

LUCIA VALORI

Bécquer e l'analogia come tecnica di scrittura e come via di conoscenza

Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir

María Zambrano

Se l'uso dell'analogia è evidente nelle *Rimas* e riscontrabile anche solo scorrendo le concordanze poste da Macrí nel commento della sua edizione¹, l'analisi delle *Leyendas* mostra che tale tecnica espressiva non resta limitata al campo della poesia. Con un riferimento all'analogia, inoltre, l'autore apre la IV delle *Cartas literarias a una mujer* riprendendo i punti affacciati nelle prime tre, in cui ricercava un "término de comparación" per la poesia²:

El amor es poesía; la religión es amor. Dos cosas semejantes a una tercera son iguales entre sí. / He aquí el axioma que debía ahorrarme el trabajo de escribir una nueva carta. Sin embargo, yo mismo conozco que esta conclusión matemática, que en efecto lo parece, así puede ser una verdad como un sofisma. / La lógica sabe fraguar razonamientos inatacables, que a pesar de todo, no convencen. ¡Con tanta facilidad se sacan deducciones precisas de una base falsa! / En cambio, la convicción íntima suele persuadir aunque en el método de raciocinio reine el mayor desorden. ¡Tan irresistible es el acento de la fe! / La religión es amor, y, porque es amor, es poesía. [...] Al tratar un asunto tan grande en tan corto espacio y con tan escasa ciencia, como la de que yo dispongo, sólo me anima una esperanza. Si para persuadir basta creer, yo siento lo que escribo³.

¹ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rime*, Nuova ed. a cura di O. Macrí, Napoli, Liguori, 1995, pp. 257-309.

² Citiamo da Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Ed., intr. y notas de J. C. de Torres, Madrid, Castalia, 1991⁴, in cui sono raccolte le quattro *Cartas* (I, p. 226).

³ *Ivi*, IV, p. 238.

Dove la logica scientifica si ferma, subentra la ragione della fede rendendo doppiamente incontrovertibile la via analogica come metodo di conoscenza e definizione e come tecnica espressiva letteraria. Amorosa ricostruzione filologica, fede religiosa che, anche applicata al campo estetico, è capace di dare alla luce e di unire le cose fra di loro, l'analogia garantisce quella disciplina che non impedisce l'espressione del sentimento e della fantasia: "Procedamos con orden. ¡El orden! Lo detesto, y sin embargo, es tan preciso para todo!... / La poesía es el sentimiento, pero el sentimiento no es más que un efecto, y todos los efectos proceden de una causa más o menos conocida". La causa è riconosciuta, nella *Carta II*, appunto nell'amore, "el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello", identificato con la "religión", ed insieme "estos dos astros de la inteligencia" illuminano e fecondano la vena sterile dell'ispirazione⁴. Come nella rima XXI, Bécquer identifica inoltre la poesia con la donna ("La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer") e il legame fra poeta e poesia con quello fra uomo e donna, passione che trascende il rapporto tra gli amanti in proporzione al suo essere forma di conoscenza ("La poesía es al saber de la humanidad lo que el amor a las otras pasiones") e nel contempo "un misterio" in cui tutto è "inexplicable", "ilógico", "vaguedad y absurdo": tuttavia il poeta lo comprende "por medio de una revelación intensa, confusa e inexplicable"⁵. Amore che richiede fede dunque e capacità di concepire qualcosa di straordinariamente grande, delicato e prezioso che è impossibile esprimere logicamente e interamente:

Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empuerqueñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfanas, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea, y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto; si tú supieras cuán imperceptible es el hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos que nadan en su caos: si tú supieras..., pero ¿qué digo? Tú lo sabes, tú debes saberlo. / ¿No has soñado nunca? / Al despertar, ¿te ha sido alguna vez posible referir, con toda su inexplicable vaguedad y poesía, lo que has soñado?⁶

⁴ *Ivi*, II, p. 233.

⁵ *Ivi*, I, pp. 228-30.

⁶ *Ivi*, II, p. 232.

L'immaginazione, il sogno non si contrappongono in modo esclusivo all'intelligenza razionale di cui condividono la tensione conoscitiva, ne costituiscono piuttosto un'altra faccia che provvede la chiave di accesso a quel recidivo *inesplicable*, ossia un modo di discernere quanto il mero intelletto razionante non penetra e neppure il solo l'intuito. L'amore come capacità di sentimento, "istinto" poetico è per natura nella donna, evidente come nel "verbo poético hecho carne", ma nel poeta il sentimento è "una facultad de la inteligencia", "una cualidad puramente del espíritu" che "reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea" e necessita una forma scritta per svelarsi⁷. E qui "alma" è lo stesso che "cerebro", "mundo de ideas confusas" da ordinare, più volte assimilati fra loro nell'opera becqueriana come lo è l'intelligenza con l'"espíritu" del poeta, capace di esprimere perché "tiene una manera de sentir y comprender, especial, misteriosa", partecipe dell'essenza divina e della conoscenza infinita⁸. Se pure esiste "el genio ebrio de sensaciones y de inspiraciones" che scrive sull'onda dell'ardente trasporto e disdegna la "parte mecánica, pequeña y material" di ogni opera umana, Bécquer, da parte sua, assicura: "cuando siento no escribo". Egli lascia riposare nel "cerebro [...]" come in un libro misterioso le emozioni agitate dalla passione, i figli della fantasia, finché lo spirito di discernimento rasserenato "y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural" non li risveglia dai sedimenti della memoria: "y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica"; allora, dice il poeta, "siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita; dibujo, como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes"⁹. Il filone parascientifico di estrazione illuminista che trova successo presso i romantici¹⁰ subisce un'elaborazione singolarmente moderna da parte di Bécquer, nel quale si può ben dire presente l'intuizione che tutto il linguaggio poetico, con la sua struttura espressiva e le sue cause scatenanti, ha origine dal concorso di funzioni tutt'oggi misteriose dell'intera massa del protoplasma cerebrale; in altre parole, come hanno dimostrato gli studi della moderna neurofisiologia e i trapianti di cuore, che il centro dei sentimenti è il cervello – il

⁷ *Ivi*, I, pp. 228-29.

⁸ *Ivi*, II, pp. 232-33.

⁹ *Ivi*, pp. 230-31.

¹⁰ Vi accenna Macrí nell'escussione di un campo metaforico in G.A. Bécquer, *Rime*, cit., pp. 12-14.

monte di numerose leggende, la soffitta della *Introducción sinfónica*¹¹ –, senza il quale il famoso cuore romantico non avrebbe alcuna delle rare sensibilità decantate nella letteratura del sentimento. “Todo el mundo siente. / Sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. / Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son”¹²: sentire per il poeta può essere solo elevare lentamente alla coscienza, quindi cognizione che si situa in uno stadio successivo a quello del percepire intuitivo e organico. Essa produce quel ripetersi *altrimenti* della prima impressione, il nitore visivo, effetto ritardato che ricade sull’espressione rendendola modalità di anamnesi di ben maggiore capacità iconologica, profondità e durata rispetto a quelle che può ottenere un’illustrazione immediata: non solo nei termini e con i nessi logico-sintattici del discorso comune ma anche in quelli di un discorso artistico ‘spontaneo’, volutamente non sorvegliato, che proprio laddove intende cogliere il sentimento così come nasce, ne spegne la vita in subitaneo consumo, appiattendone la reale portata originaria a quella di fenomeno passeggero. Sentire per Bécquer è recepire anche il fondo di dolore insito nel “sentimiento”, comprendere comporta il rovello del racchiudere, il ricorso obbligato al rigore ferreo e circoscritto delle parole che ancorano il fluttuare del pensiero e il metodo di raziocinio non può avere garanzie di stampo settecentesco perché contempla i diritti dell’inspiegabile; il suo fine non è dare spiegazione ma approssimarsi alla fonte della luce e procurare a quanto ne sgorga una veste che ne riveli e insieme difenda la delicata essenza per entrare nella vita trasposta dell’arte. In ciò affiora un criterio discretivo di massima economia rispetto alla ricchezza dell’oggetto. Non si tratta solo dell’impossibile che attiene in origine all’oggetto ma del rapporto che il poeta stabilisce con esso in consapevolezza: precisamente l’inesprimibile chiama in causa il poeta quale suo umile artigiano, ma poiché questi riceve una rivelazione del mistero, non ne tradisce la grandezza presumendone formulazione compiuta e la esalta proporzionalmente indicando l’insufficienza scheletrica delle parole, l’inadeguatezza dei limiti che deve imporgli. Da un lato, però, la pausa

¹¹ “los desvanes del cerebro”, *ivi*, p. 124. Dal mio studio del tema del monte nelle leggende derivano queste ulteriori osservazioni: cfr. *Di monti, di anime*, in G.A. Bécquer, *Il monte delle anime*, Pref. di A. Gargano, trad., commento e note di L. Valori, Verbania, Tarará, 1997, pp. 131-86 (i testi tradotti, *El monte de las ánimas*, *El gnomo* e *La corza blanca* sono preferiti anche qui come campioni esemplificativi).

¹² G.A. Bécquer, *Cartas literarias...*, cit., II, p. 231.

che sedimenta restituisce compostezza allo sconvolgimento dell'essere uscito da sé; dall'altro, la distanza del riserbo ospita la bruma che salva simbolicamente quanto è taciuto. La modalità analogica di per sé lascia spazio all'indefinito, che pure esiste e richiede manifestazione, pena la morte di chi ne reca il segreto:

Tapa y coloca al fuego un vaso con un líquido cualquiera. El vapor, con un ronco hervidero, se desprende del fondo, y sube, y pugna por salir [...] hasta que al cabo estalla comprimido y quiebra la cárcel que lo detiene. Éste es el secreto de la muerte prematura y misteriosa de algunas mujeres y de algunos poetas, arpas que se rompen sin que nadie haya arrancado una melodía de sus cuerdas de oro.¹³

Bécquer esperisce in effetti strumenti di contegno alla dismisura dello sfogo sentimentale romantico, modi di un'espressione meno espositiva e più suggestiva grazie a quel procedimento analogico che imprime uno stile alla scrittura significando la conquista di un'individualità diversa da quella romantica, un Io sfumato e nascosto che si esplica tuttavia sul piano della strategia tecnica, opera con quell'*artificio* d'intervalli e nessi che mentre depura le forme estende l'orizzonte del loro significato, si avvale con personali modificazioni dello "stile astratto" della fiaba¹⁴, porge nuovi e già raffinati mezzi compositivi a una tradizione che genera le essenze simboliche di Juan Ramón Jiménez, anche in prosa, e continua ampiamente nel '900¹⁵.

Le *Cartas literarias a una mujer* offrono una poetica a modo di epistolario d'amore, scelta che non stupisce entro l'opera di Bécquer, in cui passa quasi inosservato il trascorrere da un genere all'altro a favore della particolarità dell'esito. Il senso di naturalezza che si ritiene merita un'attenzione che vada oltre la constatazione dell'elevata qualità estetica di tutti gli scritti becqueriani, inclusi i più rapidi come molte leggende. Come discende dalle *Cartas*, la rappresentazione di qualcosa di prodigioso è un'esigenza intrinseca fondante la crea-

¹³ *Ivi*, IV, p. 239.

¹⁴ Cfr. Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1992, pp. 37-52 e 75.

¹⁵ Cfr. Antonio Gargano, *Bécquer e la modernità*, in G.A. Bécquer, *Il monte...*, cit., pp. V-XII.

zione, quindi implicita nelle *Leyendas*, che dal punto di vista delle modalità espressive non possono essere ascritte a un genere affatto distinto dal resto dell'opera becqueriana. L'uso della tecnica analogica denota in Bécquer il modo squisitamente personale di formare e comporre che segue una disciplina non comune ma inderogabile, un "método de raciocinio" azzardato, audace e visionario che coincide con l'errare dell'anima in sogno o con la corsa del cavallo della fantasia: "Una vez aguijoneada, la imaginación es un caballo que se desboca y al que no sirve tirarle de la rienda", scrive il narratore reso insonne da quel tumulto in *El monte de las ánimas*, affidando poi la storia come vera al lettore sotto forma di un "caballo de copas"¹⁶, una carta da gioco rischiosa con l'effigie del "caballo volador" della rima III. Più che un narratore onnisciente, nelle leggende agisce una *inteligencia* egemone che nell'estrosità di percorso obbedisce a principi espressivi necessari nel proprio universo¹⁷.

Una prosa che l'autore affranca in partenza da modelli strutturali obbligati, preferendo affidarsi ad un criterio che accosta circostanze disparate per singoli elementi affini, è *Tres fechas*: Bécquer riferisce "tres sucesos", ognuno legato ad una data, come sviluppando "los tres temas" di "absurdas sinfonías de la imaginación", "los tres puntos aislados" che egli riunisce "por medio de una serie de ideas, como un hilo de luz" riconoscendovi le proprie sempre variate "fantasías", farfalle fuggitive che lasciano "el polvo de oro de sus alas". Sono immagini diverse di una stessa illuminazione conoscitiva, che qui rappresenta il filo conduttore di un possibile quanto ideale "libro disparatado, pero original"¹⁸ i cui frammenti non sono barlumi ma parti omnicomprenditive: "ese hilo de luz que se extiende rápido como la idea y brilla en la oscuridad y la confusión de la mente, y reúne los puntos más distantes y los relaciona entre sí de un modo maravilloso, ató mis vagos recuerdos, y todo lo comprendí o creí

¹⁶ G.A. Bécquer, *Il monte...*, cit., p. 2.

¹⁷ Laura Silvestri parla di "coerenza della [...] struttura arbitraria", opera di "un potente demiurgo" (*Falsi e prove d'autore: le leggende di Bécquer*, Udine, G.A. Benvenuto Editore, 1990, pp. 33-34); Sagrario Ruiz Baños di un'estetica presimbolista che rende l'"azar no casual, sino necesario en la imaginación del escritor" (*La realidad del mundo fantástico: romanticismo en las "Leyendas" de Gustavo Adolfo Bécquer*, in *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo" celebrado en Tarazona y Veruela, Septiembre 1990*, Ed. a cargo de J. Rubio Jiménez, Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, p. 379).

¹⁸ *Tres fechas*, in G.A. Bécquer, *Leyendas*, Ed. de F. López Estrada y M.T. López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, rist. 1994, pp. 87-88.

comprenderlo”¹⁹. La semplicità con cui Bécquer discorre dei propri meccanismi creativi è sintomo di un mutamento di prospettiva letteraria già approfondito che, infatti, produce una lettura nuova della tradizione leggendaria ispiratrice, caratterizza il fantastico come fattore interno e non esterno ai personaggi, rende attuali le coloriture spazio-temporali antiche. L'analogia becqueriana esprime un ordine anche quando esso non è razionalizzabile – nelle *Leyendas* ci sono diverse apparenti incongruenze narrative –, dispone rimandi significativi fra gli oggetti-simbolo, determina una coesione pregnante degli eventi, è *anagnorisis*, l'agnizione del racconto moderno, non denotativa come nella fiaba classica, ma affidata allo stile, che costituisce il filo dato al lettore per seguire la trama, più sottile e meno esplicito di quello che esiste nello svolgimento consequenziale dei fatti, ma più illuminante nello snodarsi delle sue tracce. Lo scioglimento delle leggende, difatti, non è sorprendente e ciò che meraviglia è piuttosto l'atmosfera estetica (significata in quella scia d'ali fulgide, in quel pulviscolo d'oro) da cui spiccano gli oggetti e i loro accostamenti nel corso del processo attuato per guidare alla risoluzione.

Fonte dell'intensità persistente del prodigio nelle leggende, il procedimento analogico acquista esattezza indiscutibile entro il sistema becqueriano o la dinamica interlineare dello stare fra due sfere o realtà – ragione e sentimento, morte e vita, sonno e veglia, – giacché è un modo di creare che coincide con quello di vedere. Il *ver*, con molti sinonimi (*presentarse a la vista, cautivar la atención, ofrecerse a los ojos*), condensa le percezioni dei sensi e segna il momento della messa in forma delle cose, che sorprende il loro stesso creatore. “Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto”, scrive Bécquer ne *Los ojos verdes*²⁰. L'atto di fede che comporta la visione è anzitutto dell'autore. Quando Bécquer scrive, ne *La corza blanca*, che Garcés udì musiche e canti e dopo essersi ben de-

¹⁹ *Ivi*, p. 113. Le ricorrenze del sintagma “hilo de luz” in rapporto con l'analogia sono state studiate da Luis Caparrós Esperante, per il quale indicano un'esperienza psicologica e intuitiva di carattere essenzialmente conoscitivo e sussidiariamente estetico in quanto Bécquer “alude o describe un fenómeno pero no lo usa para generar textos o para recrearlo en sus textos”, motivo per cui il critico avanza riserve sull'accostamento di Bécquer al “Simbolismo” (*La expresión becqueriana “hilo de luz” y la visión analógica*, in “Bulletin Hispanique” (Bordeaux), XCIII, 2, juillet-décembre 1991, pp. 365-81).

²⁰ Citiamo da *Leyendas*, Ed. de J. Estruch, estudio prel. de R.P. Sebold, Barcelona, Crítica, 1994, p. 125.

stato e stropicciato gli occhi, vide la fantastica capriola delle cui apparizioni correva voce, l'affermazione è ormai assiomatica; e le incredule ragazze del villaggio, in *El gnomo*, smettono di burlare lo zio Gregorio per la storia che narra quando egli dice che il favoloso tesoro degli gnomi si era offerto alla vista del pastore smarrito sul Moncayo e gli era sembrato un fuoco. Per questo non sono le dichiarazioni di attendibilità a convincere il lettore che, abituato a quella finzione di rito nella tradizione, non dà loro peso. All'autore non occorre neanche stabilire gerarchie fra una realtà di primo e una di secondo grado per far accettare il prodigio (Garcés si dice: “Cosas más extrañas hemos visto en el mundo, y una corza blanca bien puede haberla”²¹). Il lettore non deve neppure credere. Bécquer fa semplicemente *vedere* oggetti e fatti straordinari: per *status* restano impermeabili al dubbio che li avvolge senza attaccarne la sostanziale veridicità. La più convincente delle assicurazioni becqueriane dimora nella forma che esprime anche l'evanescente nella sua obiettiva imprevedibilità. Inutile stabilire se la fascia azzurra perduta da Beatriz che Alonso va a cercare per amore della dama, in *El monte de las ánimas*, sia oggetto reale o proiezione soggettiva giacché le due cose si equivalgono²². Laccio di seduzione teso dagli occhi azzurri di Beatriz, non per questo è meno concreto nodo d'amore che lega Alonso ad una realtà sfuggente, del colore volubile dell'impossibile materializzato²³. La fascia azzurra è impasto di segni reali e simbolici che nasce con il “pensamiento diabólico”²⁴ riflesso dagli occhi di Beatriz e in tutte le metamorfosi conserva con il loro colore le immagini che essi hanno raccolto e le idee che vi sono passate: il bagliore del fuoco del camino e quello del disamore, la luce e il significato sponsale del gioiello di Alonso, con cui la fascia viene scambiata. Appena le parole la nominano, qualcosa d'ineffabile legato al suo colore rende la fascia araldica emblema dell'anima di Alonso, convertendola

²¹ G.A. Bécquer, *Il monte...*, cit., p. 88.

²² Sulla distinzione si veda fra gli altri Joan Estruch nel suo *Prólogo* alle *Leyendas*, Critica, cit., p. 29.

²³ Quando Fernando parla di “color imposible”, il suo servo riconosce subito quello degli occhi verdi nella leggenda loro intitolata (*ivi*, p. 129) e come spiega Macrí (in G.A. Bécquer, *Rime*, cit., pp. 13-14), per il pittore Bécquer l'azzurro è fusione e sfumatura che trascolora in verde, oscuro, oro; L. Silvestri, analizzando il cromatismo becqueriano, indica fra l'altro che in natura gli occhi verdi non esistono e che il loro nome deriva da *varium* per omofonia (*Falsi e prove...*, cit., pp. 92-96 e n. 7, p. 119).

²⁴ G.A. Bécquer, *Il monte...*, cit., pp. 10-12.

da oggetto usuale in simbolo di un mistero rarefatto ed elevato (il *no sé qué* del linguaggio dei mistici). Azzurro è il cuscino su cui Beatriz posa il capo tormentato dai pensieri sulla sorte del cavaliere, mandato sul Monte delle Anime la notte dei defunti; e quei pensieri non detti diventano segni sulla fascia lacerata e insanguinata che riattualizza la memoria del passato: con essa tornano i brandelli di sudario dei morti, il diabolico dell'odio divampato fra gli antichi gentiluomini soriani e i templari, la ferocia dei lupi, il sangue del loro banchetto, le orme dei piedi scarniti delle anime fra gli sterpi del monte. Riapparsa come Alonso divorato dai lupi fra i rovi e come riapparirà Beatriz coi piedi insanguinati fra i rovi, la fascia è l'anima – intesa anche come anima dei defunti, nel senso di spirito vivo e ritornante che Bécquer gli dà – che lega e sintetizza tutte le sorti e le persone che hanno lasciato tracce nella leggenda transitando nello sguardo assorto della bella protagonista.

Beatriz muore di orrore nel vedere la fascia tornata misteriosamente e *prima* che i servi le abbiano comunicato la morte di Alonso, quindi senza conoscere l'“origen sobrenatural” e terrorizzante dell'oggetto: è una delle incongruenze strutturali delle leggende attribuite dalla critica alle circostanze del lavoro forzatamente affrettato di Bécquer redattore di giornale²⁵. Se sono incoerenze davvero involontarie, risultano sanate dal criterio analogico che le colloca in una concatenazione semantica serrata. Lo stesso si potrebbe notare circa altri episodi de *El gnomio*²⁶, leggenda considerata sconnessa anche per la presenza di racconti interni “innecesarios” come quello della pastorella²⁷. Nelle *Cartas literarias* Bécquer, correggendosi, chiama il “vacío” “una plenitud de vida, como un desbordamiento de actividad moral”²⁸: conformemente, nella sospensione e nella frammentarietà dei vuoti o eccessi di struttura governa di più il potere associativo stringendo relazioni fra elementi distintivi entro coordinate che si sottraggono alla linearità logico-narrativa per rifarsi ai paradigmi della memoria, che restituiscono improvvise rivelazioni passando sotto silen-

²⁵ L'interpretazione è di J. Estruch nella sua ed. delle *Leyendas*, Crítica, cit., p. 123, n. 31, ampliata nelle *Notas complementarias*, p. 313; nel *Prólogo*, che documenta precedenti letture, altri esempi di contraddizioni nelle leggende.

²⁶ Rinvio al mio commento, da confrontare con le note ai testi, *Di monti...*, cit., pp. 145-46 e 150.

²⁷ Pascual Izquierdo, *Introducción*, in G.A. Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Cátedra, 1987, rist. 1994, p. 75 e cfr. J. Estruch, *Prólogo*, cit., p. 32.

²⁸ *Cartas literarias...*, cit., IV, p. 238.

zio le giacenze accessorie. È esemplificativo un esterno disguido temporale de *La corza blanca* che, mentre pare sospendere, con la possibilità di valutazione razionale, la progressione dei fatti, suscita l'intuizione globale della vicenda. Esteban, il pastore, provoca l'ilarità generale quando narra al feudatario don Dionís, a caccia con il suo seguito e con la figlia Constanza, come sul Moncayo sia stato deriso da voci femminili misteriose e diaboliche. “¿Qué te sucede?”, chiede un battitore usando un presente che può avere tutt'al più valore di passato prossimo, cioè alludendo ai fatti di quel momento o di pochi istanti prima che d'un tratto fanno apparire Esteban turbato. Anche il pastore, di rimando, usa il presente (“Me sucede una cosa muy extraña”) ²⁹ ma, anziché rispondere, termina la trascorsa avventura dell'incontro con le capriole burlatrici e il verbo indica che udendo il riso di Constanza egli lo collega a quello della capriola bianca ed è indotto suo malgrado a riferirsi insieme al presente e al passato. Lo stesso accade al lettore, che non deve attendere oltre per sapere chi sia la capriola.

Con la stessa tecnica Bécquer elabora la tradizione: molte le fonti delle leggende e quasi nessuna certa né univoca, per la depurazione e gli incroci che subiscono ³⁰. I motivi leggendari della punizione del *cazador maldito* e della bella sdegnosa, ad esempio, si fondono in *El monte de las ánimas* e, perduta l'esemplarità moralistica, hanno funzione mnemonica. Carattere indiretto, sineddochico e analogico hanno anche le allusioni alle fiabe, di cui è ricca *La corza blanca*: la capriola bianca come la neve richiama *Biancaneve* e ci si aspetta che lo strano animale celi almeno una principessa dalla pelle candida; e in Constanza, che poi si rivelerà regina delle ondine, il bianco, per contrasto con gli altri tratti somatici, è eccezionale quanto in una capriola. Garcés compra per i falconi di Constanza “caperuzas rojas” ³¹ e il ricordo di *Cappuccetto rosso*, suggerisce la sprovvedutezza del giovane, esperto nella caccia quanto quegli animali che addestra personalmente alle astuzie del mestiere con lo stesso impegno con cui li adorna per compiacerne la padrona; la delicata ironia del narratore sul giovane che, per conquistare Constanza, va risoluto a caccia della capriola ma poi cade beatamente addormentato nei suoi sogni di bellezza, e il coro delle ondine che ribadisce la scarsa vigilanza del cacciatore finiscono di

²⁹ *Il monte...*, cit., pp. 78-80.

³⁰ Un riepilogo sui risultati della critica delle fonti in J. Estruch, *Prólogo*, cit., pp. 14-21.

³¹ G.A. Bécquer, *Il monte...*, cit., p. 82.

delineare il tratto ignaro di Garcés rammentando *La bella addormentata nel bosco*. Le ancelle che circondano Ireos nella *Fiaba* di Goethe ne esaltano massimamente la grazia adornandola del velo color fiamma e con lo stesso risultato le ondine aiutano Constanza a spogliarsi invece dei suoi veli³². La Cenerentola di Perrault fugge dal secondo ballo rapida come una cerva e Constanza nasconde il minuscolo piede, calzato in una splendida scarpetta, quando accentra l'attenzione degli astanti quale "punto de comparación" con le piccole orme della capriola³³.

Si è parlato di tecnica "cuasiviscontiana" per la capacità di Bécquer di creare ambientazioni³⁴ e si può dire hitchcockiana per la finezza dell'inquadratura che isola particolari significativi ed emozionanti³⁵. Se la tecnica di Bécquer è paragonabile a quella cinematografica, non è infatti per la capacità di fotografare realisticamente le cose, ma per il potere d'impatto dei propri mezzi specifici, che dettano il ritmo narrativo e dirigono lo sguardo del lettore dove deve posarsi. Il lettore segue Constanza con il cacciatore perché è indimenticabile fin da quando, all'inizio della leggenda in una frase parentetica, spunta come Giglio bianco sul Moncayo: il cuore del lungo periodo narrativo-descrittivo è l'inciso stesso, in cui "la Azucena" origina uno scenario apposito e la ragion d'essere del mestiere di Garcés, "montero" in realtà dedito solo a lei. Il tema dominante dell'amore, intessuto con quello della caccia, torna nelle leggende come metafora gnoseologica del percorso compositivo becqueriano. La caccia, sia figura della guerra, in *El monte de las ánimas*, o del gioco, come la battuta in brigata de *La corza blanca* e la scoperta del tesoro in *El gnomo*, mette alla prova e perde del tutto futilità ludica quando diventa esplorazione vitale. L'amore, nascosto dai personaggi e trasferito su oggetti delegati a significarlo è legato alla conquista di sé e la conoscenza per segreta via amorosa s'impone sulle circostanze e sui concetti comuni di razionale e irrazionale, di bene e ma-

³² Sui legami con la *Fiaba* di Goethe, cfr. G.A. Bécquer, *Il monte...*, cit., n. 16, p. 121 e pp. 169-70.

³³ *Ivi*, p. 76 e cfr. Charles Perrault, *Cendrillon*, in *Contes*, Éd. de J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, 1981, p. 175: "elle se leva et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche".

³⁴ P. Izquierdo, *Introducción*, cit., p. 73.

³⁵ Sulla tecnica hitchcockiana, le cui casuali ma notevoli coincidenze con quella di Bécquer risiedono nell'associazione onirica come criterio ordinatore, cfr. la celebre intervista di François Truffaut: *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche, 1985², specialmente le pp. 52, 82 e 214-17.

le attraverso un sentire che li attrae nella sua orbita di discernimento. Marta e Magdalena “con ese instinto maravilloso de la mujer enamorada y celosa” si indovinano a vicenda “el único secreto que procuraban esconder en lo más profundo del corazón”; l’amore che, riposto in un altolocatò gentiluomo, è “ambición absurda” in due ragazze povere vede una via, pur bizzarra, di sistemazione dei misteri del tesoro degli gnomi per alimentarsi della speranza: “La estupenda relación del tío Gregorio acerca de los gnomos del Moncayo, cuyo secreto estaba en la fuente del lugar, exaltó nuevamente las locas fantasías de las dos enamoradas hermanas, completando, por decirlo así, la ignorada historia del tesoro hallado por la pastorcita de la conseja”³⁶. L’ardimento della follia trova in questa ottica giustificazioni stringenti e anche Garcés, come “había llegado a persuadirse que su señora era algo especial y aparte de las demás mujeres”, così procede per adeguamento di mezzi al fine e, fondando razionalmente l’inaudito, crede a Esteban, coltiva “las más absurdas imaginaciones”³⁷ sulla capriola, si convince che, sia demoniaca o sacra come quella di Sant’Uberto, può catturarla per Constanza e che non ha nulla da perdere quand’anche non esistesse.

È infine la *hermosura* (da **formosus*, ‘bello perché ha forma’) ad operare la rivelazione magnifica del mistero delle cose: Constanza è individuata fra le altre donne, per le quali Bécquer parla di “tesoro de sus formas”, per la straordinaria bellezza (“la incomparable Constanza”; “aquellas voluptuosas formas”; “los escondidos tesoros de su hermosura”)³⁸. Ogni corsa della fantasia è una caccia amorosa alla bellezza, cosicché l’identità sempre ricercata dai personaggi delle leggende combacia con gli oggetti in cui l’assurdo ha trovato la norma designata. La trasgressione del limite rende la ricerca simile a un’infernale catarsi alla Baudelaire o Rimbaud in cui unica punizione è la mancanza di ciò che è ravvisato come qualità irrinunciabile dell’individuo, bene necessario alla propria manifestazione. L’orrido e il male, assorbiti dalla letteratura romantica come oggetti d’interesse artistico, passano al vaglio di un processo di sublimazione che cerca anche in essi le tracce della perfezione integra. Beatriz è alla fine orrore personificato, ma conserva l’attributo di “mujer hermosa”.

Spesso l’uditorio delle leggende si desta o transita come in sogno, come i

³⁶ G.A. Bécquer, *Il monte...*, cit., pp. 44-48.

³⁷ *Ivi*, p. 86.

³⁸ *Ivi*, pp. 104-108.

fedeli quando ascoltano la musica celestiale del musicista impareggiabile della leggenda *Maese Pérez el organista*; il rapimento estatico e il risveglio indicano il modo contrastante di apprezzare qualcosa secondo la forma che il poeta porta inscritta nel libro della memoria. Seguendo la disseminazione di segnali disposta dall'autore, il lettore s'installa nel sogno ad occhi aperti; il racconto impressiona perché è ormai destato un movimento intellettuale-affettivo che tiene accesa la carica della fantasia: come l'autore-narratore tenta di riassopirsi e non può, in *El monte de las ánimas*, né può Beatriz a causa di ciò che vede e sente la notte della morte di Alonso, il lettore non potrà governare il cavallo indomito avuto in sorte. Il prodigio di Bécquer è avvicinare esperienze artistiche anche a un pubblico poco scelto come quello del "Contemporáneo", il giornale politico madrilenno di cui il poeta redigeva la pagina culturale: neppure il lettore che entri nell'universo becqueriano da turista cittadino e distratto potrà uscirne senza aver messo in gioco la propria sensibilità. Bécquer fa in modo che egli sia persuaso non per convincimento razionale, né solo per il credito della vista, ma perché risveglia sogni sopiti, lo induce a sentirsi, come Garcés, "dispuesto a ver en cuanto le rodeaba algo de sobrenatural y maravilloso"³⁹ a credere a 'ciò che rende inclini a fantasticare', l'accezione della parola *fantástico* più attinente alle leggende. Il dubbio resta e non è tanto riferito al fatto straordinario rispetto alla realtà – sono veri la realtà per condizione di natura, l'evento straordinario per esigenza dello spirito ed entrambi perché visti – quanto a un equilibrio prospettico di confine costituzionale nei personaggi. Le argomentazioni di Garcés, indicato anche come simbolo del raziocinio distruttore del sogno⁴⁰, nascono dall'intuizione del legame che esiste fra "el objeto de sus ocultas adoraciones"⁴¹ e il pegno d'amore. Quando la capriola ferita si rivela essere Constanza, l'esclamazione dubitativa di Garcés ("¡Dios mío, si será verdad!"⁴²) conferma la duplicità nella scoperta: che è vera la realtà credibile (la capriola è fantasmagoria diabolica) e quella incredibile (la capriola è Constanza). La logica di Garcés dà fondatezza al sogno. La brusca reazione con cui dissipa la visione delle ondine ritrasformate in capriole non è solo rifiuto dell'ingannevole, ma soprattutto gelosia e dolore: egli uccide il demone che gli sottrae la preda,

³⁹ *Ivi*, p. 100.

⁴⁰ Cfr. ad esempio P. Izquierdo, *Introducción*, cit., pp. 82-84.

⁴¹ G.A. Bécquer, *Il monte...*, cit., p. 106.

⁴² *Ivi*, p. 112.

la possibilità di credere che troverà la capriola miracolosa. Garcés è figura grande del poeta nel ricostruire la scena di un sacrificio di catarsi amorosa ed estetica. Il dubbio, come l'atto di fede, è specificamente del poeta. Non c'è l'invenzione stravagante che suscita titubanza. L'incertezza apre la mente alla personale epifania: il tulle azzurro della luce lunare che vela e disvela al cacciatore la visione delle ondine sul Moncayo come il più straordinario dei sogni, il "resplandor dudoso y fantástico"⁴³ con cui il monte si apre al pastore nella rivelazione del tesoro sono ossimori che sintetizzano l'ambivalenza di fatto della realtà becqueriana. Non solo fattore psicologico, il dubbio è il paradigma creativo che produce l'analogia sul piano tecnico così come il verosimile e il meraviglioso diventano in Bécquer modi equivalenti di trasporre un'entità formale che 'sembra', 'appare', 'è come' perché indescrivibile, o descrivibile nei modi che l'"idioma grosero y mezquino"⁴⁴ troverà nel tentativo di raggiungere l'oggetto. È ancora lo stile che esige dalla fantasia forme creative sempre nuove. Cercare di tratteggiare "con los colores de la fantasía" la scena delle ondine fa emergere una ninfa da una pianta acquatica come "una flor a medio abrir, cuyo flexible tallo más bien se adivinaba que se veía temblar debajo de los infinitos círculos de luz de las ondas"⁴⁵. Non copia fedele dell'irripetibile, il ricalco mosso reinventa le linee della figura in uno stile già liberty.

Le contaminazioni rendono il medioevo delle leggende un tempo potenziale: le gotiche ogive del castello dei conti di Alcudiel, in *El monte de las ánimas*, mostrano una società più adatta a un salotto romantico, in cui entra, con Beatriz, una Parigi capitale della raffinatezza culturale che affetta disprezzo per i costumi semplici e le ataviche superstizioni della campagna castigliana. In un feudo del Moncayo, intorno al milletrecento, ne *La corza blanca*, la stessa aria salottiera è condita da un umorismo che usa crudelmente la sottigliezza della lingua e non ha più l'intento moralistico della burla medievale; e don Dionís, che incarna il gusto dello spirito ludico fine a se stesso, convince più come avventuriero cosmopolita che come sobrio eroe della riconquista cristiana, poi crociato in Terra Santa. Esteban, per il carattere insieme sciocco e malizioso, i connotati fisici e le vesti richiama un'immagine tipica di pastore del secolo XV, tramandata dalle *Coplas de Mingo Revulgo* e dalle *Coplas de Vita Christi* di

⁴³ *Ivi*, p. 32.

⁴⁴ *Cartas literarias...*, cit., II, p. 233.

⁴⁵ *Il monte...*, cit., p. 104.

frey Íñigo de Mendoza al teatro di Juan del Encina e a quello rinascimentale di Gil Vicente, ma che si ritrova in un ritratto dipinto da Valeriano Bécquer⁴⁶ qualche anno dopo l'uscita della leggenda (1863). L'immaginare di Bécquer, il cui interesse storico-archeologico è noto, non prescinde dalla realtà né la disconosce, ne prende distanza e la compara ad altre per meglio coglierne l'essenza. La prospettiva rende impossibili per schematismo sia la fuga esotica, sia il duplicato realistico, e necessaria una raffigurazione stilizzata e trasparente che dia ragione anche di quanto non apparirebbe ad occhi diversi da quelli del poeta. L'istituzione sul piano narrativo di una memoria analogica rigeneratrice è traslitterazione in opera delle approssimazioni graduali del poeta al tesoro vivo della sua memoria. *Abarcar, dilatar, filtrar, formar, comparación, transformar, transfiguración, transparentar* sono parole chiave nell'indicare momenti e modi di questa apertura di finestre sulla realtà profondamente conosciuta nella sua verità universale.

La visione del sogno, può allora tradursi in sapere non-mediato nell'affidarsi ad altri occhi perché è un ri-conoscere qualcosa che i sensi hanno già provato, la memoria elaborato e ritenuto, l'intelligenza individuato e riacquisito nei soli parametri imprescindibili. La fantasia condensa *a priori* queste facoltà: in essa, per così dire, l'esercizio di discernimento ha radici così intime da apparire conoscenza diretta, puramente visiva, o intuito spontaneo, sregolato come la corsa di un cavallo sbrigliato in natura; in altri termini un sapere automatico perché cela il rigore del suo artificio sotto l'aspetto creativo. Gli oggetti che riappaiono per suo tramite sono veritieri e meravigliosi nel loro inopinato disvelamento definitivo: presenti nel verbo poetico fatto carne, portati finalmente dalla loro vita oscura, scomposta e confusa a quella traslucida del *logos*. Vita innegabile, comprovabile nel corpo autentico che l'amore ha dato loro, ma che racchiude l'inspiegabile della propria origine e non permette un avvicinamento razionalisticamente riduttivo. Allora sopravviene quel sapere dell'"alma" – "espíritu", "inteligencia", "fe" – del poeta e che il poeta trasmette in modo naturalissimo e semplice, affinché possa essere condiviso: se per persuadere basta credere, egli *sente* quello che scrive.

Nella leggenda di tema indiano *El caudillo de las manos rojas* il "Sueño" si rivolge al dio Shiwen chiamandolo "realidad de mi símbolo, padre que me di-

⁴⁶ *Pastor* (olio, 1867), in María Dolores Cabra, *La pintura de Valeriano Domínguez Bécquer*, in *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*..., cit., p. 58.

ste el ser para que sirviera de eslabón invisible entre lo finito y lo infinito”⁴⁷, e c’è vivida concretezza anche nelle forme più rare dell’astrazione becqueriana. Il senso di sospensione, che può esser visto nelle leggende come ingrediente dell’effetto di paura nel racconto fantastico, è stato riscontrato da Dámaso Alonso anche nella qualità emozionata del “verso trémulo” di Bécquer, la cui forma è tale da conservare una vibrazione di mistero che prolunga vivamente la sua risonanza nel lettore⁴⁸ e prova l’esistenza del mondo della fantasia. Nell’ultima e incompiuta prosa *La mujer de piedra* (1868) il poeta sente emanare “vida real” e insieme “en el más alto grado el ideal del sentimiento y la expresión” da una statua “incorrecta y hermosa”, mirabile proprio nel trascendere canoni formali noti e nel rifarsi ad altri di cui il poeta “no podía encontrar la fórmula”:

debajo de aquel granito circulaba como un fluido sutil un espíritu que le prestaba aquella vida incomprensible, vida de idea sin movimiento y sin agitación, vida extraña que no he podido traslucir jamás en esas otras figuras, cuyas ropas mueve el aire al marchar, cuyas facciones se contraen o dilatan con una determinada expresión y que, a pesar de todo, son únicamente al tocar la meta de la perfección posible mármol que se mueve como un maravilloso autómatas, sin sentir ni pensar.

Finito e non finito coincidono nel prodigio artificiale che racchiude ed eterna l’intelligenza creatrice e il “vivísimo recuerdo” ispiratore da cui trae il segreto della capacità di commuovere e la “verdad de la semejanza”⁴⁹. Il moto che la fantasia trasmette alla linea netta e pietrificata, infonde vita all’inanimato rendendo possibili altre forme *inesatte* di bellezza date da chi è teso platonicamente a ricostruire l’idea amorosa del primo concepimento; infatti il poeta interpreta a sua volta il canone dell’opera scultorea che desidera copiare come “la escondida relación de los versos sueltos de aquel maravilloso poema de piedra”, da scoprire seguendo un “hilo de luz” in mezzo a un “dédalo de confusas ideas”⁵⁰. Il linguaggio dell’arte non aveva confini invalicabili per Bécquer, a

⁴⁷ G.A. Bécquer, *Leyendas*, Crítica, cit., p. 60.

⁴⁸ Cfr. Dámaso Alonso, *Originalidad de Bécquer*, in *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de F. Rico, V: Iris María Zavala, *Romanticismo y realismo*, Crítica, Barcelona, 1982, p. 286 (il saggio è del 1935, rivisto nel 1952).

⁴⁹ Cfr. G.A. Bécquer, *Rimas*, cit., pp. 91-92, dov’è raccolto il testo.

⁵⁰ *Ivi*, p. 95.

cui appariva uno in molte *forme analoghe* e in ognuna altrettanto familiare e arcano⁵¹.

Quando Bécquer equipara per contiguità fede, amore, religione, logica matematica, immaginazione, intelligenza con la *poesía* intende evidentemente tutta la scrittura ed è da sottolineare che le *Cartas literarias* (1860-1861) costituiscono cronologicamente l'effettiva introduzione di una parabola di riflessione artistica chiusa coerentemente dalla *Introducción sinfónica* (1868) con cui sono riscontrabili affinità sostanziali. Bécquer in *El rayo de luna*, leggenda variamente classificata per la sua particolarità⁵², esordisce:

Yo no sé si esto es una historia que parece un cuento o un cuento que parece historia; lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste, de la que acaso yo seré uno de los últimos en aprovecharme, dadas mis condiciones de imaginación. / Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa; yo he escrito esta leyenda, que, a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretenerles un rato.⁵³

Parafrasando María Zambrano, che ha studiato e operato fruttuose e mirabili intersezioni fra generi letterari e discipline intesi come cammini di conoscenza, si può dire che dove l'indagine della filosofia deve fermarsi perché esige una totale, imprigionante e insufficiente razionalità, subentra il sapere dell'anima, l'intendimento della poesia come via conoscitiva più intima e silente ma non meno lucida e più folgorante nella sua eguale passione per una *verdad* custodita nell'ombra e inseparabile dalla *hermosura* impressa anche nella miseria creaturale⁵⁴. La "poesía" che ricorda in un "sueño magnífico" la visione dell'"amor envolviendo la humanidad" ed è "único idioma que acierta a balbu-

⁵¹ Su un piano storico-biografico è opportuno ricordare con Leonardo Romero Tobar che "El Bécquer poeta y pintor que convive con poetas-pintores es un motivo central de la renovación iniciada con el romanticismo como un movimiento integrador de todas las artes" (*En los orígenes de la Bohemia: Bécquer, "Pedro Sánchez" y la revolución de 1854*, in Pedro N. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, p. 40).

⁵² Si veda Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 19-20.

⁵³ *Leyendas*, Crítica, cit., p. 149.

⁵⁴ Cfr. María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987, rist. 1993, pp. 19-20 e *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993³, pp. 16-19.

cear algunas de las frases de su inmenso poema”⁵⁵; la poesia come “deseo de una perfección imposible” che proietta “pensamientos desconocidos” verso la loro fonte⁵⁶: “Dios, foco eterno y ardiente de hermosura, al que se vuelve con los ojos como a un polo de amor el sentimiento del alma”⁵⁷. Poesia come ignoto sentire-capire che cerca la propria luminosa origine.

L’uso dell’analogia da parte di Bécquer non rappresenta dunque solo una strategia tecnica dalla funzione ordinatrice della scrittura poiché sottende un modo peculiare di concepire l’espressione che richiede per natura mezzi pertinenti ed inediti e rifiuta l’esibizione dell’io per far parlare gli strumenti dei fini che perseguono. E le rime, le leggende e prose varie sono un *corpus* conchiuso e unico nell’offrire un linguaggio poetico che ha reso difficile collocare Bécquer in una determinata corrente letteraria, incasellare il fantastico becqueriano, definire la forma delle leggende e studiare quella delle rime proprio perché attraversa i confini dei generi letterari senza rinnegarli né snaturarli: anzi, precisandoli e ampliandoli con una complessità di prospettiva data dall’unica necessità di “attingere al silenzio”⁵⁸ molteplici nominazioni comparative, affaccia una concreta trasfusione di forme segnando la fine del secolo XIX per spalancare le porte di quello successivo, che nelle soffitte del cervello becqueriano ha cercato la propria eredità e trovato autentici e inesauribili tesori.

⁵⁵ *Cartas literarias...*, cit., II, p. 233.

⁵⁶ *Ivi*, III, p. 236.

⁵⁷ *Ivi*, IV, p. 242.

⁵⁸ Antonio Prete, *Il demone dell’analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 159, e si veda tutto il saggio per i contributi teorici generali sull’analogia come marca della poesia moderna.