illegittimo, come già si anticipava, rileggere le figure di Andrea Sperelli e del Marqués de Bradomín in chiave di inettitudine⁴⁷⁰. Il compiacimento di sé, il narcisismo, l'autoesaltazione si basano a ben vedere su altrettante qualità negative. Privi di forza morale, malati di celebralismo, incapaci di agire in modo coerente ai propri propositi si rivelano degli sconfitti, dei vinti. È un fallimento che in prima istanza si esplica sul livello superficiale dello scioglimento della vicenda amorosa con lo scacco del seduttore. Sperelli non riesce a riconquistare Elena Muti e perde Maria Ferres, mentre la morte di Concha sottrae per sempre a Bradomín l'ardente amante e la devota amica. Sono approdi della *fabula* narrativa che celano dei significati di ben più ampia portata.

In tale senso particolare rilievo è da attribuire alle scene finali dei due romanzi dove si esibiscono delle immagini mortuarie dalla poderosa evidenza simbolica. Nella *Sonata de Otoño* l'uccisione di un uccello rapace, di un "milán", è riferibile in termini metaforici alla morte del protagonista ed assume, nelle parole di Bradomín a chiusura del romanzo, una precisa connotazione in quanto presagio dell'improcrastinabile cessazione della sua attività di libertino. Il ricordo della tragedia consumatasi la notte anteriore lo invade di "tristeza", di "angustia desesperada", per ciò che gli rivela di se stesso:

enfrente de aquel mudo y frío fantasma de la muerte que segaba los sueños en los jardines de mi alma. ¡Los hermosos sueños que encanta el amor! Yo sentía una extraña tristeza como si el crepúsculo cayese sobre mi vida [...] ¡La pobre Concha había muerto! ¡Había muerto aquella flor de ensueño a quien todas mis palabras le parecían bellas! ¡Aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían

⁴⁷⁰ Per *Il Piacere* si rimanda alla conclusione a cui approda Barberi Squarotti nella sua brillante analisi dell'ultima parte del romanzo, vid. G. Barberi Squarotti, "Il parato di carta", *Il Piacere. Atti del XII Convegno...*; ora in *La scrittura verso il Nulla: D'Annunzio*, Torino, Genesi, 1992, pp. 127-145. Per quanto riguarda l'opera dello spagnolo, una qualità simile è attribuibile al protagonista sulla base di un vuoto significativo in tale senso, come affermava Alonso: "la ausencia de la lucha por la vida", cfr. A. Alonso, *Estructura...*, p. 11.

soberanos!...¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto! (p.118).

Capisce che ormai sulla crina della vita, degradati quegli attributi fisici che assieme alla parola persuasiva e al bel gesto, lo avevano reso un grande amatore, un degno discendente della linea genealogica tracciata dagli eroi della tradizione letteraria spagnola, quelli celebrati dalla penna di Tirso de Molina e di Zorrilla⁴⁷¹, è costretto a rinunciare ai piaceri dell'*ars amatoria* vero e proprio motore della sua esistenza. È evidente l'avviarsi nello stesso tempo dello sgretolamento della maschera fino ad allora indossata dal personaggio. Certo è che, complice l'erosione già attivata dall'ironia sottostante alla scrittura valleinclaniana, il comportamento degradante che il marchese tiene nella parte conclusiva del racconto lo convertono decisamente non solo in un personaggio negativo ma anche in un antieroe. Su questa linea emerge con forza l'immagine di un Bradomín ridimensionato dalle circostanze, di un rinunciatario, tanto più quando scopre che la via esistenziale che aveva scelto sfocia nel nulla, nell'assenza di senso⁴⁷². La laconica figura del "feo, cático y sentimental" *marqués* al centro del mondo artificiale da lui proiettato sta infatti a indicare una crisi, dal momento che, facendo ricorso alle parole di Alberich, "bajo ese caparazón de delirio estético y de ironía cínica adivinamos el humanismo angustiado e dubitante del 98"⁴⁷³. Nell'epilogo della vicenda i tratti che componevano il personaggio appaiono invertiti di segno, sì da definire l'inettitudine sottostante al modello umano che rappresenta.

In modo analogo riconosciamo nella scena conclusiva del *Piacere* il contrassegno di una medesima crisi e che rapportata all'ente fittizio ne tradirà l'incapacità di vivere nel suo tempo già riconosciuta nel protagonista spagnolo. L'asta dei beni di Maria Ferres, tenutasi nella villa da lei abitata durante la sua permanenza a Roma, funge da epifania per il protagonista reso sensibile dalle recenti delusioni amorose. La narrazione dell'episodio è condotta interamente sulla contrapposizione tra la bellezza aristocratica delle stanze e degli oggetti dell'arredamento e l'irruzione in quegli ambienti di "gente bassa", di "uomini impuri" che ne guastano l'aria con il loro "cattivo odore", così come degli "strepiti della

⁴⁷¹ Il riferimento è alle opere drammatiche di Tirso de Molina *El burlador de Sevilla* (1627) e José Zorrilla *Don Juan Tenorio* (1844).

⁴⁷² D'accordo o meno con la conclusione a cui approda Alberich sul ruolo rivestito dall'ironia nelle *Sonatas*, acquista piena evidenza la contraddizione presente nella figura di Bradomín alla luce della seguente considerazione dello studioso, "como la sensualidad cultivada, como el orgullo aristocrático, como el misticismo artificial de los decadentes, el esteticismo es ceniza volandera, fiebre mental que deja un vacío penoso", cfr. J. Alberich, "Ambigüedad y Humorismo en las "Sonatas", *Hispanic Review*, XXXIII, 4 (1965), pp. 360-382, p. 376-77.

⁴⁷³ Cfr. *Ibidem*, p. 378.

vita sottoposta” prodotta dalle masse urbane. Lo Sperelli assiste impotente all’invasione e spoliazione di spazi prima deputati a un’esistenza di mondana piacevolezza e raffinatezza. Il tutto culmina in un atto di vandalica distruzione:

alcuni uomini staccavano ancora qualche tappezzeria dalle pareti, scoprendo il parato di carta a fiorami volgari, su cui erano visibili qua e là i buchi e gli strappi (p.357).

Dinnanzi a tutto ciò Andrea fugge. È spinto alla fuga dalla visione di come il vivere aristocratico intimamente connesso all’ideale sogno artistico vengano travolti dal progresso, dalla crescita delle masse proletarie, dalla sottomissione alle leggi del mercato. Fugge anche perché ne è coinvolto in prima persona. Diventa infatti consapevole del proprio fallimento, non solo come seduttore ma anche in qualità di poeta dovuto alla mancata maturazione della sua vocazione. Una presa di coscienza che sprigiona la trasfigurazione metaforica della scena conclusiva. Sconvolto, Andrea cerca rifugio nel palazzo Zuccari, la sua privata roccaforte della bellezza e dell’arte, dove però s’imbatte nei facchini che trasportano l’ “armario” da lui appena acquistato e li segue suo malgrado nella lenta salita ormai tramutatasi in un improvvisato corteo funebre, “Egli entrò. Come l’armario occupava tutta la larghezza egli non poté passare oltre. Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa” (p. 358).

Ad agevolarci in tale di lettura contribuisce l’autore stesso. Come si può desumere da un articolo pubblicato sul *Giorno* del 29 marzo 1900 intitolato “Della mia legislatura”, D’Annunzio considera Sperelli un fallito in quanto succube di eventi a cui non sa reagire e che mettono in mostra la sua passività, la sua debolezza volitiva. Dice al proposito:

Tutti i miei eroi professano la più pura anarchia intellettuale; e la loro ansietà non è se non per una perpetua aspirazione a conquistare l’impero assoluto di se medesimi e quindi a manifestarsi in atti definitivi. Andrea Sperelli, Tullio Hermil, Giorgio Aurispa riconoscono la loro miseria nella malattia della volontà onde sono impediti d’integrare il loro essere⁴⁷⁴.

Si tratta infine di un personaggio negativo, egotista, affetto a detta del narratore e del suo artefice di una malattia morale che si mescola con uno sfrenato edonismo estetico e un’incontrollabile sensualità, che ne ostacolano la ricerca della propria identità.

Per concludere, da quanto detto emerge che il lettore della storia delle vicende galanti del giovane romano e del gallego si trova dinnanzi a dei simboli di una crisi. Infatti tali personaggi incarnandosi nel tipo dell’esteta si rivestono parimenti di un’istanza critica nei confronti del mondo presente, ma costituiscono allo stesso tempo la dimostrazione di

⁴⁷⁴ Cfr. A. Castelli, *Pagine disperse...*, pp. 594-595

come una siffatta via si riveli fallimentare. Nei personaggi principali del *Piacere* e della *Sonata de Otoño*, D'Annunzio e Valle-Inclán sfiorano a nostro avviso l'incapacità a vivere nel suo tempo che connoterà l'eroe moderno.

CAPITULO VII

Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno

7.1. Gli scrittori

Coetanei di D'Annunzio e di Valle-Inclán, Pirandello e Unamuno formano la coppia di scrittori che ci disponiamo a studiare nel momento conclusivo del presente lavoro. Spesso avvicinati dalla critica sulla base di paralleli tematici e concettuali, non è nostra intenzione approfondire qui tale confronto tanto frequentato dagli studiosi dei due versanti, e davvero tuttora uno dei luoghi comuni di inesauribile fascino degli studi comparativistici di letteratura italiana e spagnola⁴⁷⁵. Sarà invece nostro compito accostare due loro celebri opere apparse nei primi anni del Novecento allo scopo di vederne una sorta di discriminazione tra quei movimenti che abbiamo definito “Decadentismo” italiano e “Modernismo” spagnolo, e l'avvento della modernità letteraria in relazione alla presenza del tipo letterario dell'inetto. Una figura colta, in special modo per quanto riguarda il romanzo pirandelliano, nel suo calarsi ormai senza veli e travestimenti mistificanti nel ruolo dell'uomo in crisi d'identità e di volontà. Certo è che i programmi poetici più maturi dei nostri autori rappresentano un chiaro superamento tanto delle correnti letterarie connotanti il periodo della *fin de siècle* che dei modi della tradizione ottocentesca. Ma non è men vero che, delineandosi nelle loro linee essenziali già negli anni Novanta, costituiscano allora uno dei variegati segmenti dell'eterogeneo e magmatico quadro della cultura e letteratura tra Otto e Novecento.

Detto ciò non è consigliabile sorvolare su alcune somiglianze esterne tra i due, rinvenibili dal confronto dei dati biografici, dato che se per un verso li differenziano dagli autori prima esaminati, e sono indicativi della singolarità di pensiero e di idee artistiche, dall'altro ci ricordano che si trovarono ad operare nella stessa situazione storica,

⁴⁷⁵ La nutrita bibliografia su tale aspetto è aperta dal noto articolo di Miguel de Unamuno, “Pirandello y yo”, *La Nación*, (15-6-1923). Si rimanda inoltre ai fondamentali contributi di: A. Kelly, *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, Palermo, Flaccovio, 1976; V. González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979; G. Foresta, “Pirandello e Unamuno. Analogie e revisione critica”, *Nuovi quaderni del Meridione*, 41 (genn-marzo 1973), pp. 1-19.

economica e sociale⁴⁷⁶. Per quanto riguarda il primo punto va richiamata la posizione decentrata di entrambi rispetto al centro della vita culturale dei rispettivi Paesi, l'uno residente a Salamanca si recava a Madrid solo per qualche saltuaria visita, l'altro che della sua isola nativa portò sempre il marchio⁴⁷⁷, pur stabilendosi a Roma nell'apogeo della mondanità letteraria della capitale, quella di D'Annunzio per intenderci, si mosse in ambienti se non marginali di certo non proprio di primissimo piano. Del resto la sua era una scelta condizionata dal desiderio, come scriveva nella "Lettera autobiografica" a Filippo Surino nel 1909, di vivere:

quanto più posso ritirato; non esco che per poche ore soltanto sul far della sera, per fare un po' di moto, e m'accompagno, se mi capita, con qualche amico: Giustino Ferri o Ugo Fleres. Non vado che rarissimamente a teatro⁴⁷⁸.

Dell'atteggiamento di Unamuno invece è noto che per quanto lo irritasse la vertiginosa vita urbana, ciò che realmente lo urtava era lo spettacolo della società letteraria dominata quasi esclusivamente da quello che chiamava in modo spregiativo *literalismo*. Più volte aveva dichiarato di volersi mantenere il più possibile appartato: "de la corte, que es la gran feria de las vanidades a que concurren los más de los jóvenes que se buscan una posición, una fortuna o un nombre"⁴⁷⁹. Insomma un atteggiamento di distacco, quasi di resistenza, il loro da cui muoveva senz'altro l'elaborazione continua di una visione della vita e dell'uomo, nonché di modi di rappresentazione del tutto personali i cui capisaldi tenteremo di mettere in evidenza nel seguito del lavoro.

D'altro canto, come si sottolineava in precedenza, pur sviluppando percorsi filosofico-ideologici ed estetici destinati ad aprire strade nuove, l'apprendistato e le prime formulazioni concettuali e artistiche di Pirandello e di Unamuno si iscrivono nel travagliato periodo che si estende tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Un dato da non trascurare se non si vuole cadere in generalizzazioni e semplificazioni. Investiti in pieno dalla "bancarotta" della ragione e dello scientismo positivista, infastiditi

⁴⁷⁶ Per la biografia di Pirandello si sono tenuti presenti fondamentalmente: G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963; E. Lauletta, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano, Mursia, 1980; N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1993; M. L. Aguirre D'Amico (a cura di), *Album Pirandello, "I Meridiani"*, Milano, Mondadori, 1992. Per Miguel de Unamuno: E. Salcedo, *Vida de don Miguel*, Salamanca, Anaya, 1970 (2ªed.); M. D. Pérez Lucas, *Un agónico español: Unamuno, su vida, su obra, su tiempo*, Madrid, Martín y Macías, 1977; L. González Egido, *Miguel de Unamuno*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

⁴⁷⁷ Si vedano a proposito gli scritti dedicati ai tratti siciliani del Pirandello uomo e artista dal conterraneo Leonardo Sciascia. Vid. L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia editore, 1961.

⁴⁷⁸ Cfr. L. Pirandello, "Lettera autobiografica", in *Saggi, poesie, scritti vari...*, p. 1285.

⁴⁷⁹ Da un'intervista rilasciata a Enrique Gómez Carrillo apparsa su *La Nación* nel dicembre del 1903. Cito da: G. Ribbans, *Niebla y soledad...*, p. 47.

da certi aspetti del progresso moderno, in particolar modo dalla crescente mercificazione del prodotto artistico e dalla professionalizzazione dell'artista, testimoni della democratizzazione della prassi politica e della massificazione della società, sperimentarono la crisi storica ed ideologica all'interno della quale si esplicava quella dell'intellettuale delle classi medie⁴⁸⁰.

L'uno apparteneva ad un'agiata classe sociale (quella dei proprietari di terre e delle miniere di zolfo in Sicilia) che però ebbe a pagare il dazio più pesante affinché potesse decollare la moderna industria capitalistica ubicata nel Centro-Nord. Un'agiatazza quindi precaria a cui l'ennesima sventura, con l'allagamento della miniera portata in dote dalla moglie, mise fine nel 1903 e costrinse lo scrittore ad esigere compensi per le proprie prestazioni così da poter far fronte ai bisogni della famiglia. Lo dettava la nuova realtà degli artisti della fine del secolo ormai obbligati a fare i conti con un mercato editoriale in espansione e a collaborare con le numerose riviste letterarie per poter sopravvivere economicamente. Pirandello si ritrovò proiettato suo malgrado nella difficile situazione degli scrittori piccolo-borghesi. Di conseguenza, come spiega efficacemente Luperini: "non mancava certamente in lui la consapevolezza – tipica dell'artista moderno negli anni del cosiddetto "decadentismo" – di una profonda "diversità", di uno sradicamento sociale"⁴⁸¹. Una marginalità quella dell'intellettuale nella società moderna che si univa nel siciliano alla consapevolezza, precocemente materializzatasi nel suo pensiero, del non-senso dell'esistenza paragonata ad un' "enorme pupazzata"⁴⁸². Al riguardo è possibile rinvenirne una specifica testimonianza nella ben nota lettera alla sorella del 31 dicembre 1886. Una visione della vita così fondata non lo abbandonerà mai, anzi si radicò sempre più profondamente in lui fino a consolidarsi in seguito alla malattia della moglie.

Non meno estranea al conflitto tra intellettuale e società si presenta la biografia di Unamuno. Negli anni Ottanta, terminati gli studi universitari si trovò come tanti altri giovani eruditi della classe media a dover farsi largo in una società che offriva scarse opportunità agli uomini d'intelletto e ai letterati. L'attività docente diventava allora una delle poche soluzioni occupazionali che garantisse un certa stabilità economica. I biografi del bilbaino ci dicono che non solo fu l'ambizione dell'intellettuale a spingerlo a preparare i concorsi come professore di greco, ma anche il desiderio di sposarsi e di formare una

⁴⁸⁰ Per un approfondimento su questo aspetto vedi, tra i titoli della ricca bibliografia,: J. L. Abellán, *Sociología del 98...*; J. A. Ereño Altura, *Unamuno y la "lucha de clases": 1898-1927*, Bilbao, Beta, 2004; A. Leone de Castris, *Storia de Pirandello*, Bari, Laterza, 1972; e R. Luperini, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale...*

⁴⁸¹ Cfr. R. Luperini, *Pirandello...*, p.10

⁴⁸² Vid. C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985.

famiglia. Furono anni dunque di intenso studio in cui approfondì le proprie conoscenze filosofiche e meditò intensamente sulla situazione spagnola. Riflessioni, queste ultime, che lo portarono a prendere coscienza non solo delle ingiustizie sociali intrinseche al nuovo sistema capitalistico ma anche della crisi del ruolo dell'intellettuale nel seno del sistema sociale moderno, così da schierarsi tra le file del movimento socialista. Come nel caso di Pirandello, anche per lo spagnolo la forte crisi personale provocata da una tragedia familiare, la morte di uno dei figli prediletti, Ramón, nel 1897, costituì un punto di rottura e di maturazione nella propria traiettoria personale e artistica. La dolorosa esperienza lasciò un segno così profondo da influire sulle sue inclinazioni filosofiche ed è visibile fin da "Los tres ensayos" del 1900⁴⁸³. Un orientamento che si rivelerà fondamentale anche per la sua scrittura. Probante in tale senso è il raffronto tra le due prime opere narrative di Unamuno, da una parte il romanzo storico e realistico *Paz en la guerra* (1896) e dall'altra *Amor y pedagogía* (1902), la prima delle sue *nivolas*.

Ricollegandoci a quanto si diceva sulla posizione dei nostri autori rispetto al panorama letterario tra Otto e Novecento, va registrato al di là del dato biografico, la loro solitudine culturale. Un aspetto comune ad entrambi che si desume sia dal loro mantenersi discosti dalla scena letteraria nazionale sia dalla ricerca di un cammino filosofico e poetico peculiare dettato da un'intima insofferenza per ogni forma di dogmatismo, di *encasillamiento*. L'ambiente letterario che Pirandello, di ritorno da Bonn, aveva cominciato a frequentare nella nuova capitale italiana a partire dal 1891 non era infatti quello dell'Estetismo caro a D'Annunzio, ma l'altro meno appariscente del cenacolo formato da Ugo Fleres, Giuseppe Mántica, Giustino Ferri, Luigi Capuana, tra gli altri; degli uomini nel complesso dalla solida carriera letteraria, consapevoli dell'*impasse* della scuola del Vero ma restii ad accogliere le novità del momento. Da una simile posizione il siciliano assisteva alla crisi di un'intera generazione e di un preciso momento storico su cui rifletteva con profondità e lungimiranza. Al riguardo così si esprime nell'articolo "Arte e coscienza d'oggi" pubblicato sulla *Nazione letteraria* nel settembre 1893:

Crollate le vecchie norme, non ancora sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa [...] Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile [...] Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esticamente fu più disgregata⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Sulle tappe intellettuali di Unamuno, vid. C. Morón Arroyo, *Hacia el sistema de Unamuno*, Palencia, Cálamo, 2003.

⁴⁸⁴ Cfr. L. Pirandello, "Arte e coscienza d'oggi", in *Saggi, poesie, scritti ...*, p. 901.

Ne segue la dichiarazione del proprio dissenso rispetto al realismo e al Naturalismo di “ieri”, nonché al Simbolismo e al misticismo di “oggi”. Pertanto classifica “delirii, talvolta stupendi” certe poesie “dei poeti sedicenti *preraffaellisti e simbolisti e decadenti*, cui il D’Annunzio qualche volta, non so con quanto buon senso, imita”⁴⁸⁵.

In modo analogo lo spagnolo dimostrava di avere parole poco lusinghiere nei confronti delle mode letterarie a lui contemporanee, e provenienti per lo più d’Oltralpe, che diffusasi in Spagna nel tardo Ottocento facevano tra i giovani artisti in cerca di un maestro da seguire molti proseliti:

el mal supremo de buena parte de esa juventud [...] es que ha caído en virtuosismos, tecniquerías literarias y emblecos decadentistas en un país como éste, donde hay que luchar y luchar en la calle. El turriemburnismo, el encerrarse en la torre de marfil a soñar con princesas de cromó o a fantasear un helenismo traducido al francés, me parece, en España, un pecado contra la humanidad⁴⁸⁶.

Tali affermazioni, non certo esenti da suggestioni socialiste retaggio della militanza giovanile e della propaganda regenerazionista di Costa, mirano a intavolare una polemica contro l’assimilazione di valori estetici formali e la pratica del preziosismo stilistico e linguistico coltivato dai poeti spagnoli allo scadere del secolo su imitazione dei modi lirici di importazione. Il brano tratto dall’intervista costituisce inoltre un esempio probante della presa di distanza dello scrittore bilbaino dall’*esteticismo*, esperienza effimera quanto riprovevole di un’arte completamente avvulsa dal presente e dalla *cuestión humana*.

Insomma né Unamuno né Pirandello sospesi tra il vecchio e il nuovo sull’abisso aperto tra l’Ottocento e il Novecento aderivano dunque alle correnti artistiche germogliate intorno alla fine del secolo, pur tuttavia come si vedrà di seguito venivano coinvolti nella crisi del Positivismo e del Naturalismo da cui quelle erano scaturite con un’evidentissima relazione di causa-effetto.

Ai fini del nostro studio su due romanzi fondamentali di tali autori, *Il fu Mattia Pascal* e *Niebla*, e sui loro protagonisti, ci è sembrato utile dare alcune indicazioni dei presupposti concettuali ad essi sottostanti. Tanto più che i nostri intervennero fin da giovani sia sul fronte della filosofia sia su quello della poesia di modo che continui sono i travasi, i parallelismi, i prestiti che si ordiscono tra l’uno e l’altro ambito⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 894.

⁴⁸⁶ Cito dall’intervista a Unamuno riportata in: G. Ribbans, *Niebla...*, p. 49.

⁴⁸⁷ Opere come *Il fu Mattia Pascal* e *Niebla* anticipano nel primo caso e riprendono nel secondo la serie di idee esposte in libri chiave come il saggio *L’Umore* (1908) o il volume *Arte e scienza* dello stesso anno,

Dal punto di vista ideologico sia Unamuno che Pirandello, al pari dei loro contemporanei, prendevano atto della crisi delle istanze della filosofia positivista, ma non contrattaccavano con l'esaltazione a tutti i costi dell'individualità. Intervenivano piuttosto con occhio critico ad esaminare la nuova situazione di chi ha perso il conforto di una rassicurante identità e la capacità di allacciare autentiche relazioni interpersonali. Vediamo di rintracciare gli aspetti principali della polemica anti-positivista rinvenibili in alcune esemplificazioni testuali probanti la loro comune condanna sia della visione del mondo ridotta al fenomenico che della logica quale strumento euristico in grado di fondare il modello oggettivo del reale. A ciò si aggiunga che tale concezione della realtà e dell'uomo non coincideva con l'idea di vita e tantomeno di verità che via via andranno sviluppando autonomamente i due autori.

Riprendendo a tale proposito il saggio del 1893, vediamo come il siciliano non esitava a mettere a nudo i limiti di siffatta dottrina con argomentazioni che oltre a svelare il suo personale scetticismo, anticipavano approdi futuri. Affermava che:

La filosofia moderna ha mirato a spiegar l'universo come una macchina vivente, e s'è ingegnata di precisar la conoscenza che ne abbiamo. È poi passata a stabilire il posto dell'uomo nella natura, a interpretar la vita, a dedurne gli scopi⁴⁸⁸.

Si riferiva evidentemente al fatto che l'obiettivo tanto del meccanicismo scienziato quanto del biologismo di analizzare i fenomeni empirici e ricavarne le leggi ad essi sottesi è di per sé privo di senso all'indomani della rivoluzionaria scoperta di Copernico. Ne sortiva infatti un'immagine del pianeta terrestre paragonabile a quella di:

un atomo astrale incommensurabilmente piccolo, una trottoletta volgarissima lanciata un bel giorno dal sole e aggirantesi intorno a lui, così, per lo spazio, su immutabili orme⁴⁸⁹.

Le conseguenze per i suoi abitanti, non più quindi al centro dell'universo, dovevano essere alquanto desolanti dato che il ragionamento si chiudeva con una domanda senza risposta: "Che è divenuto l'uomo?". Su questa via l'autore giungerà a formulare le preziose osservazioni distillate nella "Premessa seconda" al testo inaugurale della poetica dell'umorismo *Il fu Mattia Pascal* e poi esposte sistematicamente anche nei saggi del 1908. Dallo stralcio sopra riportato si ricava inoltre che negare la forza conoscitiva della ragione conduce irrimediabilmente a riconoscere il relativismo gnoseologico che invalida ogni classe di interpretazione totalizzante del mondo e dell'essere umano, per cui:

ed *El sentimiento trágico de la vida* (1912). Sono testi a cui non potremo fare a meno di ricorrere in diverse occasioni per esemplificare i concetti elaborati dai nostri e sottesi alle creazioni della finzione artistica.

⁴⁸⁸ Cfr. L. Pirandello, "Arte e coscienza d'oggi ...", p. 895.

⁴⁸⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 896.

“Nessuna conoscenza, nessuna nozione precisa possiamo aver noi della vita; ma un sentimento soltanto e quindi mutabile e vario”⁴⁹⁰. Insomma la fine dell’antropocentrismo, ne deriva, getta l’essere umano in un mare di tenebre e di dubbi:

Donde si viene? Dove si va? Che si aspetta qui nel dubbio della sorte? A quale scopo vivo io? – ma la vita non ha scopo; la vita ha cause che la determinano, giacché anche noi, come tutto il creato visibile, siamo oggetti alla legge universale della causalità⁴⁹¹.

In modo affine, rintracciamo in Unamuno il suo graduale distanziamento dalle posizioni positivistiche che si accompagneranno alla profonda revisione dei dettami realistici in letteratura. La crisi spirituale del 1897, quando tentò di recuperare la fede religiosa ma la perse per sempre, implicò altresì la definitiva messa in discussione della ragione in quanto strumento di sicura decifrazione del reale e in grado di fornire soddisfacenti risposte ai dubbi sull’esistenza umana. Così come gli aveva rivelato la sua esperienza personale. Reali non solo sono i fatti tangibili, i dati concreti del mondo fisico, ma anche i fenomeni interni alla coscienza di ciascuno di noi e di carattere sia emotivo che intellettuale. La logica a ben vedere opera solo su realtà astratte, generiche, in una parola esterne all’interiorità dell’uomo, cosicché l’essenza della vita è: “más sentida que concebida”. Da un tale assunto muoveva inoltre la sua professione di fede nella superiorità della fantasia:

la superioridad de lo que llamamos imaginación sobre todas las demás llamadas facultades del espíritu, y la mayor excelencia de los poetas sobre los hombres de ciencia y de acción⁴⁹².

È comunque nel saggio *Del sentimiento trágico de la vida* pubblicato nel 1912 che il basco esponeva nella forma più esaustiva la serie di idee che configuravano una visione della vita dal carattere inequivocabilmente post-positivistico. Lì è rinvenibile la famosa contrapposizione tra ragione e fede, poli dialettici che rappresentano rispettivamente la morte e la vita; dice al proposito: “todo lo vital es antirraccional, no ya sólo irraccional, y todo lo racional, antivital. Y ésta es la base del sentimiento trágico de la vida”⁴⁹³. La presa di coscienza del conflitto interno ad ogni persona, radice dell’essere, ispira appunto il

⁴⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 897.

⁴⁹¹ Cfr. *Ibidem*, p. 898.

⁴⁹² Cfr. M. de Unamuno, “Intelectualidad y espiritualidad”, in *Ensayos*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1970, pp. pp. 521-536.

⁴⁹³ Ciò che bisogna segnalare della posizione di Unamuno è la critica all’intelletto in quanto falsa, anzi distrugge la vera realtà “porque la razón aniquila y la imaginación entera, integra o totaliza”. L’autore osserva che attraverso la fantasia l’uomo può conseguire la consolazione al dolore del vivere dato dal “ansia de no morir”, “el hambre de inmortalidad”. Cfr. M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, in *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1986.

sentimento tragico della vita. Un sentimento agonico che conduce ogni individuo a chiedersi il senso della propria esistenza, “¿De dónde vengo yo y de dónde viene el mundo en que vivo y del cual vivo? ¿Adónde voy...? ¿Qué significa eso?”⁴⁹⁴. Sulla scorta di tale dubbio l’uomo perviene alla coscienza della propria finitezza che si esplica nel misterioso quanto angoscioso evento della morte ritrovandosi così a un bivio:

Alguien encontrándose en ese estado de lucha interior, de incertidumbre y de anhelo [...] encuentra allí mismo móviles e incentivos de acción y de vida o si no se suicida corporal o espiritualmente⁴⁹⁵.

Al margine delle implicazioni religiose del pensiero filosofico di Unamuno, si può osservare il divario che si apre allora tra il pensiero di Pirandello e dello spagnolo. L’italiano infatti non lascia nessuna via di fuga all’individuo stretto dall’angoscia. Dopo aver dimostrato che la visione oggettiva e razionale della realtà è una costruzione illusoria continua, spiega che una scoperta del genere da parte dell’uomo fa luce sul vuoto esistenziale ed innesca l’esperienza della depersonalizzazione, dello sdoppiamento della persona che si vede vivere. Esemplicativo è allora il brano riportato nel saggio *L’umorismo*:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l’anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell’umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell’esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo⁴⁹⁶.

Sulla scorta di tali osservazioni ci sembra opportuno sottolineare che, al di là della peculiarità di ciascuno dei sistemi concettuali dei nostri autori, l’attenzione di entrambi convergeva sul fenomeno epocale della dissoluzione dell’immagine unitaria dell’io e della crisi dell’identità, messe allo scoperto dal crollo di valori e nozioni generali in grado di dare un’interpretazione organica dell’esistenza. Il loro merito è di aver intuito tutto ciò in anni in cui la psicanalisi freudiana e le correnti filosofiche dell’esistenzialismo alla Heidegger erano ancora in stato embrionale, mentre l’orizzonte culturale si attestava nei rispettivi Paesi sulle posizioni, non sempre assimilate nel modo più consono, del relativismo gnoseologico di Nietzsche, del pessimismo di Schopenhauer, dei primi studi sulla psicologia di Morel, Charcot e Binet.

⁴⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 283.

⁴⁹⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 297.

⁴⁹⁶ Cfr. L. Pirandello, *L’umorismo*, con introduzione di Salvatore Guglielmino, Milano, Mondadori, 1992, p. 154-155.

Tale è il contesto biografico ed ideologico dove nascono due creature immaginarie come Augusto Pérez e Mattia Pascal le quali, se anticipano alcune linee fondanti della letteratura europea novecentesca, sorgono comunque, non va dimenticato, all'interno della stagione letteraria italiana e spagnola della fine del secolo, nel delicato momento di svolta verso una nuova fase.

7.2. Idee sull'arte, sul romanzo, sul personaggio

Il discorso sul personaggio esige, come abbiamo visto per D'Annunzio e per Valle-Inclán, una ricognizione sulle idee poetiche degli autori in questione. Al riguardo va detto che considerando i particolari limiti cronologici e tipologici che ci siamo posti con l'obiettivo di individuare alcuni segmenti fondanti i movimenti del "Decadentismo" italiano e del "Modernismo" spagnolo in ambito narrativo, ci atterremo alla prima fase della loro attività artistica e teorica. Si iscrive infatti nell'orizzonte storico e culturale tra i due secoli. Va premesso inoltre che né a Pirandello né a Unamuno interessava fornire schemi definitivi sull'arte, era piuttosto loro intenzione cercare di adeguare i mezzi espressivi alle loro concezioni e ai moti intimi del processo creativo ottenendo uno strumento narrativo di maggior flessibilità.

In generale, entrambi gli scrittori hanno in comune la convinzione che l'arte non dovesse porsi quale mero specchio della realtà, ma si dovesse configurare come un flusso caotico di forze che travolgono l'essere umano, quali onde in un mare in tempesta. Il loro concetto del reale non combaciava affatto con il sistema empirico proposto dalla filosofia positivista e che serviva da modello al romanzo sperimentale. Che il prodotto artistico allora dovesse riprodurre tale movimento e campo di tensioni è fuori discussione. Un concetto che esprimeva alla perfezione il siciliano nel saggio del 1896: "Che l'arte sia per così dire il polso della vita, che l'arte segua e rifletta la vita in ogni movimento e in ogni emanazione, è osservazione ovvia e indiscussa"⁴⁹⁷. I due autori contestavano di conseguenza l'erronea nozione di Realismo risultante dall'applicazione in letteratura dei principi razionalistici e deterministici su cui poggiava la rappresentazione oggettiva. A differenza degli esponenti delle tendenze misticheggianti e spiritualeggianti non

⁴⁹⁷ Cfr. L. Pirandello, "Arte e coscienza...", p. 906.

disapprovavano la fusione tra arte e scienza, anzi di per sé desiderabile⁴⁹⁸. Sia Pirandello che Unamuno, pur nella varietà delle loro motivazioni e delle soluzioni avanzate, intervennero in varie occasioni a chiarire tali questioni di fondo.

Per lo scrittore siciliano, la presa di coscienza della crisi della poetica del Vero non significava il rifiuto dell'indagine razionale del mondo, del mondo storico in rovina come annunciava nello scritto "Arte e coscienza d'oggi", bensì auspicava il ricorso alle nuove "scoperte della scienza": "Su per giù tutti i mali in cui, sul campo dell'arte, si contorce adesso lo spirito possono andare affidati allo studio paziente della psichiatria"⁴⁹⁹. Al riguardo l'autore iberico puntualizzava nell'articolo "La novela contemporánea y el movimiento social" del 1903 che lo sbaglio della scuola naturalistica non era certo l'aspirazione alla verità scientifica, ma l'errata adesione a quei postulati:

La ciencia que hay en las novelas de Zola es ciencia muy deficiente y no poco averiada, y el error del que se llamó en un tiempo naturalismo no fue apoyarse en la ciencia, sino apoyarse en una ciencia parcial y sistemáticamente mezquina, y apoyarse mal en ella.⁵⁰⁰

Ne derivava infatti una prassi narrativa altrettanto fallace che riduceva la rappresentazione artistica della vita a quadri astratti e generali in cui per un verso si perdevano gli aspetti molteplici, imprevisibili, arbitrari dell'esistenza autentica, e per l'altro verso veniva del tutto trascurata l'interiorità personale ed intima. In special modo, il modello psicologico adottato da Zola e dai suoi discepoli poggiava su di un freddo determinismo che invece di penetrare nelle coscienze, si fermava di fronte alla crosta delle apparenze e dei meccanismi sociali.

Tornando a quanto si diceva sulla revisione del concetto di Realismo avanzata dallo spagnolo, sono illuminanti le parole dello studioso Álvarez Castro. Basandosi sugli scritti dell'autore il critico rileva che:

Intimidación, creatividad y voluntad; éstas son para Unamuno las fuentes del verdadero realismo, que pueden reducirse a una sola: estilo. El realismo es algo que emana del interior del individuo, y no el resultado de una observación desapasionada y "fotográfica" como la postulada por el naturalismo documentalista⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Per Pirandello, l'insieme di riflessioni sul tema confluivano nella raccolta saggistica *Arte e scienza* (1908); mentre per Unamuno rimandiamo alle osservazioni contenute nel saggio *En torno al casticismo* (1905) ed esemplarmente sintetizzate dall'enunciato "ciencia y arte son sólo dos caras de una sola y misma realidad".

⁴⁹⁹ Cfr. L. Pirandello, "Arte e coscienza...", p. 893. Nello specifico l'autore rimanda all'opera di Morel, ma doveva avere ben presente anche i saggi di Binet e di Séaillers sul tema della personalità.

⁵⁰⁰ Cfr. M. de Unamuno, "La novela contemporánea y el movimiento social", in *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Escelier, 1966-1971, p. 846.

⁵⁰¹ Cfr. L. Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, p. 218.

Che occorresse rinnovare gli strumenti narrativi risulta evidente alla luce di quanto detto fin ora. Unamuno operava in tale direzione quando spiegava di aver adottato una tecnica letteraria che, alternativa alla scrittura meccanica, si poteva definire *orgánica*, spontanea, ed equiparabile al flusso esistenziale. Raccomandava all'artista di comporre l'opera "a lo que salga", da cui il titolo dell'articolo del 1904 dove espone le sue idee in merito. Il procedimento è di facile spiegazione, bisogna soltanto mettersi a:

escribir una cosa sin saber adónde ha de ir a parar [...] Esto es caminar sin plan previo, y dejando que el plan surja. Y es lo más orgánico, pues lo otro es mecánico; es lo más espontáneo.⁵⁰²

Dello stesso tenore è l'affermazione di Pirandello secondo cui l'opera artistica "deve nascere spontaneamente dal sentimento"⁵⁰³. Il sentimento, va precisato, suscitato dall'analisi e dalla riflessione di un poeta umorista che, come avrebbe specificato qualche anno dopo l'autore, tutto scompone dal momento che: "Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte"⁵⁰⁴.

Da una simile compagine di idee muovono delle proposte romanzesche che scardinavano i modelli narrativi della tradizione ottocentesca a cui entrambi gli scrittori si rivolgono inizialmente. Un progetto, ad esempio, quello dello spagnolo che ancora in via di codificazione viene battezzato *nivola* (un termine risultante dalla combinazione di *novela* e *niebla*). Il nuovo conio appare per la prima volta nel "Prólogo" a *Niebla* dove a detta dell'immaginario Victor Goti è da imputare al "ímpetu confusionista e indefinicionista" dell'autore Unamuno⁵⁰⁵. In seguito, nel capitolo diciassettesimo, rinveniamo una definizione particolareggiata e ispirata da un proposito sovversivo della nuova forma narrativa. Nello svolgersi della vicenda si apre una parentesi dall'evidente carattere meta-narrativo dove lo scambio di battute tra il *prologuista* e il protagonista serve ad esemplificare un innovativo programma artistico:

- Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo [...]
-¿Y hay psicología? ¿descripciones?
- Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada [...]
- Pues acabará no siendo novela.

⁵⁰² Cfr. M. de Unamuno, "¡A lo que salga!", in *Obras completas*, vol. IX..., p. 420.

⁵⁰³ Cfr. L. Pirandello, "Arte e coscienza...", p. 906.

⁵⁰⁴ Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo...*, p. 60

⁵⁰⁵ Questioni che dovevano aver attirato l'attenzione di Unamuno fin dagli inizi del secolo visto che la prima versione del romanzo è rinvenibile in un manoscritto del 1907, poi pubblicato solo qualche anno più tardi nel 1914.

- No será... será... *nivola* [...] Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo! (pp. 571-573).

Con un'analogia operazione metaletteraria Pirandello fa uso della premessa al *Fu Mattia Pascal* per fornire alcune idee sul romanzo. Paradossalmente l'avvio del racconto è marcato da una destituzione del valore intrinseco della narrazione. Si legge nel testo dell'esordio:

Non mi par più tempo, questo di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!* (p. 6).

Eppure l'anonimo interlocutore di Mattia gli fa presente che:

non si sono mai scritti libri così minuti, anzi minuziosi in tutti i più riposti particolari, come dacché, a vostro dire, la Terra s'è messa a girare. – E va bene! *Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore...* (p. 6)

Sono stralci beninteso tipici del romanzo realistico tanto in voga nell'ultimo ventennio dell'Ottocento. È chiara dunque l'intenzione dell'autore di liberarsi di determinate modalità narrative che non tenevano conto della crisi dell'antropocentrismo e del relativismo gnoseologico. Solo distraendosi l'uomo dimentica momentaneamente la propria piccola finitezza e si costruisce delle illusioni che lo riparano per un po' dall'angoscia esistenziale garantendogli un minimo di vivibilità. Preso atto di ciò, Mattia Pascal giustifica il suo racconto adducendo "la stranezza del mio caso" e avvertendo che parlerà di sé "quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie" (p. 9). Come osserva Luperini:

Pirandello non mira a un'arte che riconcili con la vita o che ne intenda distillare l'essenza profonda e nascosta, e tende invece a un'arte della discordanza e della contraddizione, consapevole dell'irriducibilità del reale a un senso ultimo.⁵⁰⁶

La scrittura verrà messa al servizio, da parte del nostro autore, di una diagnosi critica del mondo moderno, della "coscienza moderna" dove tutto è confuso, instabile, perituro, vacillante. Di conseguenza, non potrà seguire i modi lineari e oggettivi della tradizione ottocentesca finendo così per infrangere le convenzioni di tale letteratura. Una circostanza che fungerà da stimolo a un forte sperimentalismo sul piano non solo strutturale ma anche stilistico e linguistico.

⁵⁰⁶ Cfr. R. Luperini, *Pirandello...*, p.53.

Ricollegandoci a quanto si diceva sull'atipicità dell'esperienza artistica dei nostri rispetto alle tendenze dominanti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, risulta comprensibile allora il loro rifiuto delle poetiche estetizzanti e simbolistiche, dal momento che essi si proponevano di scrutare con occhio nudo quella crisi da cui erano germogliate tali formule artistiche e che avrebbe finito per sconvolgere le strutture della società e turbare la convivenza dell'individuo con se stesso. Questi indispensabili cenni sulle idee poetiche degli autori, che ci interessava riconoscere nel loro emergere, sono d'altronde riconducibili alla svolta post-naturalistica avviata da entrambi all'interno dei rispettivi panorami letterari, e si ritroveranno nelle opere e nei testi teorici più maturi, espresse con maggior chiarezza ed evidenza.

Manca all'appello però un aspetto capitale da trattare e che ci introdurrà all'oggetto dell'analisi testuale. Dallo spoglio della critica vengono a galla delle ricorrenze tra Pirandello e Unamuno ampiamente studiate in prospettiva comparativistica e che hanno a che fare con la riflessione sullo statuto del personaggio⁵⁰⁷. Più dei luoghi comuni che si stabiliscono tra i due intorno a tale complessa tematica letteraria, ci interessa ai fini del nostro discorso richiamare a grandi linee la polemica a tale riguardo sui procedimenti naturalistico-veristici per addentrarci, con certi presupposti ben chiari, nello studio della caratterizzazione tipologica in chiave di inettitudine dei protagonisti del *Fu Mattia Pascal* e *Niebla*.

Va detto che per quanto riguarda la controversa distinzione tra persona in carne ed ossa ed ente romanzesco, lungo la quale si spingeranno i nostri fino ad interrogarsi sul rapporto tra realtà e finzione artistica, né Pirandello né Unamuno condividevano le modalità con cui i romanzieri naturalisti costruivano le loro creature immaginarie. Venivano ridotte da tali scrittori a una compagine di dati empirici, a controfigure di uomini e donne di diversa estrazione sociale, colte in una quotidianità retta da ferree leggi determinanti le loro azioni e il loro destino. A proposito del determinismo applicato alla caratterizzazione dei personaggi dallo Zola, Unamuno sottolineava la convenzionalità della tecnica letteraria da cui risultavano soltanto delle sagome d'uomo, "hombres abstractos, muñecos científicos, abstracciones sacadas no directamente de la realidad, sino

⁵⁰⁷ Da annotare tra gli aspetti comuni, l'autonomia del personaggio, mercè alla quale si ribella al suo creatore come appunto in *Niebla* o nel racconto breve di Pirandello *La tragedia di un personaggio* (1910), poi nucleo narrativo della sua più famosa *pièce* teatrale, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1922). Un aspetto a cui è correlativa la condizione immortale della creatura immaginaria, dato ugualmente colto da entrambi. Infatti dopo essere stata portata alla luce in un'opera d'arte, finisce in una sorta di limbo letterario da cui a volte ritorna reincarnandosi in nuove situazioni. In definitiva l'ente umano della finzione sarebbe pertanto dotato di una realtà superiore a quella delle persone della vita quotidiana.

de monografías médicas”⁵⁰⁸. Al riguardo già nel 1898 in un articolo dal titolo “Notas sobre el determinismo en la novela” chiariva i termini di una tale distorsione:

desde el momento en que se trate de aplicar el determinismo psicológico a personajes de novela, que representan individuos concretos y no tipos medios ni meros entes de razón, se corre el riesgo de simplificarlos convirtiéndolos en meros símbolos, como muchos de Zola, o en muñecos de relojería como los de Stendhal. Llegan a producir el poderoso efecto de delicadísimo mecanismo, pero no sensación de vida⁵⁰⁹.

L’interesse per l’uomo, per la sua complessa interiorità è prioritario nell’autore spagnolo che auspica in filosofia, e indirettamente nell’arte, la focalizzazione della persona appunto *en carne y hueso y sueños*, altrimenti si legga la dichiarazione programmatica in apertura al saggio *Del sentimiento trágico*.

Sia Unamuno che Pirandello allora, benché cercassero di sovvertire le convenzioni letterarie alla base di costruzione di tipi umani costretti dalle catene della verosimiglianza e inseriti in quadri ben congeniati, non ignoravano però certe osservazioni formulate al margine dei dettami stessi della poetica realistico-veristica da parte di alcuni esponenti di spicco della narrativa degli anni Ottanta. In sintonia con le loro convinzioni sono da annoverare, in primo luogo, la differenza sostanziale esistente tra persona “reale” e persona romanzesca⁵¹⁰; in secondo luogo, il fatto che gli enti della finzione non sono da reputare un’invenzione dello scrittore. Sulla scorta di tali idee riguardanti la condizione statutaria della figura immaginaria i nostri non esitano a sostenere la tesi comune secondo la quale i personaggi sorgerebbero nella fantasia dell’autore, simili a fantasmi, e verrebbero fissati nelle forme della rappresentazione testuale durante l’attività intellettuale preposta alla scrittura, acquistando di conseguenza una loro autonomia. Si trattava con le parole di un giovane Pirandello, da sempre ossessionato da quell’enigmatica presenza, di un “prodigio d’arte” e che aggiungeva che “aver le persone: vive, libere, operanti” è la condizione necessaria per avere l’opera d’arte, perché “l’arte è la vita e non un ragionamento”⁵¹¹.

Liberato infine dalle strettoie dettate da certo determinismo sociale e psicologico, nonché dai fini educativi della poetica del Vero, il personaggio si affaccia nelle opere dei nostri dotato di vita propria, autoconsapevole, critico. Una creatura dunque indipendente dal suo autore, e non solo nei limiti marcati dalla finzione. La sua è una materializzazione

⁵⁰⁸ Cfr. M. de Unamuno, “La novela contemporánea y el movimiento social”...., p. 846.

⁵⁰⁹ Cfr. M. de Unamuno, “Notas sobre el determinismo en la novela”, in *Obras completas*, vol. IX..., p.771.

⁵¹⁰ Ho cercato di approfondire tale questione, assieme al tema dell’autonomia del personaggio, in un articolo dal titolo, “Io e Pirandello”. Nota sui contatti tra due autori europei”, in *Italia-España-Europa*. *Actas del XI Congreso Internacional de la sociedad española de italianistas*, Sevilla, Arcibel, 2005, pp. 293-302.

⁵¹¹ Cfr. L. Pirandello, “Azione parlata” (*Marzocco*, 7 maggio 1899), in *Saggi, poesie, scritti...*, p.1015-1016.

in un ordine diverso da quello dell'uomo "reale". Alla stregua di intuizioni del genere, entrambi sono d'accordo nel segnalare la sostanza verbale degli enti di finzione prendendo, nel contempo, le adeguate distanze dalla lezione del Realismo ottocentesco e anticipando futuri quanto irrimediabili approdi. La parola che fa essere il personaggio della letteratura appartiene al narratore. Pirandello già lo aveva avvertito nel 1899 nel saggio prima citato "L'azione parlata" con un'osservazione che, sebbene muova dal campo teatrale, si confà a chiarire tale problema in ambito narrativo:

Dalle pagine scritte del dramma i personaggi, per prodigio d'arte, dovrebbero uscire, staccarsi vivi, semoventi [...] Ora questo prodigio può avvenire a un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole⁵¹².

Unamuno non era certo estraneo ad argomentazioni del genere dato che solo qualche anno più tardi nel 1902 facendo ricorso ad una battuta estrapolata dall'opera di Molière *Les femmes savantes* di un colonello che descrive un cannone, lo spagnolo riesce ad esemplificare il modo in cui opera per costruire un personaggio:

-¿Sabéis cómo se hace un cañón? ¿No? Pues para hacer un cañón se coge un agujero cilíndrico, se le recubre de hierro y ya está hecho.
Y como al hueco del cañón se le llama alma, bien pudo decir: "se coge un alma, se le pone cuerpo, y hete el cañón". Tal es el procedimiento metafísico, que es, como el lector habrá adivinado, el empleado por mí para construir los personajes de mi novela. He cogido sus huecos, los he recubierto de dichos y hechos.⁵¹³

7.3. Il discorso narrativo e il personaggio nel *Fu Mattia Pascal* e *Niebla*⁵¹⁴

A questo punto, va messo in evidenza che la serie di constatazioni sullo statuto del personaggio e sul procedimento creativo attraverso cui viene configurata la figura umana

⁵¹² Cfr. *Ibidem*, p. 1016.

⁵¹³ Cfr. M. de Unamuno, *Amor y pedagogía*, in *Obras completas*, vol. I, Madrid, Turner, 1995, p. 429.

⁵¹⁴ Si sono consultati i testi nelle seguenti edizioni: L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano Mondadori, 1993 (Il testo è quello stabilito da M. Costanzo, in L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, introduzione di G. Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1973); e M. de Unamuno, *Niebla*, in *Obras completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1995. Per quanto riguarda il lungo lasso di tempo che intercorre tra le due prime edizioni dei romanzi in esame va ricordato che (ma ne avevamo già fatto allusione nell'Introduzione), la versione definitiva di *Niebla* esisteva già qualche anno prima della sua pubblicazione come attesta il confronto tra il testo contenuto da un manoscritto del 1907 e quello del primo esemplare stampato (1914), che "sólo contiene dos adiciones significativas al manuscrito: 23 líneas en el capítulo XII, y 18 más al final del capítulo XXXI", cfr. G. Gullón, "Introducción" a M. de Unamuno, *Niebla...*, pp. 9-40, p. 10. Per il romanzo pirandelliano si prende a riferimento l'anno in cui esce a puntate sulla *Nuova Antologia*.

nello spazio della finzione si riallaccia a talune caratteristiche del discorso romanzesco che ritroviamo in opere innovatrici come *Niebla* (1914) e *Il fu Mattia Pascal* (1904). In sintonia d'altro canto con le tendenze caratteristiche del processo di gestazione interno al romanzo tra Otto e Novecento, va osservato che nelle due opere sul fare, sulle azioni predomina il dire, il pensare. Le parole vuoi scambiate nei dialoghi, vuoi pronunciate in solitudine nei frequenti monologhi interiori compongono la maggior parte della tela del racconto mettendo in rilievo l'autonomia di comportamento delle creature immaginarie e quindi la loro esemplarità. Così mediante una sintassi narrativa condotta nel libro dell'italiano secondo la modalità in prima persona, e al prorompere dei *monodialogos* di Augusto attraverso le strette maglie ordite da una voce narrante in terza persona distante ed oggettiva nell'opera dello spagnolo, diventano tangibili i processi psichici dei personaggi, le loro motivazioni comportamentali, i loro tratti fisionomici. Di contro si riducono inesorabilmente i passaggi descrittivi di individui, ambienti, cose, meri intralci a quella spontaneità che gli enti della finzione devono esibire nella raffigurazione artistica.

Riprendendo in considerazione le linee portanti del pensiero dei nostri autori, è evidente come l'eccessiva attività mentale e comunicativa del personaggio (riprodotta con procedimenti assimilabili a quelli dei testi drammatici) serva a mettere in mostra, oltre la fitta coltre della quotidianità, la perdita di senso dell'esistenza e la crisi d'identità dell'uomo contemporaneo. Si tratta di un individuo isolato, solo, renitente alle relazioni interpersonali, vittima delle norme sociali, egli non è più in grado di riconoscersi nel caos indecifrabile che connota la sua personalità e la sua vita. L'unico dato sicuro dell'esistenza allora è la morte, ma se tutto tende al nulla, ciò che dava valore alla vita si riduce ad un'accozzaglia di mere illusioni: tutto è non-vita. Se tale è l'approdo di Augusto Pérez, ricordiamo che nel libro unamuniano l'evoluzione della personalità del protagonista si scopre via via che avanza la scrittura; è al contrario il punto di partenza della narrazione di *Mattia Pascal* che come osserva Gioanola:

comincia a scrivere nel momento in cui è diventato un "fu": come a dire che la sua scrittura viene, se non da un altro mondo, certo da un altro luogo che non sia quello dove vigono i nomi, dove la certezza dell'essere è pari alla certezza del nome. Ciò significa che l'impulso di Mattia a scrivere non sorge dalla necessità di dire qualcosa, come parrebbe ovvio, ma dalla condizione del non-esserci.⁵¹⁵

Paradossalmente, in entrambi i casi, sia l'enunciazione in prima persona sia il monologo interiore mediato dal narratore, classici procedimenti finalizzati a dare

⁵¹⁵ Cfr. E. Gioanola, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997 (1ª ed. 1983), p. 67.

l'immagine unitaria del soggetto, vengono stravolti e rimandano l'immagine di un "io" frantumato. Allo scrittore infatti compete non già la terapia ma la "denuncia" di una condizione umana disarmonica, dei conflitti alla radice stessa dell'essere, della convenzionalità delle norme della convivenza civile.

Tenendo in conto la serie di elementi chiamati in causa e concomitanti alla nascita delle opere, sia Mattia Pascal che Augusto Pérez non potevano sfuggire a una caratterizzazione fatta su un nuovo modello umano: quello dell'inetto a vivere. Dato che possono venire sollevati eventuali dubbi sulla legittimità o meno della loro presenza in uno studio sulle poetiche del "Decadentismo" e del "Modernismo", nonché della compresenza con altri romanzi diametralmente opposti come *Il Piacere* o *Sonata de Otoño*, è da tenere presente il fatto che, per quanto tali testi augurassero linee fondamentali della narrativa futura, nondimeno le loro figure centrali sorgevano in una situazione storico-culturale, se non biografica, chiaramente marcata dai fenomeni inerenti alla fine del secolo. Ci interessa sottolineare, con l'aiuto delle esemplificazioni testuali, tale coincidenza piuttosto che la complessità ed originalità del percorso intrapreso dai loro demiurghi. In quel magmatico panorama infatti Pirandello e Unamuno coglievano, in profondità e senza mistificazioni, la crisi introiettata dall'uomo del tempo. Un conflitto interno, un malessere, che generava il tramonto di una visione totalizzante ed ottimistica del mondo, dell'essere umano, della società sostenuta dal vecchio sistema concettuale del Positivismo e dalla scala dei valori della civiltà borghese ottocentesca. A ciò si aggiunga l'esatta deduzione di entrambi di quello che avrebbe comportato l'avvento della modernità sull' "io".

7.4. I due protagonisti: Mattia Pascal e Augusto Pérez

Fin dalle prime pagine dei romanzi scelti, *Niebla* e *Il fu Mattia Pascal*, ci vengono incontro due enti fittizi dalle fattezze e dalla situazione esistenziale tipificanti nel loro insieme la figura dell'inetto. Va comunque detto, tra parentesi, che l'impotenza, l'inerzia dei due protagonisti non è mai usata come una lezione moralistica e difatti in nessun momento viene proposta o presentata come un aspetto negativo. Invero l'insignificanza della loro vita traduce in metafora letteraria l'incipiente trasformazione dell'ideale d'individuo proposto dalla civiltà ottocentesca e aderisce a una tipologia artistica che, portatrice di nuovi valori, finisce per configurarsi in quella dell' "uomo senza qualità".

Riallacciandoci a quanto si diceva, sia Mattia Pascal sia Augusto Pérez, pur nella varietà delle soluzioni date alla loro raffigurazione, muovono chiaramente da un unico campione umano. Sono anch'essi contraddistinti quindi da un'incapacità di affrontare la vita che suscita la commiserazione degli altri e dimostrano ripetutamente di non essere in grado di prendere delle decisioni che possano orientare la loro esistenza o di assumere dei compiti pratici e attivi. Si tratta infatti dello stesso modello che ritroviamo, sotto diverse spoglie, negli attanti delle opere a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e che si imporrà poi privo di elementi esornativi nel romanzo novecentesco.

Se tali però sono i tratti generali e comuni rinvenibili alla base delle due figure in esame come cercheremo di verificare, va detto che essi ebbero materializzazioni difformi che non dovremo appiattare nello sforzo comparatistico sotteso alla nostra analisi. È da sottolineare infatti che il personaggio centrale del racconto pirandelliano viene rappresentato come un uomo alla deriva, succube di una moglie e di una suocera tiranne, in una difficile situazione economica, disprezzato da tutta la comunità e persino dagli amici e dai familiari⁵¹⁶. Invece il protagonista del romanzo spagnolo viene raffigurato in un primo momento secondo i connotati dell'esteta, quale cultore della bellezza e dell'arte in polemica con il becero utilitarismo, la volgarizzazione e la banalizzazione intrinseche alla società industriale⁵¹⁷. Di quel mito umano decadente vengono rafforzati nella persona di Augusto gli aspetti di un acuto solipismo, di un'instancabile attività celebrale che lo preservano ai margini della vita pratica in un'ovattata esistenza fatta di gesti meccanicamente ripetuti. Così appaiono alla ribalta dello spazio narrativo i protagonisti delle opere che prenderemo in considerazione.

Ai fini del nostro discorso (e con il pericolo forse di mancare la comprensione della complessità dell'opera) centreremo l'indagine sulla prima sequenza narrativa di entrambi i testi dal momento che sia in *Niebla* che nel *Fu Mattia Pascal* viene deputata alla presentazione del soggetto principale della narrazione⁵¹⁸. Vediamo quindi di rintracciarvi

⁵¹⁶ Il che scatenerà lo sdoppiamento di Mattia in Adriano Meis, l'uomo inventato, il "personaggio" che dovrebbe permettergli di condurre un'esistenza più felice.

⁵¹⁷ Al proposito rimandiamo all'illuminante spiegazione di Geoffrey Ribbans contenuta nel saggio *Niebla y soledad*, dove mette in relazione la concezione della vita di Kierkegaard, la nozione di poesia simbolista di Mallarmé e le dichiarazioni estetizzanti di Gautier, quali possibili suggestioni per la nascita del protagonista del romanzo unamuniano. Vid. G. Ribbans, "Estructura y significado de "Niebla", in *Niebla* ..., pp. 108-142.

⁵¹⁸ Oggetto di studio attento saranno dunque i primi sette capitoli dell'opera di Unamuno e quelli compresi dal terzo al sesto del romanzo di Pirandello. Al riguardo ci siamo attenuti ai suggerimenti di illustri critici come Ribbans e Lauretta che considerano le rispettive opere suddivisibili in tre sequenze narrative. La prima rappresenta, nella compagine testuale e rispetto all'ordine cronologico del racconto, una specie di spiegazione dell'antefatto, mentre il nucleo centrale di capitoli corrisponde al dipanarsi della vicenda (dall'VIII al XVI per *Il fu Mattia Pascal* e dall'VIII al XXX per *Niebla*, in entrambi i romanzi il capitolo VII

gli aspetti connotanti il tipo letterario sotteso a ciascuna delle figure centrali e che costituiscono degli indizi che, lo anticipiamo fin da ora, se rapportati al contesto in cui si collocano i romanzi acquistano una precisa fisionomia storica: la crisi dell'ideale della persona "forte", capace di dare ordine e dunque un senso al mondo e a se stesso.

In primo luogo, il nome. Tale dato identificativo non risponde nei romanzi in esame alla convenzionalità letteraria tanto in voga nella narrativa ottocentesca, ma veicola, criptate, preziose informazioni sulla personalità dei due protagonisti, di due individui a dirla con parole di Luckas "problematici". Così per la figura centrale del libro dello spagnolo la contraddizione inerente tra nome e cognome è emblematica del rapporto antonimico tra la proiezione autocelebrativa di sé attuata da Augusto e di come invece appare agli altri. L'incoerenza tra le due versioni getta luce, per un verso, su di un'incontrovertibile verità: si tratta di un essere inadatto alla vita, alienato, perché incapace di costruirsi un'identità certa. Per l'altro verso è cifra di un'esistenza banale, priva di uno scopo, e che il personaggio scopre senza senso nel finale drammatico.

Basandoci sul testo si può osservare che l'appellativo *Augusto* concorda, nel primo movimento narrativo, con la posa plastica e solenne che il protagonista assume sulla porta di casa in corrispondenza con l'*incipit* del libro:

extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esta actitud estatuaría. (p. 487)

Ma il contraccolpo ironico è già pronto nell'enunciato contiguo: "No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía" (p. 487). L'effetto parodistico prodotto dallo sguardo dissacrante del narratore è accentuato dal comunissimo *Pérez*, come pure dal diminutivo *Augustito* usato dall'amico Victor Goti, che neutralizzano il primo ritratto dipinto con toni magniloquenti e lo riducono all'immagine antierica dell'uomo qualunque, anonimo e scialbo. Ma come si vedrà, parallelamente allo svolgersi della vicenda, sull'identità dell'eroe, sulla sua personalità in evoluzione, cadrà qualcosa di molto più pesante che non un ridicolo nomignolo o un cognome troppo frequente, e che lo porterà come anticipato fin dal "Prólogo": "hasta a dudar de su propia existencia" (p. 469).

Per quanto riguarda la creatura pirandelliana, il significato del nome è invece illustrato nella parte conclusiva del romanzo quando il fratello esclama di fronte al redivivo: "-*Mattia*, l'ho sempre detto io, *Mattia*, *matto*... *Matto!* *Matto!* *Matto!*" (p. 241).

è di passaggio e segna una svolta nella narrazione). L'ultima parte occupa gli ultimi due capitoli, il XVII e il XVIII in un caso, e i tre finali dal XXXI al XXXIII nell'altro, dove ha luogo la trasformazione dei due protagonisti da *persona* a *personaggio*. Vid. G. Ribbans, "Estructura y significado de "Niebla", in *Niebla...*; e E. Laretta, *Come leggere "Il fu Mattia Pascal" di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1976.

Se si considera che nel linguaggio colloquiale la parola *matto* è usata per designare una persona dal comportamento eccentrico, imprevedibile, al di fuori delle convenzioni sociali tacitamente accettate, l'aggettivo allora usato in relazione a Mattia sembra suggerire il disagio esistenziale dell'inetto, del buono a nulla, in difficoltà con se stesso e con gli altri. Mentre invece sul cognome diverse sono le congetture che si possono fare. Potrebbe essere stato preso in prestito dall'autore di scritti teosofici, Téosophile Pascal, presenti nella biblioteca di Anselmo Paleari⁵¹⁹, oppure dal filosofo Blaise Pascal, citato nel saggio *L'umorismo* in relazione al fenomeno psichico dei molteplici livelli dell'essere⁵²⁰. Se ci atteniamo al testo potrebbe stare ad indicare, per antonomasia, la filosofia, una sfera del sapere a cui Mattia si accosta attraverso la lettura dei libri della biblioteca comunale e che pare dia l'avvio all'emergere del dubbio esistenzialista:

Lessi così di tutto un po', disordinatamente; ma libri, in ispecie, di filosofia. Pesano tanto: eppure, chi se ne ciba e se li mette in corpo, vive tra le nuvole. Mi sconcertarono peggio il cervello, già di per sé balzano (p. 52).

Proseguendo nella nostra analisi, prendiamo ora in considerazione la serie di commenti espressi sui protagonisti sia dagli altri personaggi, sia dagli stessi, sia dalla voce narrante in modo da raccogliere indicazioni utili a definire il tratto essenziale delle due creature in esame, quello dell'ineffettività. Di Mattia, Batta Malagna pensa che è un discolo sciupone senza cervello (p. 36), mentre la suocera, la vedova Pescatore, lo considera un fannullone e un mantenuto (pp. 37, 41). È comunque il nostro "eroe" che per primo non ha stima di sé e non esita a riconoscersi come uno scioperato (pp. 14, 19), di natura molto impressionabile (p. 15), di cervello balzano (p. 52), un imbecille (p. 39), e tanto ingenuo ("Non il vecchio soltanto avevano entrambe vilissimamente ingannato, ma anche me, anche me!" p. 33), quanto impulsivo ("Ero impetuoso, e prendevo tutto alla leggera. Forse per questo, allora, le donne mi amavano" p. 31). Infine, di fronte al bisogno di sopperire alle serie difficoltà economiche in cui versava la famiglia, si dichiara "inetto a tutto":

⁵¹⁹ Nel capitolo XI sono annoverati alcuni titoli dei libri che la compongono. Il protagonista desume che "Era ascritto alla scuola teosofica il signor Anselmo Paleari" (p. 119). Si tratta di uno dei personaggi che animano l'avventura romana di Mattia Pascal/Adriano Meis narrata dal capitolo X al XVI, nonché del portavoce del pensiero dell'autore. In particolare si possono segnalare due inserti dal carattere riflessivo, uno nel capitolo XII sullo "strappo nel cielo di carta", e l'altro nel capitolo XIII sulla "*lanterninosofia*". Brano quest'ultimo che verrà accorpato nel saggio *L'umorismo*.

⁵²⁰ L'ipotesi è avanzata da G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p.46.

Mi misi, ma quasi senza speranza, in cerca di un'occupazione qual si fosse, per provvedere ai bisogni più urgenti della famiglia. Ero inetto a tutto; e la fama che m'ero fatta con le mie imprese giovanili e con la mia scioperataggine non invogliava certo nessuno a darmi da lavorare. (p. 39).

Ma, a tale proposito, il lettore non si rende conto della gravità della situazione fino a quando il protagonista, dopo la scena del litigio fra la zia Scolastica e la suocera dove le due donne spremano l'impasto del pane, osserva "e io, io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno appresso" (p. 44). Si sente allora invadere dalla rabbia per la propria sventatezza che è stata causa di tante sciagure che sa di essersi pertanto meritata (p. 45), ma nello stesso tempo prova vergogna di se stesso e avvilito (pp. 51, 71). Certo è che la descrizione fisica di una persona di tale sorta non potrebbe meglio riflettere l'imperfezione e accumulo di difetti caratteriali appena passati in rassegna. L'aspetto di Mattia, ad iniziare dal volto, non è meno sgradevole della sua personalità, con un "corpo da pezzo da catasta" (p. 31) e una "faccia placida e stizzosa" (p. 17) dagli elementi grotteschi e in contrasto tra di loro. Ha dei "grossi occhiali rotondi" per cercare di correggere "un occhio, il quale, [...] tendeva a guardare per conto suo altrove" (p. 17), un occhio sbalestrato (p. 31) che "se dritto, quest'occhio non m'avrebbe fatto bello" (p. 17) e che non ne vuole sapere di collaborare con l'altro nella lettura (p. 52)⁵²¹, "un barbone rossastro e ricciuto" (p. 17), un "naso piuttosto piccolo, che si trovò come sperduto tra esso e la fronte spaziosa e grave" (pp. 17-18), "il mento piccolissimo, puntato e rientrato" (p. 90).

Per quanto riguarda *Niebla*, seguendo lo stesso procedimento e passando in rassegna le osservazioni espresse sul personaggio principale, non sarà difficile poter inquadrare la creatura unamuniana all'interno del tipo letterario dell'inetto. Se nell'opera di Pirandello il protagonista aveva riconosciuto da subito la propria appartenenza a tale categoria umana con la presa di coscienza del proprio distacco dalla vita, della sua immobilità e nullità, Augusto realizza tutto ciò solo in un secondo momento (e con altre modalità e significati), quando cioè all'inizio dell'innamoramento sperimenta un processo di mutazione nella sua personalità. D'altro canto, nel testo dello spagnolo, i commenti formulati dagli altri personaggi sono molto più espliciti e contribuiscono a tratteggiare, dall'esterno, i contorni di un individuo renitente alla vita perché incapace di affrontarla. E ci forniscono così degli indizi cruciali grazie ai quali possiamo stabilire un parallelo con Mattia.

⁵²¹ Sull'occhio, tormento di Mattia, il protagonista ritornerà in numerose occasioni.

Ma, qual'è l'idea che dell' "eroe" al centro della narrazione hanno gli altri, narratore compreso? Innanzitutto viene considerato un pedante, la serva Liduvina infatti teme l'eccessiva eloquenza del *señorito* ("agregó Liduvina, temiendo que Augusto les espetara todo un monólogo" p. 501), l'amico Victor Goti invece ne mette in evidenza il fare da svagato, da chi permanentemente immerso in elucubrazioni non presta attenzione alle sue azioni ("Distrayéndote, hombre, como de costumbre. Si no fueses tan distraído serías uno de nuetros primeros jugadores" p. 498). Del resto, al riguardo già ci ha messo sull'avviso il narratore quando descrive la scena nella quale il protagonista incrocia per strada Eugenia, la ragazza di cui è innamorato, e non se ne avvede ("Mientras iba así hablando consigo mismo cruzó con Eugenia sin advertir siquiera el resplandor de sus ojos" p. 495). I gesti di quell'idealista, chiarisce la voce narrante, non sono quasi mai dettati da un atto di volontà, ma li realizza "sin darse cuenta" (pp. 487, 505, 530). È agli occhi degli altri uno sciocco, un debole, "un pobre panoli que vive en Babia" (p. 526). In effetti, tanta è la sua ingenuità da cadere vittima di un crudele inganno tramato dalla sua promessa sposa e dall'amante di lei, Mauricio, suscitando la compassione dell'umile Rosario:

"Decididamente, no está bueno", pensó ella y sintió lástima de él. (p. 618)

Le osservazioni formulate dai personaggi secondari, che coincidono con quelle del narratore onnisciente, non lasciano dubbi sull'indole di Augusto, ma nel contempo sembrano minare l'immagine che di sé proietta il protagonista, quasi a svelarne la finzione del suo essere, legata altresì all'incapacità di realizzarsi nella dimensione della socialità⁵²². Facendo un passo indietro, nei primi capitoli del romanzo il nostro dichiara di essere un appassionato di cose belle in polemica con i valori utilitaristici della società a lui contemporanea, tra cui il concetto di produttività legato al lavoro, "yo no soy un vago!" (p. 488). Non meno dignitosa è infatti la sua continua attività meditativa: "Mi imaginación no descansa. Los vagos son ellos, los que dicen que trabajan y no hacen sino aturdirse y ahogar el pensamiento" (p. 488), e ancora, "yo divagaba líricamente" (p. 490), poi ripetuto nella lettera spedita all'amata, "Yo vivo en perpetua lírica infinitesimal" (p. 494). Il riferimento al volontario isolamento nel mondo artificiale, bello, perfetto degli esteti è

⁵²² Le riflessioni su se stesso contenute nel capitolo VII costituiscono una svolta della narrazione. Il protagonista esordisce al proposito: "Muchas veces se me ha ocurrido pensar, Orfeo, que yo no soy , e iba por la calle antojándome que los demás no me veían. Y otras veces he fantaseado que no me veían como me veía yo, y que mientras yo me creía ir formalmente, con toda compostura, estaba, sin saberlo, haciendo el payaso, y los demás riéndose y burlándose de mí". Questa come altre idee espresse dal protagonista nel capitolo in questione sono interpolazioni di brani tratti dal saggio del 1904, "Intelectualidad y espiritualidad", cfr. M. de Unamuno, "Intelectualidad y espiritualidad", in *Ensayos...*, p. 119.

evidente, e già abbiamo messo in evidenza come sia del tutto pertinente leggerlo in chiave di inettitudine. Nondimeno Augusto stesso giungerà, colpito dall'amore che lo "despierta a la vida", a prendere coscienza dell'inconsistenza, dell'astrattezza, dell'estraneità dalla vita di quella narcisistica esaltazione del sé che l'aveva condannato fino ad allora a condurre un'esistenza priva di autenticità. Così descrive quello che era stato il suo modo di vivere, tutto interiorizzato, e che chiama la "nebulosa de mi mundo":

¡...Esta mi vida mansa, rutinaria, humilde, es una oda pindárica tejida con las mil pequeñeces de lo cotidiano; [...] Los hombres no sucumbimos a las grandes penas ni a las grandes alegrías, y es porque esas penas y esas alegrías vienen esbozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes. Y la vida es esto, la niebla. (p. 493)

Non si dimentichi inoltre che, come ci informa il narratore, "Augusto no era un caminante sino un paseante de la vida" (p. 487), uno cioè che sapeva trarre piacevolezza dalle piccole cose della vita nella dimensione dell'*hic et nunc*, senza preoccupazioni per il futuro, o un saldo progetto, o delle ambizioni di miglioramento che ne giustificassero prese di posizione decisive in una logica di lotta per la vita. A differenza dell'omologo italiano si accorge della propria estraneità, della futilità della sua vita solo dopo la "aparición fortuita" di Eugenia che offre finalmente "una finalidad" (p. 496) alla sua traiettoria esistenziale.

Su tale svolta cruciale ricca di sviluppi futuri ritorneremo in seguito. Ora, riprendendo il confronto tra i due enti di finzione presi in considerazione, è possibile osservare che per quanto riguarda l'apparenza fisica del protagonista di *Niebla*, le sue fattezze non sono così significative come nel caso di Mattia dove erano funzionali alla resa della dimensione "morale" del protagonista, un antieroe, un inetto a tutto. Inoltre sono rinvenibili solo scarsi e molto generali dati fisionomici forniti da un personaggio secondario, la zia di Eugenia (p. 513, 515), quasi ad accentuare l'insignificanza di un individuo schiacciato dalla propria inerzia e senza volontà.

Infine, tra i due è possibile mettere in evidenza un ulteriore aspetto comune che compendia in sé il senso del loro distacco dalla vita, una condizione da cui nessuno può sfuggire qualunque sia la sua estrazione sociale, povero l'uno⁵²³, ricco l'altro, entrambi sono soli. Una solitudine che a ben vedere è metafora della loro incapacità di partecipare attivamente al vivere. L'uno esasperato dalla moglie e dalla suocera, radiato dalla comunità a cui appartiene, si rinchiude nella biblioteca comunale: "mi trovai qui solo,

⁵²³ Va detto però che Mattia diventa povero in seguito alla cattiva amministrazione del patrimonio della famiglia da parte della madre e che comunque egli ha contribuito a scialacquare in gioventù senza invece cercare di mettere riparo alla situazione.

mangiato dalla noja, in questa chiesetta fuori mano, fra tutti questi libri; tremendamente solo, e pur senza voglia di compagnia” (p. 51). Per l’altro, l’endiadi formata dagli attributi “rico y solo” all’inizio del secondo capitolo trasmette l’idea di un’esistenza cupa, triste, melanconica, uno stato di cose che il protagonista realizzerà solo più tardi nel settimo capitolo dove sono condensate e sovrapposte varie riflessioni stimulate dalla trasformazione avvenuta in lui.

Dalla rassegna degli aspetti caratteriali e fisici dei nostri personaggi abbiamo dunque ricavato, pur con le varianti del caso, delle cospicue affinità che rimandano al prototipo umano a cui si è fatto più volte riferimento, quello dell’uomo debole, incapace di affrontare la vita, impotente di fronte agli ostacoli. Per entrambi l’origine di tali limiti e delle angosce che da essi scaturiscono come si vedrà, va rintracciato in un nucleo familiare dove il padre è fisicamente assente (è infatti deceduto qualche anno addietro lasciando vedova la moglie e orfani i figli⁵²⁴). L’immagine di un individuo dotato di grande forza di carattere che si impone su tutto ciò che lo circonda viene proiettata ora in virtù di un ricordo nebuloso da Augusto, che gli appare come “una sombra mitica” (p. 506), ora come prodotto della fertile fantasia infantile di Mattia, che non lo conobbe affatto ma lo idealizza e lo dipinge come una persona sagace, temeraria, in grado di mettere insieme un ingente patrimonio in terre e case. Di contro, l’inettitudine dell’eroe è spiegata con il ricorso alla figura materna. Siccome i figli sono cresciuti con lei, è sua di conseguenza la responsabilità di averli così viziati, così protetti da ritardare in modo preoccupante la loro trasformazione in adulti. Con tutte le conseguenze che tale dilazione implica a livello di maturità psichica e affettiva.

Nell’opera pirandelliana il protagonista non esita a qualificare la madre come un’inetta (pp. 10, 12) e a mettere in luce gli esiti negativi del modo in cui ha educato il fratello e lui:

Fummo due scioperati; non ci volemmo dar pensiero di nulla, seguitando, da grandi, a vivere come nostra madre, da piccoli, ci aveva abituati (p. 14).

Parimenti, Augusto soffocato dalle ossessive cure materne si lascia guidare da lei, “Como un sueño dulce se les iba la vida” (p. 507). Prima di morire però la madre consapevole del fatto che il figlio, così dipendente da lei, non è pronto a vivere da solo,

⁵²⁴ Per entrambi inoltre il racconto delle dinamiche tra genitori e figli ricorda l’interpretazione psicologica data dall’allora nascente scuola psicoanalitica freudiana al mito di Edipo. Un aspetto da tenere in considerazione ma da non sopravvalutare. Sebbene sia presente il tema del complesso di inferiorità nei confronti di una figura paterna forte e dominatrice, ricorrente nella letteratura europea novecentesca, non viene sviluppato, è infatti solo accennato e funzionale al ritratto caratteriale dell’inetto.

gli suggerisce di sposare una donna forte che possa sostituirla. Tuttavia tale ammonimento non avrà l'esito desiderato, infatti il personaggio dimostra tutta la propria incapacità di agire. In primo luogo non è lui a scegliere la candidata giusta, ma se ne innamora per caso (p. 89, 91), e subito si scoraggia quando viene a sapere che l'amata ha già un "fidanzato" e non sa come comportarsi per poterla conquistare (p. 95). Inoltre non riesce a giudicare la ragazza in modo oggettivo e realistico, bensì l'idealizza a tal punto da sdoppiarla in un'immagine che poca corrispondenza trova con la persona in carne ed ossa. Infine l'inettitudine del personaggio è accentuata da un commento che Augusto fa tra sé e sé, "Si viviera mi madre encontraría solución a esto" (p. 509).

Le dinamiche interne alla compagine familiare oltre ad avere un ruolo fondamentale nella strutturazione della personalità dei soggetti immaginari, non hanno a nostro parere un significato psicologico fine a se stesso, bensì collocando la narrazione nel contesto della crisi di fine secolo assumono una valenza di più vasta portata. Nel generalizzato crollo dei valori tradizionali sotto l'urto dei processi di modernizzazione, non era a salvo neppure quello della famiglia al centro della vita borghese. Ma soprattutto si stava disgregando l'ideale di individuo prima presentato simbolicamente come *pater*, dominatore e autorevole. L'impossibilità di incarnare il modello di uomo proposto dalla società borghese ottocentesca viene pertanto tematizzata nello scontro padre-figlio o, come nel nostro caso, nella rappresentazione di uomini fragili, privi di volontà e di spirito di iniziativa. È visibile allora sia in *Niebla* sia nel *Fu Mattia Pascal*, tradotta nei termini della metafora letteraria, la rottura fra un passato dai grandi valori ed ideali e un presente incerto, imperscrutabile, irrimediabilmente anti-eroico. Va ricordato che un simile trauma traspariva altresì nella configurazione dei protagonisti del *Piacere* e di *Sonata de Otoño*. Tuttavia, se in quella sede sull'onda delle correnti irrazionalistiche si era tentato di riempire il vuoto lasciato mediante l'esaltazione narcisistica dell'individualità, Pirandello e Unamuno invece iniziavano, nei primi anni del Novecento, a guardavi dentro.

Detto ciò, è importante mettere in evidenza un altro elemento ricorrente nella caratterizzazione dei due personaggi in esame, la realizzazione della loro impotenza vitale. Entrambi infatti approdano alla consapevolezza di aver condotto un'esistenza passiva, insignificante, priva di scopo. Mattia alla fine del capitolo quinto intitolato "Maturazione"⁵²⁵ non esita a diagnosticare: "L'immobilità della condizione di quella mia

⁵²⁵ Vi si narra come il personaggio messo alle strette da una situazione familiare ormai insopportabile e costretto a procurarsi un posto di lavoro, qualunque esso fosse, prende servizio come bibliotecario comunale

esistenza” (p. 52). Ma le cose peggiorano quando, dopo la morte della figlia, viene sopraffatto dalla: “noja, anzi lo schifo di vivere a quel modo; miserabile, senza più né probabilità né speranza di miglioramento” (p. 56). Allo stesso modo, ma in circostanze diverse, Augusto Pérez si rende finalmente conto che la vita serena, mediocre, piatta che conduceva con la madre è in realtà una costruzione ingannevole e astratta che lo separa dal “dolor de vivir”. Osserva che:

Pues el caso es que he estado aburriéndome sin saberlo [...] Sí, hay un aburrimiento inconsciente. Casi todos los hombres nos aburrimos inconscientemente. El aburrimiento es el fondo de la vida, y el aburrimiento es el que ha inventado los juegos, las distracciones, las novelas y el amor. La niebla de la vida rezuma un dulce aburrimiento, licor agri dulce. Todos estos sucesos cotidianos, insignificantes; todas estas dulces conversaciones con que matamos el tiempo y alargamos la vida, ¿qué son sino dulcísimo aburrirse? (p. 503).

Si tratta di un riscontro simile sul loro stato di alienazione, sotteso d’altro canto alla tipologia umana dell’inetto da essi incarnata, e che per entrambi si unisce all’attesa di un evento che dia senso alla loro vita. A scuoterli giunge inaspettatamente in un caso l’amore, sotto forma di due “ojos, que son refulgentes estrellas mellizas” (p. 494), e nell’altro la falsa notizia del suo suicidio. Ne deriva uno stato di contraddizione interiore che scatena l’impellente bisogno di vivere in modo libero, autonomo, secondo un progetto vitale, che non è altro che il proposito di affermare il proprio “io”. Difatti Mattia si getta a capofitto, pieno di illusioni di felicità nell’esaltante avventura di costruirsi una nuova identità lasciandosi alle spalle “la sciagurata esperienza del fu Mattia Pascal” (p. 88); Augusto invece si accorge all’improvviso di *sentirse vivir*, “yo no vivía, y ahora vivo” (p. 543). Il futuro allora gli appare ricco di gradevoli promesse quando intuisce di essersi destato in pieno alla vita:

los dos ojos de Eugenia [...] me hacen creer que existo, ¡dulce ilusión! *Amo ergo sum!* Este amor, Orfeo, es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma (p. 517).

Tuttavia l’impulso vitalistico che pare muovere a un certo punto i nostri personaggi, anzi smuoverli, si rivela in ultima istanza dettato da slanci di puro velleitarismo, dal momento che entrambi sono privi di quelle energie e forze necessarie per imporsi sul mondo a loro circostante. Mattia giunto al limite della sopportazione si propone in un paio di occasioni in modo risoluto (pp. 45, 56) di dare una svolta efficace alla sua situazione. Ma quando decide di trovarsi un lavoro si affida piuttosto alla pietà e

ed entra finalmente nel mondo degli adulti: “Ora così venne a maturazione l’anima mia, ancora acerba” (p. 51).

alla commiserazione altrui, che non ad abilità ed operosità proprie. Inoltre dopo esser fuggito dal paese e aver deciso di recarsi a Marsiglia, luogo mitico da cui aveva avuto inizio la fortuna del padre, appena oltre confine:

m'ero sentito cader l'animo. Gl'impeti miei giovanili erano abbattuti da un pezzo: troppo ormai la noja mi aveva parlato dentro, e svigorito il cordoglio. (p. 56).

Pure Augusto farà ferma professione del proposito cavalleresco di conquistare l'amata (p. 496) ma poi trovandosi sulla soglia di casa di lei senza riuscire a decidersi sul da farsi, la situazione si sblocca solo grazie, "al feliz accidente de la caída del canario" (p. 512). Insomma entrambi si trovano ineluttabilmente incagliati nella casualità della vita, nell'assurdo di vivere.

Tutte e due i personaggi infatti nel tentativo di scrollarsi di dosso la propria insignificanza si erano sentiti stimolati alla ricerca di sé, di un modo di essere diverso, ma ne era seguito invece lo scacco di vedersi defraudati dal destino e la frustrazione derivante dalla propria impotenza. Su tale via, è evidente, si consolida fino ad erigersi mostruosamente innanzi a loro, il dubbio esistenzialista. Non possono infatti più tacere l'enigma della propria identità che è quello del loro essere. Non sorprende affatto allora che i due si sentano pietrificati davanti alla domanda "chi sono?" (p. 83) / "¿qué soy yo?" (p. 516). In tale stato d'ambascia ne formulano un'altra ancora più angosciosa, quella sullo scopo della vita, che mette in connessione il senso dell'essere dell'individuo con quello dell'universo intero. Davanti al mare in una spiaggia solitaria Mattia riflette sull'immutabilità della sua vita, e si chiede pieno di rabbia e d'impotenza: "Ma perché? Ma perché?" (p. 52). In modo analogo, il protagonista unamuniano tratto alla vita concreta, pratica dall'amore, non cessa di nutrire una certa inquietudine, che sintetizza in una domanda lasciata in sospenso: "¿dónde está el enjullo a que se arrolla la tela de nuetra existencia, dónde?" (p. 518). In definitiva, in entrambi i casi, emerge con evidenza il vincolo degli enti di finzione esaminati con il profondo coinvolgimento dei loro demiurghi nelle problematiche esistenziali drammaticamente scoperte dallo scadere delle tradizionali nozioni di "verità", "scienza", "realtà", "razón" alla fine del secolo.

Per concludere, vorremmo osservare che ci pare di aver messo in evidenza nel presente capitolo e in quello precedente, come gli eroi al centro delle opere esaminate se si mostravano a prima vista quasi agli antipodi, possano essere invece assimilati sulla base dello stesso prototipo letterario, quello dell'inetto a vivere. Le quattro figure prese in

considerazione si rivelano infatti emblematiche delle peculiari trasformazioni storiche, ideologiche, sociali, avviate nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, nonché di alcune delle esperienze poetiche più rilevanti. Si tratta di un periodo di passaggio che coinvolge sia D'Annunzio e Valle-Inclán, che Pirandello e Unamuno, i quali pur con modalità tra loro difformi, operano nei parametri ascrivibili alla reazione antipositivistica e antinaturalistica della fine del secolo.

Che Andrea Sperelli e il Marqués de Bradomín meglio si iscrivano in tale fase culturale chiamata "Decadentismo" italiano e "Modernismo" spagnolo in virtù dei loro connotati estetizzanti (in effetti addressano in sé temi e motivi specifici dei codici letterari della fine del secolo) è indubbio, tuttavia se collocati nel contesto storico di provenienza il loro aristocratico e narcisistico distacco dalla vita può essere visto altresì come la metafora letteraria di chi stretto dai processi storici della fine del secolo, non ultimo lo scacco degli ideali risorgimentali per l'ambito italiano e il *desastre colonial* in ambito spagnolo, sente un certo smarrimento. Di modo che, sebbene la creatura dannunziana e quella valleinclanesca costituiscano nei rispettivi ambiti nazionali delle riuscite rappresentazioni artistiche del mito umano decadente, mentre Mattia Pascal e Augusto Pérez muovono invece dall'ottica critica in cui si pongono i loro artefici rispetto ai fenomeni scaturiti dalla transizione dal vecchio al nuovo secolo, ci sembra di aver fatto luce, attraverso un cospicuo numero di esemplificazioni testuali, sulla sostanziale convergenza delle quattro figure rispetto ad uno stesso modello artistico ricollegabile alla molteplice crisi di fine secolo. Se le figure degli esteti ne marcano i primi passi, quelle degli inetti Mattia e Augusto, personaggi ormai senza più maschere né destini, segnano l'avviarsi di una profonda trasmutazione antropologica che tematizzata in letteratura diventerà nota dominante del romanzo del primo Novecento in tutta la zona europea.

A ciò si aggiunga che, in linea con gli obiettivi della ricognizione sulla storiografia letteraria compiuta nella prima parte del lavoro, abbiamo chiarito a nostro avviso come le creature immaginarie dei romanzi scelti costituiscano la rappresentazione non tanto della decadenza della civiltà ottocentesca, quanto piuttosto la configurazione di un nuovo ideale di individuo che se finisce per concretizzarsi in letteratura nell'inetto a vivere è perché incarna una nuova scala di valori.

CONCLUSIONES

Al mirar atrás, a la tesis en su conjunto, creemos haber trazado un camino, en ocasiones tortuosos, que sin embargo nos ha permitido llevar a cabo, tras sucesivas actuaciones teóricas y prácticas, una investigación que aporta nuevas ideas en los estudios sobre un período tan complejo como el finisecular que continúa resistiéndose a definiciones restrictivas. Una vez desveladas las construcciones ideológicas que sostenían los conceptos de “Decadentismo” italiano, “Modernismo” español y “Generación del 98” tal y como se había estudiado tradicionalmente, nuestra labor ha estado orientada hacia el reconocimiento de unas relaciones analógicas entre las literaturas italiana y española del intervalo cronológico que va desde finales del siglo XIX hasta principios del XX. A la vista de la magnitud de lo que nos habíamos propuesto, alcanzamos primero la comprensión de las razones históricas, culturales y estéticas de sus eventuales semejanzas -más allá de posibles fuentes comunes-, para lograr, luego, el estudio particular de un fenómeno literario y textual como la metamorfosis del ente ficticio y su mutación tipológica en unas novelas particularmente emblemáticas.

Siguiendo esas directrices podemos decir que al final del presente trabajo se ha llegado a establecer una serie de conclusiones a nivel teórico y demostrado nuestra hipótesis en el análisis práctico del corpus de obras elegido.

1ª. En la primera parte de la tesis, estudiamos detenidamente la historia crítica de las nociones de “Decadentismo” italiano y “Modernismo” español (junto con la de “Generación del 98”), individualizando tanto el trasfondo teórico donde crecían como las características de sus distintas elaboraciones (extensión temporal, protagonistas, significado cultural global), para llegar a enunciar nuestra propuesta de trabajo, acogiendo las indicaciones provenientes del debate de los últimos años. Esas etiquetas, utilizadas a lo largo del presente trabajo, están despojadas de cualquier tipo de acepción metahistórica y cumplen una función exclusivamente denotativa que nos autoriza, por otra parte, a circunscribir nuestro campo de estudio a un arco temporal de breve duración (1885-1910/15). No necesitábamos, de hecho, unas metáforas críticas que explicarán el surgimiento de unos movimientos culturales dotados de un compacto y orgánico sistema

ideológico y poético. Empleamos pues esos dos términos como “contenedores” o “indicadores” de unos fenómenos artísticos que, dentro de los heterogéneos panoramas de las literaturas en examen, rompen con el pasado y se extienden hacia la modernidad siguiendo a veces caminos paralelos.

Llegamos así a la conclusión de que con los vocablos “Decadentismo” italiano y “Modernismo” español debíamos de referirnos a las manifestaciones literarias y a las personalidades representativas del cambio intervenido en los parámetros estéticos en su adecuación a la nueva visión de lo real. Un proceso que se pone en marcha en las últimas décadas del siglo XIX. Además, aunque parezca una paradoja, desde un punto de vista etimológico (*decadenza* es la raíz del primero y *modernidad* del segundo), comprobamos cómo ambos conceptos pueden especificar unos recorridos literarios similares, índices a su vez de unas transformaciones culturales y sociales irresistibles.

A este propósito cabe observar que, si bien esas mutaciones seguían líneas de tendencias comunes que caracterizaban el área occidental de Europa, la múltiple “crisis” de fin de siglo se materializaba dentro de las fronteras de esos países según unos rasgos típicos, y en cierta medida afines. Sus sistemas se pueden considerar comparables a partir, por ejemplo, de su estructura económica fundamentalmente rural, de su sistema industrial y financiero poco dinámico, del estado de pobreza generalizada de su población, de unas prácticas políticas poco democráticas y viciadas por la corrupción, a lo que hay que añadir, en lo que nos compete, de cierta potenciación de las infraestructuras culturales (proliferación de revistas especializadas, puesta en marcha de la industria editorial, gran actividad de la traducción).

En consecuencia queda patente como, en ambas realidades nacionales, la mediocridad del presente junto, con las sugerencias provenientes tanto de las nuevas corrientes filosóficas como de las experiencias literarias extranjeras (tanto rápidamente como superficialmente asimiladas por los intelectuales españoles e italianos en la última década del siglo XIX) cuajaron en el afán de renovación distintivo de la nueva generación de escritores. Una actitud rupturista sin rumbo determinado que inspiraba un conjunto de programas culturales, líneas poéticas, declaración de intenciones que, por otra parte, connotaban la escena literaria española e italiana en el más amplio horizonte europeo. En fin, una realidad tan variada que dio cabida incluso a posturas de crítica social (me refiero naturalmente a la copiosa actividad ensayística sobre el *problema de España* de los autores *noventayochistas*, pero también a las reflexiones de tipo socialista de Giovanni Pascoli o a las palabras utópicas de Orianni en *La rivolta ideale*).

De todas formas se ponía de manifiesto cómo los nuevos escritores habían convertido la actividad poética en algo separado, difícilmente integrable dentro de una sociedad convulsa, dominada por valores utilitaristas y donde el artista no encontraba su hueco. Izaron así la bandera del anti-realismo y del anti-Positivismo (aunque esa corriente filosófica presentaba unas dimensiones verdaderamente reducidas en ambos países, en España casi no tenía representación), y emprendieron la aventura de innovación de sus instrumentos artísticos.

La especificidad histórica de los nuevos fenómenos culturales y literarios, que definen los conceptos de “Decadentismo” italiano y de “Modernismo” español y que empiezan a perfilarse en los años ochenta del siglo XIX, ofrece una explicación más que suficiente del por qué no se incluyeron dentro de nuestros límites cronológicos las manifestaciones artísticas vanguardistas y post-naturalistas, ya que surgen de una situación bastante distinta y que presentan rasgos específicos diversos.

Volviendo al período en cuestión, los términos-conceptos perfilados individualizan unas áreas que están cruzadas por un sin fin de líneas poéticas. Unas líneas que en muchas ocasiones corresponden a programas trazados de manera individual, pero que normalmente interactúan con el generalizado movimiento de fluctuación entre tradición e innovación y con unas tendencias supranacionales.

Queda patente además cómo la incipiente metamorfosis de las formas literarias se entrecruza con las transformaciones culturales y sociales, dando lugar a unos movimientos reconocibles alrededor de los que gravitan los exponentes más representativos de las nuevas vías alternativas. En este sentido la escritura antimimética constituye una de las líneas más conspicuas de la literatura decadente y modernista y se inscribe dentro del generalizado programa narrativo antinaturalista que inspira a los autores del período estudiado, y los conduce a unos resultados nuevos, tanto en la construcción del discurso narrativo como en las originales soluciones expresivas.

2ª. De los variopintos cuadros de la narrativa española e italiana en el intervalo temporal entre 1885 y 1910-15, se podría extrapolar el movimiento específico de la gradual disolución de las modalidades realistas-verista y la aparición de una vertiente, como decíamos, antimimética. La querrela surgida en Francia en torno a la fórmula del *Roman experimental* del maestro Zola estimuló también en los ambientes literarios de ambos países la reflexión de escritores y críticos sobre el género novelesco. Un debate que salpicó la manera de entender el arte y la necesidad de cambiar una praxis literaria que, si

bien se ajustaba a una imagen geométrica del mundo y determinista del hombre entendido como sujeto social, difícilmente habría podido transmitir la nueva visión de la realidad y del “yo”.

Así pues, gracias a las plumas innovadoras de los más relevantes escritores decadentistas y modernistas, aunque con diversidad de planteamientos y de soluciones representativas, la narración se vuelve subjetiva e introspectiva y pierde cualquier tipo de finalidad moral o científica. El interés del escritor se concentra en la exploración de la interioridad del sujeto, de la esfera sensitiva y emotiva, de los mecanismos psíquicos. Para ello el *plot* clásico, basado en las concatenaciones cronológicas y lógicas de sucesos, ya no sirve y se transforma. En consecuencia la narración se fragmenta, procede de manera elíptica por yuxtaposiciones de escenas y de líneas temporales; a veces además el pasado irrumpe en el presente sin mediación ninguna, pierde su valor temporal a la vez que enriquece el significado de la narración.

Por otra parte, se modifica otro pilar de la narración decimonónica: el ente ficticio. Se alteran las características de unas figuras humanas que estaban sujetas al control de un narrador omnisciente y que se caracterizaban por una unidad psicológica, por un destino predeterminado y por una red de relaciones interpersonales, cualquiera que fuese su clase social. De tal modo que en las obras de los escritores decadentistas y modernistas se mueven, o mejor reflexionan, unos personajes en su mayoría dotados de sensibilidad excepcional. A veces se muestran atormentados por conflictos interiores o de índole intelectual, otras por una extraña inquietud y abulia existencial que los lleva al deseo de aniquilación, de anulación de su ser con la misma facilidad con la que se habían dejado llevar por impulsos vitalistas. Desde un punto de vista tipológico, nos encontramos con unos seres humanos que han perdido la capacidad de enfrentarse con los obstáculos de la vida y que por mucho que lo intenten, al final tienen el descubrimiento amargo del vacío o del fracaso de su existencia. Constituyen, en nuestra opinión, los primeros ejemplos del prototipo del *inetto a vivere* que tanto protagonismo adquirirá en el siglo XX, cuando las mutaciones aquí reseñadas en su surgimiento hayan evolucionado por completo y se encarnen en el *hombre sin atributos*.

Dentro de ese marco general y teórico, en línea con la perspectiva comparatista dada a la tesis doctoral, centramos nuestra atención en unas relevantes analogías entre obras, autores y criaturas imaginarias de las literaturas española e italiana del período, que nos llevaron a unos descubrimientos muy interesantes. Entre las realizaciones artísticas que surgen en esos ámbitos de referencia, de la crisis del género tradicional novelesco y

que son ejemplares de las nuevas ideas estéticas, quisimos destacar dos parejas de textos fundamentales: por una parte *Il Piacere* de D'Annunzio y *Sonata de Otoño* de Ramón del Valle-Inclán, y por otra *Il fu Mattia Pascal* de Pirandello y *Niebla* de Unamuno.

3ª. Tanto *Il Piacere* (1889) de Gabriele D'Annunzio como *Sonata de Otoño* (1902) de Ramón del Valle-Inclán significaron en la historia literaria de los respectivos países un precoz intento de emancipación de las estrategias narrativas de la tradición y entreabrieron interesantes itinerarios paralelos a la nueva dirección estética aparecida en toda Europa. Ambos autores, crecidos artísticamente en un ambiente cultural bastante estancado y dominado por los dictámenes de las escuelas del Realismo español y del Verismo italiano, se inspiraron en los contemporáneos principios del Estetismo de la teoría del “arte por el arte”. Una tendencia poética que, como es sabido, debe mucho a su entorno, a las circunstancias biográficas, sociales e históricas de sus fautores. Efectivamente tanto el italiano como el español, ambos refinados alquimistas del lenguaje, escogen el camino de la perfección formal y de la construcción de nostálgicos mundos artificiales para abstraerse de la mediocridad del presente. Una operación por otra parte que el público de lectores del nuevo Estado italiano y de la España del *Desastre colonial* les aplaudieron.

Para *Il Piacere* y *Sonata de Otoño* la innovación queda de manifiesto en la imagen del personaje y en el diseño de nuevas modalidades expresivas literarias. Los protagonistas encarnan el tipo del esteta, un tema tan recurrente como crucial en la literatura finisecular europea, a la que contribuyen nuestras literaturas con sus variantes particulares. Es un tipo en el que confluyen y se estratifican varios niveles de significado. Por un lado se trata de realizaciones figurativas que derivan de las instancias poéticas del Esteticismo, como decíamos, y por otro parecen representar los *alter ego* literarios de sus demiurgos: muchas son las correspondencias entre datos biográficos y su transfiguración en el espacio imaginario. La figura del aristocrático Andrea Sperelli, a gusto en la vida mundana y despreocupada de la nueva capital, amante de mujeres bellas y de objetos de arte, poeta por vocación, podría interpretarse como la proyección de los deseos de un joven escritor desconocido, pero talentoso y ambicioso, como el D'Annunzio en sus inicios romanos. De la misma forma, Xavier Bradomín, el marqués gallego irresistible seductor y aventurero, y redactor de sus memorias “memorables”, bien puede dar forma a los sueños artísticos y galantes de otro gallego, su creador. Se trata de todas formas de un moderno juego de identidad. La máscara literaria del poeta libertino, en su versión esteticista, puede ser dilucidada sin lugar a dudas como la sublimación de las aspiraciones personales y

profesionales del autor biográfico, pero por otra parte también es representativa de la nueva ideología del artista de fin de siglo y se refiere de manera inequívoca a determinadas líneas poéticas que individualizan el “Modernismo” y el “Decadentismo”. Cabe añadir que si creemos que el valor de las figuras antropomórficas excede los límites de su dominio imaginario, las partes finales de ambas obras contienen cifradas las indicaciones para una lectura en clave de ineptitud de sus protagonistas. Su refinamiento, su nobleza, sus aventuras galantes, su narcisismo y cinismo, su gusto por las cosas bellas les permite llevar a cabo una existencia en un mundo separado de ensoñación del que, a la par del lector, se despiertan bruscamente al acabarse su prosopopeya.

No tan convergentes como las anteriores, pero ricas de similitudes es la trayectoria novelística de dos autores tan capitales en la escena artística española e italiana como Miguel de Unamuno y Luigi Pirandello (hemos de aclarar que nos hemos focalizado en la porción correspondiente a la delimitación cronológica y conceptual que hemos dado de “Decadentismo” y de “Modernismo” en el segundo capítulo). *Il fu Mattia Pascal* (1904) y *Niebla* (1914) representan en esos años unos de los resultados más maduros y originales de la tendencia difundida a experimentar sobre el género literario y de puesta en discusión de los presupuestos científicistas del Realismo-Naturalismo del siglo dieciocho. Un aspecto común de ambos autores es su profunda implicación humanitaria. Su formación artística, de hecho, corre paralela a la filosófica, de manera que el significado de sus obras se complica más allá de sus operaciones creativas debido a la existencia de lazos con su pensamiento. La envergadura de tales personalidades se debe por supuesto a esa amplitud de visión y al titánico esfuerzo de constituir un sistema conceptual en el que se va a inscribir una poética individualmente elaborada, al margen de la influencia de las nuevas modas literarias.

Volviendo a los textos analizados de esos autores, nos pareció que entre los elementos más destacados de unas obras tan ejemplares del proceso de renovación de la novela decimonónica en las respectivas narrativas nacionales, había que señalar otra vez a las figuras de los protagonistas. Entre otras cosas también porque, como Bradomín y Sperelli, constituyen el eje central de la narración. Así pues tanto *Niebla* como *Il fu Mattia Pascal* relatan una especie de historia de formación pero al revés. Augusto Pérez y Mattia Pascal recorren un camino interior, personal que tiene que llevarlos a una mayor conciencia de sí mismos, a una existencia vivida plenamente y satisfactoriamente, para descubrir que son impotentes ante la lucha de la vida. Los comentarios de los que les

rodean –incluso la instancia narradora en el caso de Augusto –, sus nombres, sus fisonomías, sus débiles propósitos de acción funcionan como señales de su posterior y dolorosa epifanía, a la vez que componen la imagen textual de dos “inadaptados para la vida.

Estas obras, como se dijo repetidamente a lo largo del cuarto capítulo de la segunda parte, suponen un punto y a parte en la narrativa que hemos identificado como prosa modernista y decadentista entre finales del siglo XIX y principios del XX. De ahí que, por lo que nos compete, las historias de esos personajes entrañen múltiples significados, algunos más allá del umbral de la modernidad. De hecho, cuando a Augusto y a Mattia se les revela su propia miseria humana, su inadaptación a la vida, su soledad, llegan al límite de la duda metafísica sobre el sentido de su existencia. Pirandello y Unamuno transmitían así, y por el momento, la intuición de la crisis del final del siglo. En el magmático panorama finisecular percibían el conflicto que originaba en el hombre el declive de una visión totalizadora del mundo y el derrumbe de la fe en el progreso imparabile, sustentada tanto por el viejo sistema conceptual de la filosofía positivista como por los valores de la civilización burguesa liberal. A ello añadían la precisa deducción de lo que implicaría la llegada de la modernidad para la unidad del “yo”. Todo ello en un conjunto textual que si mantenía algún tipo de convención fundamental típico de la novela tradicional decimonónica, como la necesidad de la trama, aseguraba algo más visibles como las intervenciones para la creación de nuevos modos narrativos.

4ª. Recapitulando, la imagen del personaje llega a ser un espía de la metamorfosis de la novela tradicional, no sólo por lo que se refiere a su transmutación antropológica y estatutaria, sino también porque el tipo de discurso narrativo y la forma de la trama están estrechamente relacionadas con su peculiar caracterización ficticia, el del “inetto”, como hemos comprobado en el análisis de los textos. Además cabe añadir que si creemos que el valor de las figuras antropomórficas excede los límites de su dominio imaginario, ellas van a determinar un punto de encuentro entre espacio literario y extra-literario. Ciertamente es que Andrea Sperelli y el Marqués de Bradomín se inscriben mejor en la fase literaria que hemos denominado “Decadentismo” italiano y “Modernismo” español merced a sus connotaciones esteticistas y decadentes, que Augusto Pérez y Mattia Pascal. Sin embargo si los relacionamos con el contexto histórico de donde proceden, su aristocrático y narcisista alejamiento de la vida puede ser interpretado como la respuesta estética de quienes al vivir los procesos sociales del final del siglo sintieron una profunda decepción.

En el fondo, nuestras criaturas nacen de la misma conciencia de la crisis que inspira personajes problemáticos como Augusto y Mattia. Queda patente entonces que cada pareja de protagonistas puede ser interpretada de manera sincrónica, como figuras de estetas en el caso de Sperelli y Bradomín, y como representación de la incipiente crisis de identidad, en el caso de Augusto y Mattia. Pero también se puede establecer una relación diacrónica en la que la primera adquiere significado por la segunda como encarnaciones del prototipo del inadaptado para la vida.

De manera que más allá de las diferencias superficiales y literarias, nos parece que hemos podido demostrar la fundamental convergencia de las cuatro figuras en examen con respecto a un mismo modelo humano que se origina en el momento de transición entre el viejo y el nuevo siglo. Cabe decir que si de ello, las figuras de los estetas constituyeron un primer esbozo que luego encontramos más claramente delineado en los componentes de la otra pareja, los cuatro en su conjunto marcan los comienzos de una profunda transmutación antropológica en la que se desintegra toda posibilidad de ilusión de una vida auténtica y con sentido.

Cabe añadir que, en conformidad con los objetivos de la reseña historiográfica desarrollada en la primera parte del trabajo, nos parece haber aclarado, trayendo a colación los ejemplos extraídos de las obras estudiadas, cómo las criaturas imaginarias de la narrativa italiana y española no representan tanto la decadencia del sistema del siglo dieciocho, cuanto que constituyen unas metáforas literarias que delinean un nuevo ideal de individuo y una nueva escala de valores. Podemos observar pues que al final de nuestro trabajo hemos podido demostrar, o al menos, esa ha sido nuestra intención, cómo los héroes (o anti-héroes) de las novelas de nuestro corpus, si en principio parecían unas figuras casi antitéticas, se pueden asimilar sin embargo a un mismo modelo humano. Se trata, de hecho, de unos personajes abocados a la derrota por sus escasas aptitudes, su endeble personalidad, su baja moral, y que intentan afirmar su identidad sobre las arenas móviles de la crisis de fin de siglo. Son pues figuras emblemáticas de unas peculiares transformaciones históricas, sociales y culturales claramente reconocibles a partir de los años ochenta del siglo XIX y que no podían ignorar los artistas. En consecuencia nos encontramos, como lectores y como críticos, delante de unas máscaras forjadas de manera literaria, pero que encubren un malestar histórico y personal generalizado.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

EDICIONES UTILIZADAS

- D’ANNUNZIO G., *Il Piacere*, en *Prose di romanzi*, ed. de A. Andreoli – N. Lorenzini, vol. I, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1988.
- DE UNAMUNO M., *Niebla*, en *Obras completas*, ed. de R. Senabre, vol. I, Madrid, Turner libros, 1995.
- PIRANDELLO L., *Il fu Mattia Pascal*, Milano Mondadori, 1993 (El texto sigue el establecido por M. Costanzo, en L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, ed. de G. Macchia - M. Costanzo, vol. I, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1973).
- VALLE-INCLÁN del R., *Sonata de Otoño*, ed. de L. Schiavo, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

OBRAS DE CONSULTA

1. Obras de carácter general

- AA.VV., *Storia della civiltà letteraria francese. Dall’illuminismo all’Ottocento*, vol. II, Torino, UTET, 1993.
- ABBAGNANO N. - FORNERO G., *Filosofi e filosofie nella storia*, vol. III, Torino, Paravia, 1992.
- _____, “La narrativa”, en *Storia della civiltà spagnola*, dir. F. Meregalli, vol. II, Torino, UTET, 1990.
- ALONSO D., *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988.
- ALVAR C.- MAINER J. C. - NAVARRO R., *Breve historia de la literatura española. La edad contemporánea*, vol. II, Madrid, Alianza, 1997.
- BALAKIAN A., *The Symbolist Movement. A critical appraisal*, New York, Random House, 1967.
- BÀRBERI SQUAROTTI G. (ed), *Storia della Civiltà letteraria italiana, Il secondo Ottocento e il Novecento*, vol. V.1, Torino, UTET, 1996.
- BENJAMIN W., *Angelus Novus*, ed. de R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995.

- BORLENGHI A. (ed.), *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
- BRIOSCHI F., “La tradizione della modernità”, en G. Brioschi- C. Di Girolamo (eds), *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, vol. IV, Torino, Bollati-Boringhieri, 2002, pp. 6-9.
- BROWN G.G. (ed), *El siglo XX*, en *Historia de la Literatura Española*, dir. J.C.Mainer, vol. VI.1, Barcelona, Ariel, 1974.
- CARCHIA G. - D'ANGELO P., s.v. “Estetismo”, en *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma-Bari, 1999, pp. 102-103.
- CATTANEO G., “Benedetto Croce teorico e critico della letteratura”, en *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, dir. N. Sapegno-E. Cecchi, vol. I, Milano, Garzanti, 1994, pp. 583-629.
- CECCHI E. - SAPEGNO N. (eds.), *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, vol.I, Milano, Garzanti, 1987.
- COBLENCÉ F., *Le dandysme. Obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988.
- CROCE B., *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1964.
- D'ANGELO P., *L'estetismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- GIOANOLA E., *Letteratura italiana*, vol. III, to. 1, Milano, Colonna, 1998.
- GUILLÉN C., *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- HENRÍQUEZ UREÑA M., *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de cultura económica, 1954.
- HINTERHÄUSER H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- JAUSS H. R., *La historia de la literatura como provocación*, (1970), Barcelona, Península, 2000.
- JONES R. O. (ed), *Historia de la literatura española*, vol. V, Barcelona, Ariel 1973.
- MALATO E. (ed), *Storia della letteratura italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, vol. VIII, Roma, Salerno, 1999.
- MUZZIOLI F., *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1998.
- NUÑEZ D., *La mentalidad positiva en España, desarrollo y crisis*, Madrid, Túcar, 1975.
- ORTEGA Y GASSET J., *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987
- PROFETI M. G. (ed), *L'età contemporanea della letteratura spagnola*, Milano, La Nuova Italia, 2001.

- RINNER F., “Y a-t-il une théorie propre à la littérature comparée?”, *Proceedings of the XI Congress of the International Comparative Literature Association. Toward a Theory of Comparative Literature. Selected Papers Presented in the Division of Theory of Literature*, ed. de M. Valdés, vol. III, New York, Peter Lang, 1990, pp. 173-180.
- ROMERO LÓPEZ D., *Una relectura del “Fin de siglo” en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Bern, Peter Lang, 1998.
- SALÜN S. - SERRANO C., *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- SAPEGNO N., *Compendio di Storia della Letteratura Italiana. Dal Foscolo ai moderni*, vol.III, Firenze, La Nuova Italia, 1947.
- SOBEJANO G., *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.
- STUART HUGHES H., *Consciousness and society. The Reorientation of European Social Thought. 1890-1930*, London, Harvard University press, 1983.
- VATTIMO G. - ROVATTI P. A. (eds), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- WELLEK R., “El término y el concepto de simbolismo en la literatura española” y “El ocaso de la historia literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, ed. de S. Beser, Barcelon, Laia, 1983, pp. 221-244 y pp. 245-260.
- WILSON E., *Il castello di Axel: studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930* (1947), ed. de M. y L. Bulgheroni, Milano, SE, 1988.
- ZULETA E., *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974.

2. Contexto histórico

- AA. VV., *Storia d'Italia. Dall'Unità ad oggi*, vol. IV (to 1, V. Castronovo, *La storia economica*; to 2, A. Asor Rosa, *La cultura*; to 3, E. Ragionieri-C. Pinzani, *La storia politica e sociale*), Torino, Einaudi, 1975-76.
- COMELLAS J. L., *Historia de España contemporánea*, Madrid, Riap, 2002.
- _____, *Del 98 a la Semana trágica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- CRACCO G. - PRANDI A. - TRANIELLO F., *L'Europa e il mondo nell'età contemporanea*, Torino, SEI, 1992
- FERNÁNDEZ ALMAGRO M., *Historia política de la España contemporánea 1868-1898*, 2 voll, Madrid, Pegaso, 1956.
- GALASSO G., *Storia d'Europa. L'Età contemporanea*, vol. III, Roma, Laterza, 1996.
- _____ (ed.), *Storia d'Italia: dall'unità alla fine della prima repubblica*, (vol.I, A. Capone, *Destra e sinistra da Cavour a Crispi*; vol.II, F. Gaeta, *La crisi di fine secolo e l'età giolittiana*), Milano, TEA, 1996.

- GARCÍA DE CORTÁZAR F. - GONZÁLEZ VESGA J. M., *Breve historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- HOBSBAWN E. J., *L'età degli imperi (1875-1914)*, Roma, Laterza, 2000.
- INMAN FOX E., *La crisis del intelectual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976.
- SABBATUCCI G. - VIDOTTO V. (eds), *Storia d'Italia (Il nuovo Stato e la società civile (1861-1887), Liberalismo e democrazia (1887-1914)*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1995.
- SECO SERRANO C., *España contemporánea*, vol. I, Barcelona, Gallach, 1978.
- TUÑÓN DE LARA M. - VALDEÓN BARUQUE J. - DOMÍNGUEZ ORTIZ A., *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1991.
- TUÑÓN DE LARA M., *La España del siglo XIX*, Barcelona, Laia, 1974.
- VILLARI R., *Storia dell'Europa contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

3. Decadentismo

- ANCESCHI L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche* (1936), Milano, Garzanti, 1976.
- ANNONI C., *Il decadentismo*, Brescia, La Scuola, 1982
- ANTONIELLI S., s.v.: “Decadentismo”, en *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. V. Branca, vol. II, Torino, Utet, 1973, pp. 669-679.
- ASOR ROSA A. (ed.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.
- _____, *La cultura*, to 2, en AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1975.
- BENUSSI M. C., “Il decadentismo in Pirandello”, *Quaderni del Vittoriale*, 36 (nov.-dic. 1982), pp. 49-62.
- BINNI W., *La poetica del decadentismo* (1936), Firenze, Sansoni, 1977.
- BOBBIO N., *La filosofia del decadentismo*, Torino, Chiantore, 1944.
- BRUNO F., *Il Decadentismo in Italia e in Europa*, ed. de E. Bruno, Napoli, Scientifiche italiane, 1998.
- CALINESCU M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CROCE B., “Di un carattere della più recente letteratura italiana”, en *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1964, pp.177-193.

- _____, “La letteratura dell’Italia unita”, en C. Segre-C. Martignoni (eds.), *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. IV, Milano, Mondadori, 1992, pp.369-388.
- DE CASTRIS L., *Decadentismo e realismo*, Bari, Adriatica, 1959.
- _____, *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D’Annunzio*, Bari, De Donato, 1974.
- FINOTTI F., *Sistema letterario e diffusione del decadentismo. Carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988.
- FLORA F., *Dal Romanticismo al futurismo*, Milano, Mondadori, 1925.
- _____, “Il Decadentismo” (1949), en U. Bosco (ed.), *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1956, pp. 760-810.
- FORTICHIARI V., *Invito a conoscere il decadentismo*, Milano, Mursia, 1987.
- GHIDETTI E., *Il Decadentismo. Materiali e testimonianze critiche*, Roma, Riuniti, 1984.
- _____, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- GIOANOLA E., *Il Decadentismo*, Roma, Studium, 1977.
- GIOVANNETTI P., *Decadentismo*, Milano, Bibliografica, 1994.
- JONARD N., “Alle origini del Decadentismo. Il termine e il significato”, *Problemi*, 59 (1980), pp. 196-220.
- LANDOLFI G., *Per un’interpretazione del decadentismo*, Novara, Interlinea, 2001.
- LUPERINI R., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formati nella letteratura italiana contemporanea*, vol. II, Torino, Loescher, 1994.
- MARCAZZAN M., “Dal Romanticismo al Decadentismo”, en *Letteratura italiana. Le correnti*, vol. II, Milano, Marzorati, 1956, pp. 663-896.
- PALADINI MUSITELLI M., “Il concetto di Decadentismo nella critica italiana”, *Problemi*, 59 (1980), pp. 221-245.
- PETRONIO G., “Il “decadentismo”: la parola e la cosa”, *Quaderni del Vittoriale*, 36 (1982), pp. 9-24.
- PICA V., *Arte aristocratica: conferenza letta il 3 aprile 1892 nel Circolo filologico di Napoli*, Napoli, Luigi Pierro editore, 1892.
- PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1966.

- _____, s.v.: “Decadentismo”, en *Enciclopedia del Novecento*, vol.II, Treccani, Milano, 1977, pp. 10-23.
- RUSSO L., “Introduzione” a *I Narratori (1850-1957)*, (1922-23), Milano, Principato, 1958, pp. 5-36.
- SALINARI C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D’Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- SAPEGNO N., *Compendio di Storia della Letteratura Italiana. Dal Foscolo ai moderni*, vol.III, Firenze, La Nuova Italia, 1947.
- SCRIVANO R., “Il problema storico del “decadentismo”, en *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, dir. G. Grana, vol. I, Milano, Marzorati, 1982, pp. 170-178.
- _____, *Il decadentismo e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.
- SERONI A. (ed), *Il decadentismo*, Palermo, Palumbo, 1964.
- SORMANI E., *Bizantini e decadenti nell’Italia umbertina*, Bari, Letteratura italiana Laterza, 1978.
- TESSARI R., *Pascoli, D’Annunzio, Fogazzaro e il Decadentismo italiano*, Torino, Paravia, 1976.
- VIAN N. (ed), *Scritti bizantini*, Cappelli, Bologna, 1963.

4. Modernismo y Generación del 98

- AA. VV., *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso internacional (Lugo, noviembre de 1998)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2000.
- AA. VV., *El 98 desde el 98. Actas del VII Simposio Nacional de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español*, Lugo, Diputación Provincial, 1999.
- AA. VV., “Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico”, *Rilce*, 15 (1999).
- AA. VV., *La literatura española en torno al 1900: Modernismo y ‘98’*, Madrid, Akal, 1994.
- AA. VV., *Actas del Congreso internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial, 1987.
- A.A. VV., *La crisis de Fin de Siglo: Ideología y Literatura*, Barcelona, Ariel, 1974.
- ABELLÁN J. L., *Sociología del noventa y ocho. Un acercamiento a su significado*, Barcelona, Península, 1973.

- _____, *La crisis contemporánea (1875-1936)*, en *Historia crítica del pensamiento español*, vol V, to. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- _____, *La crisis contemporánea: fin de siglo, modernismo, generación del 98 (1898-1913)*, en *Historia crítica del pensamiento español*, vol.V, to. 2, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- _____, *El 98 cien años después*, Madrid, Alderabán, 2000.
- ALLEGRA G., *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentros, 1986.
- AZORÍN (J. Martínez Ruiz), *La Generación del 98*, ed. de Ángel Cruz Rueda, Salamanca, Anaya, 1969, pp.23-43.
- BERNAL MUÑOZ J. L., *¿Invento o realidad? La generación española de 1898*, Valencia, Pre-textos, 1996.
- BLANCO AGUINAGA C., *Juventud del 98*, Madrid, Crítica, 1970.
- BLASCO PASCUAL J. (ed.), “Modernismo y Modernidad I y II”, *Ínsula*, 485-486 (1987), pp.37-40; y 487, (1987), pp. 21-24.
- BUTT J., “The ‘Generation of 98’: a critical fallacy?”, *Forum for Modern Language Studies*, 16 (1980), pp. 136-153.
- CACHO VIU V., “Ortega y el espíritu del 98”, *Revista de Occidente*, 48-49 (1985), pp. 9-53.
- _____, *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca nueva, 1997.
- CALINESCU M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CARDWELL A. R. - McGUIRK B. (eds), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Univ. of Colorado, 1993. (En part. John Wainwright, *Bibliografía selecta de la crítica sobre el modernismo hispánico*, pp. 379-413).
- CASTILLO H., *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1968.
- CELMA VALERO M^a. P., *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin de siglo, 1888-1907)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- CEREZO GALÁN P., *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Granada, Biblioteca Nueva, 2003.
- DAVIDSON N., *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Nova, Buenos Aires, 1971.
- DEL RÍO A., *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, vol. II, New Cork, ed. Holt, Rinehart and Wiston, 1961.

- DÍAZ-PLAJA G., *Modernismo frente a noventa y ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX* (1951), Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- FERNÁNDEZ URTASUN R., *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, Univ. Navarra, 2002.
- FERRERES R., *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, Taurus, 1981.
- FINNEGAN P., “La generación del 98: un problema crítico”, *Crítica Hispánica*, 9 (1985), pp. 125-135.
- GABRIELE J. P. (ed), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 1999.
- GANIVET A., *Idearium español* (1896), introd. de J. L. Abellán, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- GRASS R. - RISLEY W.R. (eds), *Waiting for Pegasus: Studies of the presence of Symbolism and Decadente in Hispanic Letters*, Macomb, Univ. di Illinois, 1987.
- GUILLÉN C, “Lo moderno en el Modernismo”, in CARDWELL A. R. - McGUIRK B. (eds), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Univ. of Colorado, 1993, pp. 87-101.
- GULLÓN R., *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.
- _____ (ed), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980.
- _____, *Direcciones del Modernismo* (1963), Madrid, Alianza, 1990.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT R., *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- JIMÉNEZ J. R., *El modernismo. Notas en torno de un curso (1953)*, ed. de J. Urrutia, Madrid, Visor, 1999.
- LAÍN ENTRALGO P., *La generación del 98* (1945), Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- LITVAK L. (ed), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1981.
- _____, *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- LÓPEZ MORILLAS J., *Hacia el 98: Literatura, Sociedad, Ideología*, Barcelona, Ariel, 1972.
- MAINER J. C (ed), *Modernismo y 98*, en F.Rico dir., *Historia y crítica de la Literatura Española*, voll. VI-VI/1, Barcelona, Crítica, 1980 y 1994.
- _____, *La Edad de Plata: Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1936)*, Madrid, Cátedra, 1983.

- MAINER J. C.- GRACIA J. (eds), *En el 98: (los nuevos escritores)*, Madrid, Visor, 1998.
- ONÍS de F., “Introducción” a *Antología de la literatura española e Hispanoamericana*, New Cork, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. XIII-XXIV.
- PEDRAZA JIMÉNEZ F., *Modernismo*, Pamplona, Cénit, 1998.
- PÉREZ DE LA DEHESA R., *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- ROBLES L. (ed.), *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, El arquero, 1987.
- SALINAS P., “El concepto de generación literaria aplicada a la del 98” (1934), en *Ensayos completos*, ed. de S. Salinas de Marichal, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 93-98.
- _____, “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, en *Ensayos completos*, ed. de S. Salinas de Marichal, vol. II, Madrid, Taurus, 1983, pp. 208-218.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ N., “Los vectores de la modernidad”, en *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, pp. 13-50.
- SERRANO C., “La Génération de 1898’ en question”, en S. Salaün - C. Serrano (eds), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIXe – XXe siècles. Questions de méthode*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 93-106.
- SHAW L. D., *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1978.
- VALBUENA PRAT A., “Modernismo y Generación del 98 en la literatura española”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, dir. G. Díaz Plaja, vol.VI, Barcelona, Vergara, 1968.
- VALENTÍ E., *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973.
- VALLE-INCLÁN del R., “Modernismo” (1902), en *Valle-Inclán*, ed. de J. A. Hormigón, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1987, pp. 292-294.
- _____, “El modernismo en España” (1910), en *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-textos, pp. 47-50.
- VERDÚ DE GREGORIO J., *Regeneracionismo y generación del 98: los universos de una crisis*, Madrid, Endymion, 1998.

5. La narrativa entre siglo XIX y XX

5.1. Obras consultadas

- AMIEL H. F., *Frammenti di un giornale intimo (1847-1881)*, ed. de C. Baseggio, Torino, UTET, 1931.
- AZORÍN (J. Martínez Ruiz), *La voluntad*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Cátedra, 1997.
- _____, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. de J. M^a. Martínez Cachero, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- BAROJA P., *Camino de perfección (Pasión mística)*, en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- _____, *El árbol de la ciencia*, ed. de P. Caro Baroja, Madrid, Cátedra, 2000.
- BOURGET P., *Essais de psychologie contemporaine (1881-1883)*, ed. de A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1986.
- D'ANNUNZIO G., *Prose di romanzi*, intr. E. Raimondi, ed. de A. Andreoli-N. Lorenzini, 2 voll., "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1988-89.
- _____, *Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, 1995.
- _____, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, en *Prose di ricerca*, ed. de A. Andreoli – G. Zanetti, vol. II, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2005.
- _____, *Scritti giornalistici. 1882-1888*, ed. de A. Andreoli- F. Roncoroni, vol. I, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1996.
- FOGAZZARO A., *Tutte le opere. Scene e prose varie*, ed. de P. Nardi, vol. XV, Milano, Mondadori, 1945.
- _____, *Malombra*, Milano, Mondadori, 1999.
- PARDO BAZÁN E., *Obras completas*, ed. de H. L. Kirby, vol. III, Madrid, Aguilar, 1973.
- PÉREZ GALDÓS B., *Misericordia*, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1987.
- PIRANDELLO L., *Tutti i romanzi, (L'esclusa, Il turno, I vecchi e i giovani)*, ed. de G. Macchia, vol. I "I Meridiani", Mondadori, Milano, 1973.
- _____, *L'umorismo*, introducción de S. Guglielmino, Milano, Mondadori, 1992.
- _____, *Saggi, Poesie, scritti varii*, ed. de M. Lo Vecchio Musti, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1993.
- SVEVO I., *Opera Omnia. Romanzi*, ed. de B. Maier, vol. II, 1969.
- _____, *Opera Omnia. Racconti, Saggi, Pagine sparse*, ed. de B. Maier, vol. III, Milano, Dell'Oglio, 1968.
- TOZZI F., *Con gli occhi chiusi*, introd. G. Nicoletti, Milano, Garzanti, 2003

- VALLE-INCLÁN del R., *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno*, ed. de L. Schiavo, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- _____, *Sonata de Primavera. Sonata de Estío*, introd. de P. Gimferrer, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- _____, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 1993
- VERGA G., *L'amante di Gramigna, Le Novelle*, ed. de G. Tellini, vol. I, Roma, Salerno, 1980.
- _____, *I Malavoglia*, Milano, Garzanti, 1999.

5.2. Estudios y ensayos críticos

- ABRUGIATI L., *Il volo del gabbiano*, Lanciano, Carabba, 1982.
- ANDREOLI A., “D’Annunzio e il romanzo europeo”, en *D’Annunzio a Yale, Atti del Convegno alla Yale University (26-29 marzo 1988)*, *Quaderni dannunziani*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 85-91.
- BARILLI R., *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1980.
- _____, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1988.
- BAROJA P., “Prólogo” a *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 63-94.
- BERTONI F. - GIGLIOLI D. (eds), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, Bologna, Pendragon, 1999.
- BUTTI E. A., “Sul romanzo”, *Né odi né amori. Divagazioni letterarie*, Milano, Dumolard, 1893.
- CAPUANA L., “La crisi del romanzo”, en *Gli “ismi” contemporanei (1898)*, ed. de G. Luti, Milano, Fabbri, 1973, pp. 40-41.
- CONTINI G., *La letteratura delli’Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968.
- DEBENEDETTI G., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1998.
- DE NICOLA F., “Il romanzo in Italia nella seconda metà dell’Ottocento: evoluzione e tipologia”, *Otto/Novecento*, 5 (1995), pp. 141-152.
- DE NORA E. G., *La novela española contemporánea (1898-1962)*, vol. II, Madrid, Gredos, 1970.
- DOLFI A., *Del romanzo al romanzesco. Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Parma, Bulzoni, 1992.
- FERNÁNDEZ URTASUN R., *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, Univ. Navarra, 2002.
- FOSTER W., *Aspetti del romanzo (1927)*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

- GUGLIELMINETTI M., *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Riuniti, 1986.
- GULLÓN G., *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1992.
- IERMANO T. - PALERMO A., “La letteratura della nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo”, en E. Malato (ed), *Storia della letteratura italiana. Tra l’Otto e il Novecento*, vol. VIII, Roma, Salerno, 1999, pp. 489-634.
- LAVAGETTO M., “Svevo e la crisi del romanzo europeo”, en *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 243-267.
- LÁZARO CARRETER F., “Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)” y “Creación de la prosa moderna de arte española: Valle-Inclán” en *De poética a poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 129-150 y pp. 151-167.
- LUKÁCS G., *Epopea e romanzo (1920)*, en *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962.
- LUTI G., *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Nuova Italia Scientifica, 1985.
- _____, “Il romanzo in Italia nel decennio 1880-1890”, en *Il Piacere. Atti del XII Convegno (Francavilla al Mare-Pescara, 4-5 maggio 1989)*, Centro di studi dannunziani in Pescara, Pescara, Fabiani, 1989, pp. 161-170.
- LLANAS AGUILANIEDO José M.^a, *Del jardín del amor (1902)*, ed. de J. L. Calvo Carrilla, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- MACKLIN J., “Modernismo y novela en la Europa finisecular”, *Ínsula*, 487 (junio 1987), pp. 22-23.
- MARTÍNEZ GARRIDO E., “Introducción” a I. Svevo, *La conciencia de Zeno*, Madrid, gredos, 2004, pp. 7-51.
- MAZZACURATI G., *Stagioni dell’Apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998.
- ORTEGA Y GASSET J., *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (1925)*, en, *Obras completas*, vol. III, Madrid, “Revista de Occidente”, Alianza, 1983.
- PARDO BAZÁN E., *La cuestión palpitante (1883)*, ed. de R. de Diego, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- PÉREZ CARRERA J. M., *Andrenio. Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*, Madrid, Turner libros, 1991.
- PÉREZ GALDÓS B., “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, ed. de L. Bonet, Barcelona, Península, 1999, pp. 218-226.

- PULLINI G., *Parabole del romanzo italiano (Ottocento e Novecento)*, Torino, Genesi, 1998.
- RAYA G., *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Dell'Ateneo, 1984.
- RISCO A., *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alambra, 1980.
- RUSSO L., “Introduzione” a *I Narratori (1850-1957)*, Milano, Principato, 1958, pp. 5-36.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ N., “El héroe decadente”, en *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 76-103.
- SERAO M., “I cavalieri dello spirito” (1894), en A. Fogazzaro, *Tutte le opere. Scene e prose varie*, vol. XV, Milano, Mondadori, 1945, pp. 158-162.
- TELLINI G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.
- URRUTIA J., *La pasión del desánimo. La renovación de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- VALERA J., “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas (1886-1887)”, en *El arte de la novela*, ed. de A. Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen, 1996.
- VILLANUEVA D., *La novela lírica (Azorín, Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Jarnés)*, vol I, Madrid, Taurus, 1983.
- ZOLA E., *Il romanzo sperimentale (1879)*, ed. de E. Scolari, Parma, Pratiche, 1980.

5.3. El personaje

- AA. VV., *Dizionario dei personaggi letterari*, Garzanti, Torino, 2004.
- AA. VV., *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni, 1998.
- BACHTIN M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, ed. de C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988.
- BALDI G., *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra “decadenza” e vita ascendente*, Torino, Paravia, 1996.
- BATTAGLIA S., *Mitografia del personaggio*, Liguori, Napoli, 1967.
- BOTTIROLI G., “Per una retorica del personaggio”, en *Retorica*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1993, pp. 106-126.
- CARASSUS E., *Le mythe du dandy*, Paris, Colin, 1971.
- COHN D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, SEUIL, 1981.

- CORTI M., “Personaggi dell’immaginario e del fantastico”, en *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 87-101.
- DEBENEDETTI G., *Il personaggio- uomo*, Milano, Garzanti, 1998.
- FIORENTINO F.- CARCERIERI L. (eds.), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni, 1998.
- GETREVI P., *L’incerta favola del personaggio (1881-1923: il romanzo italiano)*, Alessandria, Dell’Orso, 1995.
- GIRARD R., *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 1965.
- GLAUDES P. - REUTER Y., *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- HAMON P., “Per uno statuto semiologico del personaggio”, en *Semiologia. Lessico. Leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.
- JOUVE V., *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- MAURIAC F., *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Chastel, 1933.
- MORETTI F. (ed), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol. III, Torino, Einaudi, 2003.
- SCARAFFA G., *Gli ultimi dandies*, Palermo, Sellerio, 2002.
- STARA A., *L’avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.

6. Gabriele D’Annunzio

- AA. VV., *D’Annunzio a Roma, Atti del convegno (Roma, 1989)*, Roma, Istituto di studi romani, 1990.
- AA. VV., *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro nazionale di studi dannunziani*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989.
- AA. VV., *D’Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno (Gardone Riviera, 14-15-16 sett. 1973)*, Milano, Il Saggiatore, 1976.
- ANDREOLI A., *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele D’Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000.
- _____, “Introduzione” a G. D’Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1988.
- _____, “D’Annunzio e il romanzo europeo”, en *D’Annunzio a Yale, Atti del Convegno alla Yale University (26-29 marzo 1988)*, *Quaderni dannunziani*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 85-91.
- BALDI G., *L’inetto e il superuomo. D’Annunzio tra “decadenza” e vita ascendente*, Torino, Paravia, 1996.

- BÀRBERI SQUAROTTI G., “Il parato di carta”, *La scrittura verso il Nulla: D’Annunzio*, Torino, Genesi, 1992, pp. 127-145.
- BARILLI R., “La scoperta del piacere”, en *D’Annunzio in prosa*, Milano, Mursia, 1993, pp. 40-63.
- CANONICI R., *Come leggere “Il Piacere” di Gabriele D’Annunzio*, Milano, Mursia, 1990.
- CANTELMO M., “Il creatore senza creazione: “Il Piacere” di Gabriele D’Annunzio”, *Otto/Novecento*, 5 (sett-ott 1995), pp. 65-106.
- CASTELLI A. (ed), *Pagine disperse. Cronache mondane, letteratura, arte di Gabriele D’Annunzio*, Roma, Lux, 1913.
- DE CASTRIS L., *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D’Annunzio*, Bari, De Donato, 1974.
- GATTI G., *Vita di Gabriele D’Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1988.
- GERRA F. (ed), *D’Annunzio romano*, Roma, Palombi, 1963.
- GHIDETTI E., *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- JONARD N., “D’Annunzio romanziere decadente”, *Quaderni del Vittoriale*, 36 (nov.-dic. 1982), pp. 25-48.
- MAZZARELLA A., *Il piacere e la morte. Sul primo D’Annunzio*, Napoli, Liguori, 1983.
- OJETTI U., *D’Annunzio. Amico, poeta, soldato: 1894-1944*, Firenze, Sansoni, 1957.
- OLIVA G., *D’Annunzio e la poetica dell’invenzione*, Milano, Mursia, 1992.
- _____, *I nobili spiriti. Pascoli, D’Annunzio e le riviste dell’estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002.
- PUPINO A., *D’Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Sansoni, 2002.
- RAGONE G., “Il piacere di Gabriele D’Annunzio”, en *Letteratura italiana. Le opere*, dir. A. Asor Rosa, vol III, Torino, Einaudi, 1995, pp. 1009-1066.
- RAIMONDI E., “Alla ricerca del romanzo “moderno”, introducción a G. D’Annunzio, *Prose di romanzi*, ed. de A. Andreoli-N.Lorenzini, vol. I, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1988.
- RODA V., “Totalità ed anti-totalità nel ciclo della “Rosa”, en *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Bologna, Patrón, 1984, pp. 245-273.
- SALINARI C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D’Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- SCARANO LUGNANI E., *D’Annunzio*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

– TURCHETTA G., *Gabriele D'Annunzio*, Napoli, Marano, 1990.

Bibliografías generales:

– BALDAZZI A., *Bibliografia della critica dannunziana nei periodici italiani dal 1880 al 1938*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977

– LEDDA E., “Bibliografía dannunziana 1991-1994”, *Nuovi Quaderni del Vittoriale* (1995).

– Actualizaciones bibliográficas en las revistas *Quaderni dannunziani*, *Quaderni del Vittoriale*, *Rassegna dannunziana*.

7. Ramón del Valle-Inclán

– AA. VV. *Valle-Inclán y el fin de siglo (Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 1995)*, ed. de L. Iglesias Feijoo, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1997.

– AA. VV. “El estado de la cuestión: estéticas de Valle-Inclán”, *Ínsula*, 531 (marzo 1991).

– ALBERCA M. - GONZÁLEZ C., *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*, Madrid, Espasa, 2002.

– ALBERICH J., “Ambigüedad y Humorismo en las “Sonatas”, *Hispanic Review*, XXXIII, 4 (1965), pp. 360-382.

– ALONSO A., “Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán” y “La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 257-300 y 313-369.

– _____, “La intención esteticista (Las *Sonatas*)”, en A. Zahareas- R. Cardona- S. Greenfield (eds.), *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*, New York, Las Américas Publishing Co., 1968, pp. 57-68.

– CASADO M., *Ramón del Valle-Inclán*, Barcelona, Omega, 2005.

– DÍAZ-PLAJA G., *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1972

– FERNÁNDEZ ALMAGRO M., *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1943.

– GARCÍA PELAYO M., “Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán”, *Revista de Occidente*, 44-45 (1966), pp. 257-87.

- GIBBS V., *Las Sonatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid, Pliegos, 1991.
- GULLÓN G., «La cara abismal de la convención: *Sonata de otoño*», en *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 157-175.
- _____, “La modernidad novelística de Valle-Inclán (primer movimiento *Sonata de Otoño*)”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. de A. Sotelo Vázquez-M.C. Carbonell, vol. II, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 257-72.
- LAVAUD FAGE E., *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa", 1991.
- MEREGALLI F., “Studi sulle *Sonatas*”, en *Studi su Ramón del Valle-Inclán*, Venezia, Universitaria, 1958.
- PHILLIPS A., *En torno a la bohemia madrileña (1890-1925): testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste, 1999.
- REQUEIJO PERNAS M., “El dandismo en las *Sonatas* de valle-Inclán como símbolo de ka rebeldía de Fin de Siglo”, en *Valle-Inclán y el fin de siglo (Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 1995)*, ed. de L. Iglesias Feijoo, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1997, pp. 305-320.
- RISLEY W., “Hacia el Simbolismo en la prosa de Valle-Inclán”, en J. P. Gabriele (ed), *Suma Valleincliniana*, Barcelona, Anthropos y Santiago de Compostela, Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 53-95.
- SANTOS ZAS M., *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder, Colorado, University of Colorado at Boulder, 1993.
- _____, “Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico”, *Ínsula*, 531 (marzo 1991), pp. 9-10.
- SMITH V., “Dandy elements in the Marqués de Bradomín”, *Hispanic Review*, XXXII, 2 (1964), pp. 340-350.
- SPERATTI-PIÑERO E. S., *De “Sonata de Otoño” al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*, London, Tamesis books, 1968, pp. 3-32.
- VALLE-INCLÁN del R., “Modernismo” (1902), en *Valle-Inclán*, ed. de J. A. Hormigón, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1987, pp. 292-294.
- _____, “El modernismo en España” (1910), en *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-textos, pp. 47-50.

– _____, *La lámpara maravillosa*, en *Obra completa*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

– ZAMORA VICENTE A., *Las sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1983.

Bibliografías generales:

– MUÑOZ MARQUINA F., “Ramón del Valle-Inclán”, en *Bibliografía fundamental sobre la literatura española*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 541-552.

– SERRANO ALONSO, J. - DE JUAN BOLUFER, A., *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.

8. Luigi Pirandello

– AA. VV., *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, ed. de E. Lauletta, Roma, NIS, 1988.

– AA. VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982.

– AA. VV., *Il romanzo di Pirandello*, ed. de E. Lauletta, Palermo, Palumbo, 1976.

– AGUIRRE D'AMICO M. L. (ed.), *Album Pirandello*, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1992.

– BARILLI R., *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1988.

– BONTEMPELLI M., “Luigi Pirandello o il candore”. Commemorazione pronunciata il 17 gennaio 1937”, en *Introduzioni e discorsi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 9-31.

– BORSELLINO N., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1993.

– _____, “*Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello”, en *Letteratura italiana. Le opere*, dir. A. Asor Rosa, vol. V, Torino, Einaudi, 1995, pp. 73-100.

– DEBENEDETTI G., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1998, pp. 305-414.

– DE CASTRIS L., *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1972.

– _____, *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, De Donato, 1974.

– FORESTA G., “Pirandello e Unamuno. Analogie e revisione critica”, *Nuovi quaderni del Meridione*, 41 (genn-marzo 1973), pp. 1-19.

– GAROSI L., “Io e Pirandello”. Nota sui contatti tra due autori europei”, in “*Italia-España-Europa*”. *Actas del XI Congreso Nacional de la sociedad española de italianistas*, Sevilla, Arcibel, 2005, pp. 293-302.

- GIBELLINI P., “Introduzione” a L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti, 1994.
- GIOANOLA E., *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997.
- GIOVIALE F., *La poetica narrativa di Pirandello*, Bologna, Patron, 1984.
- GIUDICE G., *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963
- KELLY A., *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, Palermo, Flaccovio, 1976.
- LAURETTA E., *Come leggere “Il fu Mattia Pascal” di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1976.
- _____ (ed), *Il “romanzo” di Pirandello, Atti del convegno*, Palermo, Palumbo, 1976.
- _____, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio “fuori di chiave”*, Milano, Mursia, 1980.
- LUGNANI L., “Sul personaggio”, in *L’infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986, pp. 169-198.
- LUPERINI R., *Il fu Mattia Pascal. Introduzione e analisi del testo*, Torino, Loescher, 1993.
- _____, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- MACCHIA G., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.
- _____, “Luigi Pirandello”, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, dir. por E. Cecchi-N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, pp. 475-542.
- _____, “Introduzione a Pirandello narratore”, in L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, ed. de G. Macchia - M. Costanzo, vol. I, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1973.
- MAZZACURATI G., “L’umorista non riconosce eroi. Introduzione a *Il fu Mattia Pascal*”, in *Stagioni dell’apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 115-142.
- _____, “Il fu Mattia Pascal”: l’eclissi del tempo e il romanzo interdetto”, in *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 185-239.
- PETRONIO G., “Un restauro: Pirandello romanziere anni Novanta”, in *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, ed. de E. Lauretta, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1988, pp. 13-34.
- PUPINO A., *Pirandello maschere e fantasmi*, Roma, Salerno stampa, 2000.
- SALINARI C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D’Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1960.

- SCIASCIA L., *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia editore, 1961.
- VICENTINI C., *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985.

Bibliografías generales:

- BARBINA A., *Bibliografia della critica pirandelliana (1889-1961)*, Le Monnier, Firenze, 1962.
- BLAZINA S., “Rassegna di studi pirandelliani: i romanzi (1961-1983)”, *Lettere italiane*, 36 (1984), pp. 69-131.
- TARDINO L., *Bibliografia pirandelliana. Atti di convegni e articoli di riviste sull'opera e la figura di Luigi Pirandello (1937-1995)*, Agrigento, Biblioteca-Museo “Luigi Pirandello”, 1996.

9. Miguel de Unamuno

- ÁLVAREZ CASTRO L., *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- CRIADO I., *Las novelas de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.
- EREÑO ALTURA J. A., *Unamuno y la “lucha de clases”: 1898-1927*, Bilbao, Beta, 2004.
- GONZÁLEZ EGIDO L., *Miguel de Unamuno*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.
- GONZÁLEZ MARTÍN V., *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979 (véase, “Unamuno y Pirandello”, pp. 245-262).
- GULLÓN G., “Introducción” a M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 9-40.
- GULLÓN R., “La vida es niebla”, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 81-116.
- KELLY A., *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica letteraria contemporanea*, Palermo, Flaccovio, 1976.
- LONGHURST C. A., “Teoría de la novela en Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio*”, en *Miguel de Unamuno: estudios sobre su obra. Actas de las IV Jornadas Unamunianas*

(*Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 2001*), ed. de A. Chaguaceda Toledano, Salamanca, Univ. de Salamanca, 2003, pp. 139-151.

– MORÓN ARROYO C., *Hacia el sistema de Unamuno*, Palencia, Cálamo, 2003.

– NICHOLAS R. L., *Unamuno narrador*, Madrid, Castalia, 1987.

– ØVERAAS A. M., *Nivola contra novela*, Salamanca, ed. Salamanca, 1993.

– PÉREZ LUCAS M. D., *Un agónico español: Unamuno, su vida, su obra, su tiempo*, Madrid, Martín y Macías, 1977.

– RIBBANS G., *Niebla y Soledad: aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 1971.

– ROBLES L. (ed.), *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, El arquero, 1987.

– SALCEDO E., *Vida de don Miguel*, Salamanca, Anaya, 1970.

– SÁNCHEZ BARBUDO A., *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1968.

– TUÑÓN DE LARA M., *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo*, Madrid, Edicusa, 1974

– ZUBIZARRETA A., “Niebla”: la meta-novela”, Introducción a Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 7-61.

– _____, *Unamuno en su nivola*, Madrid, Taurus, 1960.

Bibliografías generales:

– FERNÁNDEZ PELAYO H., *Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno (1888-1975)*, Madrid, Porrúa, 1976.

– Véase la bibliografía crítica publicada anualmente en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* (Salamanca).