

DÍAZ PLAJA GUILLERMO, *Modernismo frente al noventa y ocho*, Espasa, 1951.

FALLA MANUEL DE, *Escritos sobre Música y Músicos*, Col. Austral, Espasa, 1950.

FERNÁNDEZ ALMAGRO M., *Vida y obra de Angel Ganivet*, in « Revista de Occidente », 1952.

GANIVET ANGEL, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid.

GARCÍAS FRANCISCO, *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1958. Contiene una estesa bibliografía.

JESCHKE HANS, *La generación de 1898*, tradotta dal tedesco. Ed. Nazionale, 1954.

LAIN ENTRALGO P., *La generación del noventa y ocho*, nel Tomo II, di « España como problema », Aguilar, 1956.

LAFUENTE FERRARI E., *La pintura española y la generación del '98*, in « Arbor », n. 36.

LASCARIS COMNENO C., *Las ideas estéticas de Angel Ganivet*, in « Revista de Ideas Estéticas », Tom. IX, n. 33, 1951.

MACHADO ANTONIO, *Obras Completas*, Ed. Séneca, México, 1940.

NEDDERMANN EMMY, *Juan Ramón Jiménez y sus tendencias simbolistas*, in « Nosotros », Buenos Aires, aprile 1936.

RAFOLS S.F., *Modernismo y modernistas*, Ed. Destino, Barcellona.

PAHLEN KURT, *Falla*, Freiburg i. Br., 1953.

SOPEÑA F., *La música española en la generación del '98*, in « Arbor »;

TORRENTE BALLESTER G., *Teatro Español Contemporáneo*, Col. Guadarrama, 1958.

UNAMUNO MIGUEL, *Obras Completas*, Ed. Afrodisio Aguado, Madrid.

VILA SELMA J., *Benavente, fin de siglo*, Ed. Rialp., 1952.

SINCRONIZZAZIONE DELL' ESTETICA SPAGNOLA NEL SEC. XX

DÁMASO ALONSO, *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, 1952.

ARANGUREN J.L.L., *Determinación estética y ética de la filosofía de Eugenio D'Ors*, in « Homenaje a D'Ors », Madrid, 1955.

Idem, *La filosofía de Eugenio D'Ors*, Espasa, 1945.

CAMÓN Y AZNAR J., *Picasso y el cubismo*, Espasa, 1956.

CERNUDA L., *Estudio sobre la poesía española contemporánea*, Ed Gredos, 1958.

CIRICI PELLICER, *Picasso antes Picasso*, Barcellona, 1946 (trad. francese di Pierre Cailler, Ginevra, 1950).

« Cuadernos Hispanoamericanos », numeri straordinari dedicati a Maeztu, n. 33, 34, sett.-ott. 1952. Contengono la più estesa bibliografia.

DE TORRE GUILLERMO, *Las ideas estéticas de Ortega*, in « Sur », n. 241, luglio-agosto, 1956.

D'ORS EUGENIO, *Obras*, Aguilar, Madrid.

FISAC MIGUEL, *La arquitectura popular española y su valor ante del futuro*, in « O crece o muere », Madrid, 1952.

FRIEDRICH HUGO, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Amburgo, 1956.

VICENTE MARRERO

Le correnti dell'estetica spagnola negli ultimi cento anni

Versione italiana di Quirino Franchella.

Il presente lavoro non si occupa del pensiero estetico in sé, ma delle correnti che si sono distinte o che sono state più operanti negli ultimi cento anni di vita spagnola.

I suoi limiti mi permettono solamente di fissare le chiavi di tali correnti e di tracciare una linea di successione, mantenuta e svolta nelle sue diverse manifestazioni, e basata sulla bibliografia più aggiornata, di modo che quanti s'interessano delle nostre cose possano esserne informati ed orientati.

Le figure più importanti di solito si distaccano dal modello della scuola; ma, ciò nonostante, è il modello che le definisce ed in buona misura ci avvia a capirle: ed è pertanto l'oggetto del nostro studio.

Il primo capitolo — dedicato all'estetica di Menéndez Pelayo — a prima vista potrà dare l'impressione che si esca subito fuori del seminato: dalla visione globale si vedrà, invece, che è in perfetta armonia col resto.

SOMMARIO

- I. - MENÉNDEZ PELAYO E L'ESTETICA. — *La Historia de las ideas estéticas.* - Il nucleo del pensiero estetico di Menéndez Pelayo. Criterio storico e criterio estetico. Il seicentismo: storia e metafisica. Gli ultimi confini storici della sua estetica. Menéndez Pelayo e il '98.
- II. - L'ESTETICA SPAGNOLA ALLA FINE DEL SECOLO: IL '98 E IL MODERNISMO. — Nietzsche e i simbolisti francesi in Spagna. Preludi di dottrine estetiche. Il '98: Gavinet, Unamuno, Antonio Machado. L'intuizionismo casticista di Gavinet e di Unamuno. Pessimismo di fine secolo. Individualismo doloroso. Divagazioni estetiche. Unamuno: sottostoria e lingua. La lingua come irrazionale egoista. L'africanismo

chità classica tra i greci e i latini ed arriva fino al romanticismo francese con cui chiude il lavoro.

Il nucleo centrale è costituito dallo svolgimento del platonismo e dell'aristotelismo in più di venti secoli di civiltà; ma coglie l'occasione per inserire la riabilitazione della Spagna nella parte attiva che essa ebbe nella diffusione delle idee estetiche.

Non solo passa in rassegna, come abbiamo detto, lo svolgimento dei concetti del bello tra gli Spagnoli, ma traccia anche la storia dell'estetica negli altri paesi con studi così completi e congetture così geniali che, pur riguardando materia altrui, sono serviti di falsariga agli stessi eruditi stranieri per gli studi di estetica dei propri paesi.

D'altronde in nessun'altra opera Menéndez Pelayo dimostra maggiormente le sue straordinarie qualità di espositore come in questa, caratterizzata da un modo diverso dal solito di concepire la storia e l'estetica. Si ha l'impressione che dia più importanza agli autori che formularono le affermazioni che alla portata delle affermazioni stesse.

E' una tendenza personale e realistica, che sembra mostrare maggiore interesse per l'*ars nascendi*, per le persone, anziché per le idee (tendenza tanto accentuata negli autori spagnoli più eminenti) e che s'irrobustisce in Menéndez Pelayo per la sua parentela con la scuola catalana di forte impronta scozzese.

Egli stesso lo afferma quando, nel tracciare i lineamenti del suo grande maestro, Milá y Fontanals ⁽²⁾, l'uomo che maggiormente influì su di lui nel campo delle idee estetiche, dice: « l'Università di Barcellona mostrò fino dai primordi un senso storico e positivo, modello d'indagine e di retta disciplina, affatto propensa a brillanti generalizzazioni, interprete e non deformatrice della realtà ».

« Il mio fondo primitivo è quello che devo all'antica scuola di Barcellona e credo che non si sia mai modificato sostanzialmente.

« Se non divenni krausista, né scolastico, allorché quei due sistemi — meno distinti di quello che sembrano e fondati più sulle parole che sui concetti — si dividevano il campo filosofico, lo devo a quella scuola.

« Colà vidi attuato un modo di pensare storico, relativo e condizionato, che mi portò non al positivismo (temerario alla pari dell'idealismo assoluto), ma alla prudente cautela dell'*ars nascendi* ».

Nella posizione di Menéndez Pelayo v'è qualcosa di schiettamente contrario ad ogni costruzione di carattere sistematico, dovunque la trovasse

(2) MENÉNDEZ PELAYO, *Ensayos y discursos de crítica histórica y literaria*, 1942, O. C., Tom. V, pag. 133.

Il nucleo del pensiero estetico di Menéndez Pelayo.

In diversi passi della sua opera, la sua filosofia s'identifica con ciò che egli ritiene il nucleo centrale della filosofia spagnola e che si caratterizza maggiormente nel sec. XVI.

E' una filosofia che può intitolarsi *idealismo realista*, o anche *ontopsicologismo*. Filosofia che rivela una tendenza armonica, uno spirito prevalentemente critico, di carattere psicologico e sperimentale, e che non si confonde e non si annulla con la tendenza armonica di natura ontologica e sintetica (*).

« In questa linea », scrive Muñoz Alonso nel suo studio su *Las ideas filosóficas de Menéndez Pelayo*, « si muove la filosofia più recente dello spiritualismo cristiano francese di Lavelle, di Le Senne, di Forest, di Jolivet... e quello italiano di Carlini, di Stefanini, di Sciacca e di mille altri; ed è stato precisamente Menéndez Pelayo che, col nome di *ontopsicologismo*, e con quello più esatto di *idealismo realista*, ha meglio definito questo indirizzo filosofico; è un nome più adeguato, più giusto di quello di "spiritualismo cristiano", deviato e svuotato; è più puro, più limpido di quello di "idealismo trascendentista", come lo chiama Sciacca, e di "personalismo" come lo chiama Stefanini e che si presta a troppe confusioni » (**).

Menéndez Pelayo conclude il discorso *De las vicisitudes de la filosofía platónica en España* con queste frasi: « Beati voi, o giovani alunni che mi ascoltate! Beati voi, se avrete la ventura di vedere il pieno sviluppo di questa pianta dell'*idealismo realista*, il cui germe è nascosto nel nostro suolo, sotto la spessa cappa che tanti anni di decadenza hanno accumulato! Beati voi, se — quando si realizzerà l'evoluzione metafisica che ormai si presenta dovunque, sebbene in modo vario — raggiungerete un concetto più ampio e più ideale di quello che abbiamo ottenuto noi » (").

Nell'opinione di Menéndez Pelayo il problema più antico della filosofia è quello di Platone e di Aristotele. È come se dicessimo l'eterno problema. Sia chiaro, però, che la presenza di questo problema in Menéndez Pelayo non obbedisce a una pressione storica, ma « è l'espressione più lampante del dualismo nel pensiero umano » (').

Consequentemente ritiene che l'ideale filosofico non consiste in pla-

(4) O. C., XLIII, 328; LIX, 252, 385; XLIII, 211, 212; LVIII, 247, 249; LIX, 151, 53.

(5) MUÑOZ ALONSO A., *Las ideas filosóficas en Menéndez Pelayo*, Ediciones Rial, S. A., 1956, pag. 34.

(6) O. C., XLIII, 115.

(7) *Ibid.*, LIX, 54.

Criterio storico e criterio estetico.

La sua visione dell'estetica e della cultura in generale non poteva essere che quella di un grande umanista per il quale la cultura è nello stesso tempo idea e forma, filosofia e letteratura. Col passare degli anni influì così potentemente sull'estetica spagnola che in essa si accentuò una posizione più classica e rinascimentale, che si differenziava già da quella del suo maestro, Milá y Fontanals, rimasto prigioniero, in buona parte, del romanticismo, com'egli, di fronte agli occhi delle generazioni future, resterà prigioniero del classicismo sebbene il suo sia, non in scarse proporzioni, un classicismo *sui generis*, con molto gusto sia per Lope e la nostra poesia tradizionale, che per Orazio.

È vero che nello scartafaccio dei suoi versi giovanili lasciò scritto: « In arte sono pagano fino alle ossa, costi quel che costi ». Ed è vero anche che le sue predilezioni estetiche, soprattutto nei primi anni di scrittore, s'inclinavano verso la maniera oraziana, equilibrata e sobria, del neoumanesimo dei poeti contemporanei. Ma si è esagerato sul suo classicismo intollerante, che va dai 20 ai 26 anni.

La sua sensibilità era sempre all'erta, mostrava un gusto letterario che sembrava infallibile, poiché il grande poligrafo era nello stesso tempo un grande scrittore e un grande uomo: caratteri necessari per essere un grande critico.

Come umanista non poteva non guardare con una certa sfiducia i cosiddetti intellettuali. V'è, a questo riguardo, un passo significativo in un suo discorso pronunciato al ricevimento di Bonilla San Martín, dove dimostra la poca stima e perfino la ripugnanza che provava per siffatti individui. « Il signor Bonilla non è un intellettuale oggi di moda, poiché è un umanista. Il puro intellettualismo suole portare con sé una certa acidità di mente e di cuore, una certa superbia fosca e arcigna, spiacevole per il comportamento della gente, contraria all'ideale di una vita armonica e serena, dove tutte le forme dell'attività umana hanno la loro legittima parte ».

La sua previsione su ciò che oggi, con linguaggio moderno, si chiama *endopatia criticista* è singolare. Don Marcellino Menéndez Pelayo affermava la necessità d'un criterio storico a fianco di quello estetico, confutando così, anticipatamente, i cultori della *Literaturwissenschaft*, della tendenza a rendere indipendente una postulata « scienza della letteratura » da ogni metodo storico e di studiare le opere isolate, fuori dello spazio, del tempo e della causalità storica.

Il suo pensiero storico, fatto di tolleranza, di spirito critico, di com-

Una delle sue principali preoccupazioni è di seguire le orme di Platone in tutta l'estetica e particolarmente nei pensatori spagnoli, poiché ritiene che l'influenza di Platone sul pensiero cristiano abbia provocata la dottrina del più assoluto spiritualismo del concetto di bellezza.

Un breve indice dell'ideario estetico di Menéndez Pelayo è stato fatto da José Maria Valverde nel numero straordinario dedicato a Menéndez Pelayo dalla *Revista de ideas estéticas*.

Sono messi in evidenza i seguenti punti: contro il moralismo in estetica, parentela tra ciò che è estetico e ciò che è spirituale, tendenza idealista, ammirazione per l'estetica di Hegel, polemica contro la pseudoscolastica, Rinascimentismo, ideale della « eloquenza » e dello stile, idea dell'architettura, inimicizia per il barocco e l'arte « rara », antinaturalismo ed antirealismo ⁽¹⁴⁾.

Sostanzialmente Menéndez Pelayo era un grande artista che portava nelle sue vene il fuoco demiurgico. Nessuno ha messo in dubbio le sue capacità di ricostruire i tempi passati, pari, se non superiori a quelle di un Mommsen, di un Gibbon, di un Burckhardt, di un Macaulay.... Era inoltre cosciente che il genio filosofico d'un popolo o di una razza non dev'essere ricercato solo nei filosofi di professione, ma nell'espressione della sua arte, nelle fasi della sua storia. Perciò concentra tutte le sue capacità e tutto il suo talento creatore a risuscitare il senso del sec. XVI, secolo eminentemente spagnolo, e realizza da solo, oggetto di meraviglia alle generazioni future, il lavoro che normalmente esige molti specialisti di varie branche.

« Leggere più di Menéndez Pelayo » è ancora un'espressione che nessuno spagnolo ha osato usare.

Il cosiddetto tradizionalismo di Menéndez Pelayo si polarizza precisamente in questo suo lavoro di esposizione e di risurrezione del secolo XVI, che influì su scrittori di personalità distinta, tipo Ganivet ed Unamuno.

Ma conviene chiarire la portata del suo lavoro per evitare equivoci; ed è stato Don Eugenio D'Ors che lo ha fatto con particolare esattezza.

Si tratta d'un tradizionalismo « mai superficiale, mai pittoresco, mai casticista, né anacronistico; mira non alla singolarità dei caratteri, ma ai valori universali di Spagna; cerca eroicamente quello che esalta in noi l'unità e l'intervento della impresa ecumenica nell'aristocrazia dell'europeismo, non quello che può stigmatizzarci con una condanna alla

(14) *Revista de Ideas Estéticas*, Numero straordinario in onore di Menéndez Pelayo, n. 55-56, 1956. L'articolo di Valverde è a pag. 241.

succede. Un contatto praticamente nullo, ma che conviene mettere in evidenza in tutta la sua importanza.

La chiarezza delle sue idee estetiche non rispondeva alla sensibilità di fine secolo, con la quale si scontreranno altri autori posteriori.

La sua visione dell'estetica spagnola del passato, specialmente di quella del sec. XVI, nel suo aspetto storico e metafisico, è la più rappresentativa e la più degna di stima che esista in Spagna; ma quale fu la visione dell'estetica del suo tempo?

Per ora basti dire che la sua celebre *Historia de las ideas estéticas* è rimasta incompiuta. Delle dottrine spagnole arriva fino alla esposizione dei primordi del sec. XIX, e doveva ancora svolgere, conforme alla parte storica del suo piano, l'influenza italiana durante tutto questo secolo sul pensiero estetico.

Nell'ultima epoca che egli studia, insiste sul fatto che l'estetica moderna diventa psicologica e soggettiva. Apre quest'epoca Descartes col suo metodo, che procede dall'interno verso l'esterno. In ciò è d'accordo con le affermazioni di Bosanquet e di Croce.

Per Menéndez Pelayo l'estetica moderna non è tanto filosofia, quanto descrizione psicologica: il che per lui non significa una ragione di minore interesse. Dedito a studi universali, a lavori di difficilissima erudizione, la sua critica non si applica alla produzione attuale: di qui anche la troppo nota sua opposizione a trattare autori moderni.

Dove Menéndez Pelayo riuscì meglio fu nella valorizzazione dell'estetica postromantica, indipendente dalla reazione naturalista, come si riscontra nel vol. V della sua storia, pubblicato nel 1891, nel capitolo dedicato a Teofilo Gautier.

Nello stabilire la separazione dell'estetica del Gautier da quella dei poeti romantici immediatamente anteriori, è portato a segnalare come caratteristiche di una nuova estetica:

a) il « culto per le apparenze visibili e tangibili », o, con frase dello stesso Gautier, una « trasposizione alla poesia dei procedimenti di arti plastiche »; trasposizione che Menéndez Pelayo critica, perché ai suoi occhi nulla indica tanto « la decadenza e la prossima rovina della letteratura, quanto queste invasioni di alcune arti in altre »;

b) questo culto non implica la riproduzione indistinta della realtà, cara ai naturalisti, ma una continua festa, che riunisce gli aspetti più tranquilli e seducenti del mondo della natura e dell'arte, tutto quello che sfavilla, tutto quello che splende, tutto quello che rende con amore gli occhi e il tatto ». E soggiunge: « non s'innalza mai ad una visione sen-

cisti la Francia è il paese della « *raison* » in filosofia, del centrismo in politica, dell' « *ordre* » e del « *goût* » in letteratura. La Spagna, invece, è il paese del decentrismo, dei privilegi, dei fori e perfino di particolarismi, di alcunché che potrebbe risultare facilmente di cattivo gusto ad una visione superficiale e ingannevole.... Ma nel mondo si va producendo un cambiamento di sensibilità, che valorizzerà ancora più le idee estetiche di Menéndez Pelayo e formerà, da ultimo, una scuola profondamente condizionata alla sua estetica, anche se eccede nella sua interpretazione della storia e della Spagna.

Menéndez Pelayo e il '98.

Che il pensiero di Menéndez Pelayo non fosse capito in pieno dagli Spagnoli del suo tempo, si spiega mediante il fenomeno che esporremo nel capitolo seguente, quello del '98.

Quell'anno fatidico, vittima ingiusta delle idee della corrente del '98, divide la vita del maestro in due periodi: quello della sua campagna a favore dei prestigî intellettuali di Spagna: ventidue anni che vanno dalla Restaurazione e dalla Reggenza fino alla perdita delle colonie; e quello dei quattordici anni che ancora gli restano di vita. Anni di lavoro e di ritiro; solo ogni tanto il maestro esce a difendere le sue idee, mentre la pubblica attenzione è polarizzata verso temi diversi da quelli che lo interessavano.

Fino al '98 Menéndez Pelayo aveva persuaso facilmente la maggior parte degli Spagnoli, educati alla scuola di coloro che ritenevano che la Spagna avesse disimpegnate le più alte funzioni nella vita della scienza e dello spirito. Gli Spagnoli credettero in lui, ma non ne imitarono la eroica laboriosità. Ogni qualvolta che i Revilla o i Perojo alzavano la voce, Menéndez Pelayo li metteva a tacere con la sua cultura superiore. Ma giunse il '98, e l'amarezza della sconfitta patita ad opera di un popolo, il nordamericano, considerato senza tradizione, fece sì che molti Spagnoli sdegnassero il valore degli studi di Menéndez Pelayo.

Di fronte all'idea tradizionale di Menéndez Pelayo, il foglio portavoce delle idee del '98 si chiamò *Vida Nueva*. Si partiva dal presupposto che era possibile dare a un popolo vecchio una nuova vita.

In pieno '98, Maeztu⁽¹⁷⁾ chiamò Menéndez Pelayo « triste collezionista

(17) Cfr. gli articoli di Maeztu raccolti nel libro *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, Ediz. Nazionale, 1956, pagg. 442-3. In appendice è la più estesa bibliografia su Menéndez Pelayo, ad opera del suo biografo spagnolo attualmente più qualificato, Don José Simón Díaz. Una storia della fama di Menéndez Pelayo si trova nella 2ª parte del libro di Rafael Calvo Serer: *Teoría de la restauración*, Ediz. Rialp. S. A., 1952.

Lo è pure in Juan Ramón Jiménez, nei periodi di maggior fervore modernista. Altrettanto possiamo dire dell'influenza di Góngora e dei sonettisti tradizionali.

Quello che si verifica in poesia possiamo ripeterlo nella musica con Pedrell e Falla, e nell'architettura contemporanea nei suoi contatti con l'architettura popolare spagnola, ecc.

Fu un siffatto mondo delle nostre tradizioni che Menéndez Pelayo cercò di conservare gelosamente e di trasmettere puro e incontaminato alle generazioni future, le quali comprenderanno meglio di quella del '98 che, quando si vogliono gettare le radici in un terreno fermo, la figura di Menéndez Pelayo è quasi imprescindibile.

Nietzsche e i simbolisti francesi in Spagna.

Per gli uomini del '98 esiste una figura eminentemente critica e demolitrice, quella del Nietzsche, sebbene altri ritengono che sia quella del Larra, il giovane poeta, deluso e suicida, della generazione romantica, considerato il precursore per la sua critica pessimistica e desolata. La tristezza del Larra è letteratura di tristezza spagnola, come quella degli uomini del '98. Menéndez Pelayo volle liberarci da quelle tristezze, perché sterili, e fu come la voce di colui che grida nel deserto.

Per il modernismo, invece, il centro di polarizzazione risiede nelle idee di Edgar Poe, che Baudelaire tradusse e Rubén Darío, il geniale poeta nicaraguense, importò in Spagna, soprattutto attraverso l'opera di Baudelaire.

Uno studio di Rubén Darío su Poe è già in *Los Raros*.

Il contatto con Rubén e, soprattutto, le *Prosas Profanas* (1896) producono il nostro modernismo.

Sono questi colpi netti, perfettamente delimitati, che separano i mondi nella nostra poesia ⁽²⁾. Fu Rubén che apportò modulazioni fondamentali ed illuminò l'orizzonte lirico dell'epoca, aprendo gli alvei strutturali che tutti, dopo, dovevano seguire.

Le generazioni successive tesero a prolungare le risonanze ereditate.

Rubén finì per essere ispirato da quella tristezza e decadenza che trovò in Spagna e gli diedero la materia per i suoi grandi inni patriottici, raccolti nei suoi *Cantos de vida y de esperanza*. Ma quello che di Rubén esercitò maggiore influsso in quella Spagna di fine secolo furono le sue poesie, come la *Sonatina*, *Era un aire suave*, *Responso a Verlaine...*, puro modernismo, dove la ricchezza della parola s'impone per se stessa, in proporzioni inverse alla povertà dell'argomento.

In quell'ebbrezza modernista, dove acquistò una certa importanza l'influenza della letteratura sudamericana — americanismo e francesismo coincidono col modernismo — l'unico isolotto serio della nostra letteratura sembrava essere Unamuno, ma in realtà le prime poesie di Unamuno, come quelle dello stesso Antonio Machado, e più ancora quelle di Juan Ramón Jiménez, procedono direttamente dal modernismo; sarà in seguito che ridurranno ed anche elimineranno ogni sontuosità decorativa e tutte le sonorità esterne per attendere solo ad una riconcentrata espressione delle proprie emozioni e del pensiero, tanto che Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez raggiungeranno le più alte vette poetiche.

(2) DÁMASO ALONSO, *Poetas españoles contemporáneos*, Ed. Gredos, 1952, pag. 179.

naturalista in buona misura sarà Ortega con la sua interpretazione biologica della Spagna, come lo rivela il titolo stesso dell'opera.

Si sono discesi molti scalini da quello che è il vero regno dello spirito.

Alcuni uomini della suddetta generazione parlarono di livellamento dell'etica sotto il punto di vista artistico e delle dottrine politiche esteticamente configurate: tanto li surriscaldava l'autore di Zarathustra!

Modernismo e '98 costituirono, nell'insieme, un avvenimento estetico. Alcuni anni più tardi, un grande scrittore convertito (e che era stato uno dei più eminenti protagonisti del '98), Maeztu, poté scrivere che nel 1898 in Spagna si verificò una catastrofe deplorabile alla stessa stregua di quella delle nostre squadre navali: il trionfo del motto «l'arte per l'arte» tra i giovani scrittori.

Il fenomeno è dipendente l'uno dall'altro. Il «disastro» spinge gli intellettuali di allora a farsi una mentalità curiosa dello straniero, non proiettata al di dentro, come avviene in Menéndez Pelayo, ma al di fuori. Col «disastro» gli Spagnoli perdono fiducia in se stessi, nella loro storia e vogliono fare un cambio radicale della loro vita. Rinnegano il proprio, rinnegano Menéndez Pelayo, ed aprono di pari passo le porte allo straniero. I nomi di Nietzsche, di Ibsen, di Carlyle, di Max Nordau con *Degeneración* (1902), così frequenti nelle pagine di quelli scrittori e di cento altri, sono eloquenti da soli.

I conoscitori superficiali del nostro pensiero contemporaneo sogliono credere che solo ultimamente con la *Revista de Occidente* o col *Fondo de cultura económica* di Messico, la Spagna abbia aperte le sue porte allo straniero; invece è certo che nell'ultima decade del sec. XIX vi erano già case editrici che pubblicavano moltissime opere europee e simpatizzavano per le opere straniere.

In Spagna, sia nel campo delle lettere che delle arti, entrano improvvisamente tutte le modulazioni estetiche simboliste, preraffaelliste, decadentiste, impressioniste, ecc., che nel giro di dieci anni hanno modificato il gusto e la moda in Inghilterra, in Germania, in Francia, in Italia e in Belgio.... Paragonati con la generazione precedente che raggiunse le sue vette con Menéndez Pelayo, la generazione del '98 e il modernismo misconoscono il fondo di umanesimo ed ignorano non solo le letterature dell'antichità classiche, ma, in buona misura, la tradizionale letteratura spagnola.

Preludi di dottrine estetiche.

Nell'auge del '98 e del modernismo vi sono correnti estetiche, echi di correnti estetiche, a volte tentativi e intuizioni geniali e tante altre cose

Il '98: *Ganivet, Unamuno, Antonio Machado.*

Il pensiero più operante della generazione del '98 si concentra in questi tre nomi: Ganivet, Unamuno, Maeztu, ai quali si deve aggiungere quello di Antonio Machado, artista profondo, dalle sorprendenti meditazioni.

Incarnando ciò che in questa generazione v'è di realmente efficace dal punto di vista storico, costoro sono quelli che in verità si librano in volo verso il mondo delle idee.

Gli uomini del '98, in generale, credettero per molto tempo non nella salvezza della Spagna come ente collettivo (Menéndez Pelayo), ma negli Spagnoli come singoli: conforto, dopo tutto, che determina una nuova estetica soggettivistica.

La caratteristica fondamentale dei « novantottisti » è la « mancanza di fede » dovuta allo scetticismo radicale che condiziona il senso pessimistico della vita, rafforzato e, in certo modo, confermato dalla situazione dell'epoca e che, a sua volta, condiziona pure l'abulia di quelli che così spesso si lamentavano. Senso scettico della vita e del pensiero, all'ombra di Schopenhauer e di Nietzsche.

Noi studiamo Maeztu a questo punto, perché fu il primo a rompere la cerchia: la sua opera, infatti, fino dai primordi, mira verso una meta diversa da quella dei suoi compagni del '98.

L'estetica di Ganivet e di Unamuno si polarizza, invece, nella casta condizione della razza più che nel volo universale dello spirito. Non invano i romantici e quelli del secolo XIX hanno affondato le proprie radici nell'uno e nell'altro.

La loro preoccupazione è di scavare nel sottosuolo puro della storia patria, « nella sua sottostoria », direbbe Unamuno.

En torno al casticismo (1893) di Unamuno e l'*Idearium español* (1897) di Ganivet vogliono essere appunto due visioni dell'anima patria e della radice della nostra cultura. I due si dichiararono ripetutamente discepoli di Menéndez Pelayo, ma i loro mondi si separano considerevolmente nei rispettivi punti fondamentali. In Menéndez Pelayo, come ha esposto D'Ors, la sua mente universale, la cattolicità della sua Fede, la universale ampiezza del suo sapere, la credenza nello spirito spezzarono l'angusto guscio del casticismo (^{3 bis}) e, alla fine, dello spirito introvertito di questi due pensatori.

E' questo ciò che restringerà molto l'estetismo della generazione del '98.

(3 bis) la qualità di ciò che è *castizo*, di razza pura (*casta*), e che in Spagna costituisce una dottrina vera e propria in difesa del tradizionalismo.

Per il '98 la intuizione è lo strumento e la critica il proposito, mentre i « rigenerazionisti » mostrano preferenze per i procedimenti razionali della scienza sperimentale.

In entrambi bisogna cercare lo slancio d'idee che la famosa generazione fece proprio ⁽⁶⁾.

Ganivet, in spontanea emulazione con Unamuno, contribuì a rinnovare il repertorio dalle preoccupazioni vigenti sino alla fine del sec. XIX, dall'idea dello stile e dei generi letterari sino alle tremende agonie della coscienza, passando attraverso l'interpretazione della storia e del destino di Spagna. Senza di lui — come ha scritto Fernando Almagro — non è possibile spiegare lo slancio e il volo della saggistica degli Spagnoli contemporanei. Unamuno diceva che l'*Idearium* è « un vero seminario d'idee, tutto un *sugestionatorio* di marca superiore ».

Ganivet, sebbene sia un pensatore di una nervatura che risente dei difetti del suo tempo, aiuta a spiare dal di sopra del limitato orizzonte dei suoi contemporanei (la sua carriera diplomatica gli permise di viaggiare molto in Europa), di modo che per capire l'evoluzione segreta del passaggio dal sec. XIX al XX non si può prescindere né da lui, né da Unamuno.

E' chiaro che Ganivet non si sente immerso in un'epoca di pienezza, ma in un momento di crisi, in una condizione letale di vita, patente nella sua concezione filosofica che lo porta a ponderare nell'opera artistica non l'opera stessa compiuta, ma lo sforzo per ottenerla.

L'opera d'arte, una volta consumata, risulta oggetto di disprezzo da parte del suo stesso autore. Ciò che è autentico, effettivo, è la lotta titanica per esprimere la vita interiore per mezzo dell'arte. Perciò, alla stessa stregua, il filosofo esprime con le idee ciò che il popolo possiede nella sua condizione di vita.

Unamuno ritiene che quanto vi è di eterno e di umano nella coscienza d'un popolo è il popolo, quello veramente casto, il sottostorico. La tradizione non è un corpo morto che gravita sul presente, ma persistenza e fluidità costante della personalità storica.

Anche Ganivet, quando si trova di fronte al popolo, sembra che voglia dimenticarsi del passato storico occupato dall'America, delle campagne fuori del territorio spagnolo al servizio della Cristianità, di quella politica di espansione in cui stremò il proprio essere, per concentrarsi, invece, in una visione introvertita, da lui trasformata in una specie di Grecia

(6) *Op. cit.*, pag. 193.

gli vengono molto dal di dentro. Il suo misticismo, tanto decantato, altro non è che sensualità frenata dalla virtù e dalla miseria. Del cattolicesimo aveva una visione di forza storica e di disciplina politica e sociale, che lo avvicina abbastanza al definitore dell'*Action Française*.

Individualismo doloroso.

Così, quello che in Unamuno è il sentimento tragico della vita, in Ganivet diventa dolore, mescolanza di sentimento cristiano e storico, mescolanza paradossale d'individualismo e di spirito nietzscheano e dispotico, tanto caratteristico negli uomini del '98.

Ganivet pensa che per riformare la società bisogna riformare l'individuo, lasciandolo lottare senza che rifletta ai danni che può recare a quelli che sono meno atti al combattimento. In una parola: la forza è superiore al diritto, come predicò e praticò, con ottimo risultato, Bismarck.

Di fronte alla rovina spirituale della Spagna bisogna porre una pietra al posto del cuore e scagliare contro i lupi anche un milione di Spagnoli, se non vogliamo essere tutti scagliati contro i porci. « Bastone, molto bastone! » dev'essere la norma di condotta del Potere verso i sudditi, « la gentaglia », come li qualifica.

L'intervento di costoro « in quistioni che non siano lavorare e divertirsi » gli sembra persino delitto.

Ma, come accade frequentemente negli autori spagnoli di questa generazione, non arriva mai ai corollari a cui arriva Nietzsche.

Ganivet si sforzò sempre di scoprire una legge morale che mantenesse la società umana in pace e in grazia con la Giustizia immanente. In *Hombres del Norte* fa un'allusione a Nietzsche, allacciandolo a Ibsen sotto un punto di vista che è giusto: « Ibsen è in teatro quello che Nietzsche è in filosofia: un difensore esaltato dell'individuo contro la società ». Sotto questo profilo si avvicina alle soluzioni dell'anarchia; poi, per non sottomettere l'azione dell'individuo a nessuna condizione restrittiva, cade nelle più grandi esagerazioni autoritarie. Il suo individualismo, la sua fede nell'autorità, come rimedio all'ingiuria della democrazia, non poche delle sue idee sulla donna, sul matrimonio e sull'amore, lo avvicinano sia a Ibsen che a Nietzsche.

Un campione dell'idealismo di Ganivet — ed esiste —, si può vedere nella sua opera *Pío Cid*, di cui afferma che non è un'opera veramente modernista, perché congiunge la storia dei conquistatori coi libri della scoperta e della dominazione delle Indie.

Si associa allo spirito del Rimbaud e con lui vuole partire alla volta

realtà l'unica cosa che esiste è la volontà, la forza creatrice; la conoscenza è la sua materia prima, mentre l'impulso, o ciò che chiamiamo tale, è il sentimento».

La specie è nobilitata precisamente da ciò che la scinde dal genio.

L'artista in tanto è pazzo, in quanto si trova svincolato, rotto, in mezzo alla società che vive la sua medesima concezione, ma che non possiede la forza d'introspezione, capace di elevare alla coscienza tali condizioni di vita.

La tesi che il sublime prende forma di pazzia (tanto di moda nell'Europa del suo tempo) trova eco in Ganivet che considera pazzi gli artisti, intendendo per pazzo lo squilibrato. Per Ganivet erano tali tutti quelli che uscivano fuori dalle consuetudini della società, tutti quelli che possedevano una « vita interiore ».

Con queste premesse Ganivet si lancia deciso ad esigere vitalità nell'arte e a vedere nella spontaneità la condizione previa a qualsiasi altra esigenza posteriore. Bisogna avere dapprima qualcosa da dire e poi dirla così come si pensa, anche se nell'individuo l'anelito dell'artista si mescolerà con l'ansia profetica del visionario ideologico.

Per Ganivet la poesia deve nascere « all'aria libera » non attorno alle stufe dove nasce oggi; « nella selvaggia terra nativa », non sui tappeti.

L'immagine dell'uomo nella letteratura del suo tempo si trovava contraffatta, violentata, perciò non lo si trova neppure — forse — con tutte le lanterne di Diogene. Trovare un uomo col corpo intero, dalla cui testa non scaturiscano stupidaggini, ma pensieri che « fischino come pallottole del campo nemico e che facciano abbassare la testa a chi ascolta (questo è buono!!!) e trasferirlo sulla carta o sulla tela, sarebbe oggi un'opera colossale ».

L'artista è l'uomo che esprime ciò che è autenticamente vivo, in tutta la sua pienezza.

Ganivet non abbisognava di una dottrina estetica che non fosse di andare più in là dal confondere il bello col naturale⁽⁸⁾ o che fosse un superamento del romantico popolare, specie quando parla di ciò che è permanente in un paese, dello spirito del territorio che crea un'arte, un diritto, una filosofia, della fede in ciò che è tipico segno della bellezza naturale, come tale, qualità duratura, sostanziale dello spirito che anima un territorio.

Le sue divagazioni estetiche intorno alla città costituiscono una specie

(8) COSTANTINO LASCARIS COMNENO, *Las ideas estéticas de Angel Ganivet*, in « Revista de ideas estéticas », 1951, Tom. IX, n. 33.

siede, non deve predominare sull'opera d'arte. L'opera d'arte deve avere impulso, non dev'essere « zorillesca », cioè virtuosismo.

V'è un'espressione scultorea, che riflette il vero spirito di Ganivet: dice di trovarsi come una femmina del topo gestante un elefante.

Tali termini provengono da una sua situazione psicologica caratteristica. L'energia congenita dell'artista è più forte di lui. E finì suicidandosi, buttandosi nelle gelide acque di Riga, dov'era console di Spagna.

Unamuno: sottostoria e lingua.

In un indirizzo, che nel fondo non stona con quello di Ganivet, Unamuno cerca di decifrare l'animo del suo popolo, mediante la sottostoria.

E' un cammino che nessuno potrebbe tralasciare di parlare.

Non si dimentichi che il popolo ha creato la propria lingua e che di essa si sono serviti i classici, quei classici su cui i puristi appoggiano il proprio assurdo. « Quella lingua, che », come diceva Unamuno, « è pura più del sangue ».

E' precisamente nella lingua, dove si compendia la parte più interessante dell'estetica di Unamuno, il quale, pur essendo filologo di professione, si considerò soprattutto poeta.

Ad Unamuno interessava « più della metà della lingua castigliana » che riteneva sepolta viva. « Ho raccolto », diceva, « centinaia di parole correnti, che il nostro Dizionario non registra ».

Per lui la letteratura è fatta romanticamente dal popolo che la genera tramite un autore.

La lingua viene dal popolo per il popolo.

Unamuno e tutto il '98 cercano di vedere in profondità il sentimento popolare spagnolo.

In quella linea, interpretata in senso ampio, si dovrebbero considerare anche i musicisti Pedrell e Falla, nonché il saggista Menéndez Pidal e i lirici Machado (guidati dalla memoria verso il padre e lo zio).

Col linguaggio arriviamo anche al fondo dell'irrazionalismo di Unamuno, all'uomo in carne ed ossa, che fundamentalmente vuole arrivare a Dio, poiché ne ha bisogno per non morire e che non lo fa con la ragione logica, ma contro la ragione logica.

Nel suo studio *Sobra la lengua española* troviamo questa affermazione: « W la libertà, la libertà che è la coscienza della necessità. Scrivi pure a tuo piacere... ».

La libertà, come coscienza della necessità, è un'idea fondamentale in

Unamuno gli si unì quando, a sua volta, credette che lo spirito scientifico europeo si era consumato fino all'assurdo e all'irrazionalismo. « Se avessi fatto scorribande » — diceva — « nel campo di alcune scienze europee moderne, non avrei provato il piacere che ho provato per la nostra vecchia cultura africana ».

Nel prologo alla versione spagnola dell'*Estetica* di Croce, nel 1911, scriveva: « Ritengo come una delle maggiori vittorie del mio spirito su se stesso l'essermi liberato dal fascino che esercitava su di me venticinquenne il nefasto Spencer ».

Come superamento del razionalismo Unamuno non trovò altra porta che quella dell'irrazionalismo; e per meravigliosi che risultino i suoi entusiasmi africani, esagerati o no, trovano un fondamento nel suo spirito.

Quando parla del linguaggio sotto l'aspetto poetico e universale, espressione dello spirito, espressione della parte intima dello spirito che tende verso il concreto per eccellenza, verso il personale unico, verso l'ineffabile, il problema che lo preoccupa è la maniera come esprimere il sentimento, l'irrazionale, l'agonia e l'ineffabile che hanno il loro seggio dietro o sotto il pensiero.

La soluzione delle difficoltà che presenta questo tipo di linguaggio, — linguaggio poetico —, Unamuno ce la dirà in una forma più negativa.

La parola e soprattutto la lettera saranno strumenti molto poco adeguati per esprimere quello che si sente. Tra il linguaggio e ciò che è intuito irrazionalmente v'è una lotta per l'espressione. Da qui sorge la sua teoria sulla lingua — teoria poetica —, il cui metodo è la passione, l'affermazione irrazionale, l'africanismo, l'avventura irrazionale dello spirito e, molte volte, la vita nel sogno, in netta opposizione a qualsiasi positivismo scientifico. « Non voglio altro metodo », diceva, « che quello della passione ».

Farà, perciò, di Don Chisciotte (appassionato assertore della volontà, figlia della necessità irrazionale) il simbolo dello Spagnolo. Don Chisciotte, l'assertore di Dulcinea, per volontà figlia della necessità. Metodo della passione e della « senzaragione », metodo della pazzia, della poesia ⁽¹⁰⁾.

« Perché mai », si domandava Unamuno passionalmente e capricciosamente, « se siamo berberi, non dobbiamo sentirci e proclamarci tali? Allorché dobbiamo cantare le nostre pene e le nostre consolazioni, perché non le canteremo conforme all'estetica berbera? ».

Estetica berbera che Unamuno arbitrariamente associa a S. Agostino

(10) *Op. cit.*, pagg. 7-8.

mentate nel seno del nostro spirito, da quelli che parlano col cuore ed anche da quelli che non parlano.

I piú grandi poeti sono stati degli spirituali e non degl'intellettuali.

Per Unamuno le maggiori autorità sono i Vangeli, i filosofi agonisti, quelli che pensano col cuore, e i poeti.

Un poeta, un poeta lirico, cioè un vero poeta è quanto di piú grande esiste fra gli uomini. « Quando in un'opera scientifica trovi cultura, non c'è dubbio che la dettò una passione. Se ad un sistema filosofico togliamo quello che vi è di poetico, resta solo uno svolgimento puramente verbale. Il sentimento, invece di essere l'effetto della coscienza filosofica, ne è la causa ».

Ciò che merita veramente di essere comunicato è linfa profonda del sentimento di ciascun uomo, — germe di poesia che non si comunica mai del tutto —, « poiché ciò che è assolutamente individuale e concreto, è vivo, è indefinibile; e solo quello che è indefinibile, logico, soffocato dal peso delle categorie è trasmissibile ». « Il vero segreto », afferma Unamuno, « è ineffabile e, nonostante che lo rivestiamo di linguaggio, non lascia di essere segreto, anzi lo è piú di prima. Filosofo o poeta, investigatore dell'intimità dell'anima, come ti spieghi tante voci misteriose di silenzio che ci vengono dal di sotto dell'anima, dall'al di là delle sue radici? »⁽¹¹⁾.

Gli uomini sono impenetrabili. Gli spiriti, come i corpi, non possono comunicarsi mediante le loro superfici, toccandosi, ma compenetrandosi gli uni negli altri, e meno fondendosi.... Sembra che gli spiriti siano dermatoescheletri, come i crostacei, con ossa al di fuori e carne di dentro. Così si spiega come Unamuno volesse elaborare una mistica della comunione del silenzio. Già nel 1898 si lamentava che le anime non potevano intendersi direttamente, in contatto intimo, senza necessità di segni.

Ad Unamuno bolliva in testa una musica silenziosa. Per lui l'uomo ha due alternative: silenzio o espressione estetica, mai raziocinio.

La parola è sempre metafora e simbolo, come afferma nel prologo della versione dell'*Estetica* di Croce, e la maggior parte delle parole sono metafore sotto la pressione dei secoli.

Poeta è colui al quale l'anima stilla un monologo lirico, solitario. Unamuno non riusciva a sopportare due uomini che parlavano tra di loro. Voleva piuttosto udire gli « ah! » eterni, silenziosi dell'uomo, en-

(11) Sull'inversione di un sapere tragico in una Weltanschauung tragica in relazione con l'estetica di Unamuno si confronti KARL JASPERS, *Von der Wahrheit*, Piper, 1947, pag. 958.

lingue e l'ha studiata scientificamente. I casticisti non fanno altro che afferrarsi a qualcosa di già morto; misconoscono la teoria dell'evoluzione.

Il linguaggio è comunicazione; perciò Unamuno concepisce la rinnovazione del linguaggio in termini pragmatici d'intelligibilità ⁽¹²⁾.

Se lo scopo del linguaggio è quello di essere utile e pratico in modo da rendere possibile la comunicazione di ciò che è dinamico, noi tocchiamo il problema della forma e del fondo.

Unamuno lo tratta in pieno, quando dice che « la lingua è una forma e come tale soggetta ai cambiamenti del fondo a cui dà espressione ».

Con ciò una volta di più si vede che l'interesse estetico della sua preoccupazione per la lingua si basa su una preoccupazione non « culturale », ma poetica.

Chi conosce il pensiero e la speciale idiosincrasia di Unamuno non sarà sorpreso dall'apologia che egli fa dell'eterodossia della lingua, che fu una delle sue manie più costanti. « Le lingue », afferma, « vivono di eresie, come le religioni. L'ortodossismo porta alla morte per ossificazione; l'«eterodossismo», invece, è la fonte della vita. E gli eterodossi sono prima di tutto individui, uomini di carne ed ossa, portati dalla necessità — per atto di volontà — alla lotta del dubbio contro la ragione e la fede morta, all'agonia irrazionale. Abbiamo qui il trionfo limitato, la cui essenza è precisamente il non essere perfetto, il vivere nella lotta, nella lotta senza alcun trionfo possibile ».

Unamuno arrivò a dedicarsi con serietà allo studio e all'insegnamento della lingua spagnola. Arrivò perfino ad abbozzare una *Historia de la lengua castellana*, quale saggio di una biologia linguistica.

Secondo Unamuno la lingua ha un fondo popolare e nessuno è più vicino al popolo quanto un poeta. L'intellettuale ritorna al popolo, perché ritiene che nel popolo si trovi la verità, lo spirito vero, autentico. L'intellettuale, secondo i cammini dello spirito, tornerà, secondo Unamuno, al popolo. Colui, poi, che diventa la voce del popolo e s'impersona di una personalità pura è profeta.

Unamuno e Croce.

Si è osservato che in Unamuno i libri sono fonte di personalità e non di autorità.

Unamuno scrisse un prologo, datato da Salamanca giugno 1911, per la versione spagnola del libro di Benedetto Croce: *Estetica come scienza dell'espressione linguistica e linguistica generale*.

(12) BLANCO AGUINAGA, op. cit., pagg. 37-8.

senza conforto per quello che è perduto, un'esistenza senza allegria e senza senso; cantare se stesso e, tutt'al più, l'umore della sua razza.

Il poeta chiama se stesso « un oscuro angolo che pensa » e che « dipana i fili della noia e della tristezza ».

Il pensiero della morte è l'unica certezza che ha la sua vita e la rende sopportabile:

« Com'è difficile,
quando tutto scende,
non scenderel ».

Nel prologo del suo libro *Soledades* (1899-1902) dice che fu Rubén Darío il punto di partenza della sua opera, sebbene procedesse da un profondo divario e da ammirazione, ma arriva già ad una lirica intima di un breve poema, d'un romanticismo divenuto postromanticismo per la corruzione e l'ironia. Intimità che non poteva restare in un sentimentalismo, né in una purezza di analisi psicologica di corto raggio, come dimostra nell'*Arte poética* di Abel Martín ed in *Reflexiones sobre la lírica*, saggio che vide la luce nel 1925 nella *Revista de Occidente*.

Nell'ultima tappa il poeta, introducendo altri poeti immaginari, trova il pretesto per spiegare la sua filosofia personale e il suo concetto sulla Spagna e sul mondo, mentre la sua poesia s'innalza ogni volta di più verso l'astrazione metafisica.

Questo « grande poeta cristiano sciupato » è il più libero pensatore di tutte le nostre grandi figure. Molto presto si definisce « filosofo appassito ». In lui, come in unico epitome, si conservano ancora delle lezioni su quello che fu il krausismo spagnolo. Deriva da Nietzsche, dalla « Institución Libre de Enseñanza »; nel 1913 considerava come propria la filosofia di Unamuno; guidato dalla sua poesia, si occupò della dottrina del tempo in Bergson e, da ultimo, anche di quella di Heidegger, identificando metafisica e poesia.

Legato fino dalla giovinezza all'« Institución Libre de Enseñanza » il tema delle due Spagne (l'una progressista e l'altra no) lo preoccupò profondamente.

Nell'ultimo periodo della sua vita, come esporremo, arrivò a intravedere l'aspetto della nuova lirica.

Egli stesso fece il suo ritratto nella poesia da cui stralciamo i versi che seguono:

« Nelle mie vene vi sono gocce di sangue giacobino,
ma il mio verso sgorga da fonte serena;
non sono uno che,
secondo le circostanze o il momento,
la sua dottrina sa; sono un uomo buono,
buono, nel significato buono della parola! ».

per essere niente. La poesia sarà l'espressione del generico e dell'elementare umano, non dell'individuale». E' il poeta che, in uno sforzo che tanto si avvicina alla poesia della metafisica, cerca sia l'«io fondamentale» sia l'«io essenziale». Preoccupazione solitaria nella poesia spagnola contemporanea, ma che indubbiamente ha qualcosa di quello che in avvenire dev'essere la poesia.

«E' evidente», scriveva Machado, «che l'opera d'arte aspira ad un presente ideale, cioè all'«atemporale». Ma ciò non vuole dire affatto che nell'arte si possa escludere il senso del tempo. La lirica, ad esempio, senza rinunciare alla sua pretesa sul tempo, deve la sensazione estetica al fluire del tempo. E' precisamente il flusso del tempo uno dei motivi lirici che la poesia cerca di salvare dal tempo, che la poesia pretende di tenere fuori del tempo. E proprio perché questo non si capisce, sono state rivolte delle obiezioni alquanto ingenuie alla mia estetica sulla lirica».

Ma non si creda che Machado consideri la poesia «parola essenziale nel tempo», sotto l'influenza della filosofia del momento. Accade esattamente l'opposto. Ed in ciò consiste la parte significativa della sua posizione.

Nella sua vecchiaia Machado riscontrerà che (mentre giustamente i poeti Valery, Guillén cantano l'essere fuori del tempo, al contrario di Maurique e di Becquer, suoi poeti prediletti), i filosofi del suo tempo (Bergson, Heidegger) arrivano, invece, ad una metafisica che vogliono fondamentare nel tempo; il che gli sembrerà piuttosto poetica che metafisica.

Scopre — questa è la verità — che i filosofi cominciano a pensare sul serio a ciò che egli da tanti anni sentiva nei suoi versi.

Come anticipazione poetica del sentimento della vita, sottoposta alla attuale filosofia della limitazione del tempo, dell'attenzione, della disperazione non gesticolante e retorica alla maniera di Unamuno, ma mansueta e silenziosa, si esprime in alcuni versi:

*«Al lato d'un sentiero un dì sedemmo.
Tempo è ormai la nostra vita,
e le disperate posizioni la nostra preoccupazione:
le prendiamo per aspettare.
.... All'appuntamento essa non mancherà».*

Bisogna ritenere che Machado «filosofo triste, povero ed appassito», poeta gnomico, poeta di proverbi, di grazia e di sapienza popolare, — caratteristiche queste tutte presenti nella sua giovinezza —, finì coll'affogare la sua vena di poeta lirico.

formali, capsule logiche, ma intuizioni dirette dell'essere che diviene. Ma ciò che è significativo nel suo pensiero è la ripulsa sia all'arte degli eletti, sia all'arte per le masse. « Scrivere per le masse », diceva, « è scrivere per nessuno: è meno che niente per l'uomo attuale. L'ossessione per ciò che è distinto e aristocratico in arte ha prodotto solo stupidaggini ».

Antonio Machado è la sintesi dei successi e delle limitazioni di ciò che significa il '98, sia sotto l'aspetto artistico che spirituale; egli è il rappresentante più puro, forse il migliore, colui che la generazione del '98, pur così rappresentativa, ha di più genuino.

Nonostante il profondo senso della storia e di ciò che è temporale, in lui si sciupò quel grande poeta cristiano che stette per diventare in qualche momento della vita. Non vi riuscì né per le sue idee, né per l'ambiente. Dei poeti che vedranno la luce in Spagna attraverso prove nuove e dolorose, alcuni, grazie alla poesia di Antonio Machado, impareranno a tacere, altri, come il poeta voleva, ad attendere primavere più robuste.

Le arti plastiche nel '98 e nel modernismo. Zuloaga.

Nella pittura spagnola del sec. XIX si riscontra un fenomeno che non si può spiegare facilmente.

La grande linea esemplificata di Goya, agli albori del secolo, si era da anni frantumata in maniera inconcepibile.

Alcuni critici, come Manuel Abril, spiegano il fenomeno mediante l'influenza della corrente neoclassica, sostenuta nella parte ideologica da Baumgarten, da Winckelmann e da Lessing; nella storia da un pittore come il Mengs, amico personale di Winckelmann e, più tardi, nella tecnica, da David, il pittore francese, maestro diretto di non pochi pittori spagnoli.

Contro il neoclassicismo e l'accademismo originati da quella corrente sorse in Francia il romanticismo di un Delacroix; ma in Spagna questo romanticismo pervenne per altre vie, attraverso il quadro di storia (Casado del Alisal, Rosales, Pradilla, Gisbert) o del costumismo (Lucas, Alenza), o del miniaturismo (Fortuny).

Col '98 e col modernismo il panorama cambia. Tanto un movimento che l'altro ebbe i propri pittori. Se uno Zuloaga ed un Solano appartengono al '98, un Anglada e un Romero de Torres sono modernisti.

Il pittore che raggiunse maggiore fama ed ottenne il premio della Biennale di Venezia fu Zuloaga. In lui la storia e il costumismo si fon-

allora di moda in Spagna e, piú che ad un ritorno all'arte pittorica gotica, tende a spogliare le forme di materia, di gravità, di qualità reali, lasciandole quasi laminate, concettuali. Attraverso questo preraffaellismo si arriva ad un senso piano della pittura, che determina il cartellismo.

Tale delicatezza plastica e tale simbolismo come finalità estetica dimostrano la loro incarnazione piú perfetta nel teatro di Maeterlinck, impregnandosi di mistero, senz'azione e profondità emotiva, col drammatico ridotto a intuizioni di mondi sotterranei e a sentire sulla pelle degli uomini e delle cose il logorio della morte.

L'idealismo si fa compatibile — almeno in plastica — con una voluttuosità senza simulazione, che resta morbida per i valori allegorici. Questa unione di forme sensuali e di aspirazioni ideali costituisce forse il fondo della goffaggine di fine secolo.

Tipici rappresentanti di quest'arte che fiorí particolarmente nella Catalogna sono lo scultore Llimona, dalle forme blande e ipocrite, e l'architetto Gaudí, con la sua fantasia naturalistica, dalle strutture vischiose, dalla geometria sciolta nella natura.

Camón Aznar dissente da Rafols e considera fuori di questo movimento Maragalla e il pittore Nonell, di cui parleremo piú avanti⁽¹⁵⁾.

Ma conviene mettere in evidenza che nel nutrito numero di riviste letterarie ed estetiche che pullulano tra il modernismo e il '98 v'è *Arte Joven* (1901), che ha come direttore artistico un giovane andaluso di 20 anni, Picasso.

La musica spagnola di fine secolo.

Nella concorrenza delle arti, alla fine del secolo, il predominio fu della musica.

La troviamo dappertutto. È noto il motto, ripetuto mille volte dai simbolisti: « musique avant toute chose, de la musique encore et toujours ».

La poesia come scultura ha ceduto il passo alla poesia come musica. Qualcosa di questa « angustia del fuggitivo », di questo affanno di « riprodurre il dramma fonte di luce » si trova, per esempio, negli stessi pittori del momento.

Tuttavia, per capire la musica spagnola di fine secolo, è necessario tener presente le due correnti (in certo modo antagoniste tra loro, pur coincidendo in molte sfumature) del '98 e del modernismo.

(15) ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *La pintura española y la generación del '98*, nella rivista « Arbor », n. 36, 1948, dedicato al '98. Cfr. pure S. F. RAFOLS, *Modernismo y modernistas*, Ed. Destino, Barcellona.

musica ed usano solo surrogati, esiste un dato comune: il gusto per la canzone popolare. Si tratta, in realtà, d'una canzone popolare « sognata », la cui parentela con le vere canzoni è molto difficile a determinare.

Di questo « popolarismo » restano come testimonianza i grandi successi dei fratelli Machado, quando parlano di « canto profondo ».

Nell'estetica musicale spagnola di quel tempo v'è solo uno sforzo commovente e solitario, quello di Filippo Pedrell, che nei suoi corsi all'Ateneo imposta alcuni doveri della musica spagnola: ripudio del facile « casticismo » e necessità di assimilare il meglio d'Europa.

Fu il maestro di Falla e il padre della rinascita musicale della sua patria.

Gli uomini del '98, che lo avrebbero potuto capire, non lo ascoltarono.

Del suo lavoro e di quello di Falla, che lo onorò negli scritti e nel pentagramma, ci occuperemo in uno dei prossimi capitoli.

Due figure del postmodernismo: Juan Ramón Jiménez e Benavente.

In Spagna tutti i veri poeti contemporanei furono, per qualche tempo, più o meno affetti dal modernismo, anche se poi si raffinarono nella sobrietà spagnola che li fece allontanare dagli ondeggiamenti del preziosismo.

Il fenomeno si può osservare nei fratelli Machado.

Ma la facilità prodigiosa del modernismo sommerse molti. Si pensi a Villasespa e, sotto un certo aspetto, all'opera d'un grande scrittore, al *Marqués de Bradomín* (brutto, cattolico, sentimentale, un moderno dongiovanni nietzscheano, amorale, perverso, satanico e carlista) di Valle Inclán, che in *Sonata de Otoño* (1902) appare in un ambiente con tutti gl'incanti seduttori del decadentismo: stati d'animo autunnali con tramonti, sotto alberi spinati, in parchi aristocratici; spaventose visioni notturne e una donna devota e voluttuosa, pallida, delicata, triste, fisicamente inferiore alla sua passione amorosa e che si consuma come delicato fiore ferito dal soffio del fuoco (in 229 pagine!). Un linguaggio ricercato e meravigliosamente ritmico fanno scivolare il lettore in una atmosfera musicale, pacatamente contenuta, che induce a presentire l'atteggiamento irriverente del poeta, ma non a riconoscerlo immediatamente come tale. Indifferenza religiosa, o meglio indifferenza simulata, e scetticismo solo per ragioni estetiche, che formano le premesse di questa raffinata arte del piacere, fase opposta ad un idealismo a cui non sa rinunciare.

Neppure si potrà dimenticare una pittura volutamente vaga e fluida dei sentimenti di tristezza e di angoscia, poiché la tristezza è la sua musa; tutto gl'ispira tristezza, persino la primavera e le rose.

Il suo talento principale risalta nella pittura dell'impalpabile.

Se si propone di cantare il pomeriggio, ci descrive l'aspetto esteriore delle cose in quel momento, ma traccia un quadro della sua coscienza psicologica in quell'ora, si chiude in se stesso; il suo essere, invece di proiettarsi nelle cose, si ripiega. Nella famosa dedica *A la minoría siempre* si riscontra un senso di dolore dietro le orme sensitive di Becquer.

In *La soledad sonora* (1911), ispirata ad un verso di S. Juan de la Cruz, vi sono trentatré poemi eminentemente musicali con echi di Laforgue, di Regnier, di Poe... Comincia a collaborare nella rivista *Renacimiento* e vi lascia questa nota del suo ideale estetico di allora: « Dentro della mia anima — rosa ostinata — mi rido di tutto, del divino e dell'umano. Credo solo nella bellezza. Sopra tutte le cose belle, amo la musica, perché è una fragranza di emozioni ».

Ma Juan Ramón è vissuto sempre dentro un ascetismo spirituale per la poesia, per l'arte. « *Amor y poesía cada día* » è uno dei suoi motti. Non meraviglia che il suo capolavoro, *Platero y yo*, che gli ha dato fama internazionale, sia una lezione di semplicità tradotta in opera d'arte.

In *Jardines lejanos* (1904) aveva citati i nomi dei suoi poeti preferiti, Fray Luis, Becquer, Rubén, Heine, Poe, Rossetti, Verlaine, Musset, Maeterlinck, Laforgue, Francis Jane.

Nella seconda epoca si apprezzano, sia pure dentro di quello che è prettamente personale, lontani echi di letture recenti, soprattutto di poeti di lingua inglese, Shelley, Browning, Blake, Emily Dickinson, Whitman, Frost, Robinson, Yeats.

Nell'opera di Juan Ramón si sono riscontrate tre maniere: a) la sentimentale, quella dei suoi primi quattro o cinque libri, con marcata tendenza alla romanza ottosillaba; b) la pittoresca, impressionistica, con marcato retrogusto per l'alessandrinismo rubeniano; c) la sintetica, che si apre in modo ampio, con verso leggero, dalla forma idealistica, nuda, che può concentrarsi nel suo libro *Piedra y cielo*.

Dal modernismo francese imposto da Rubén Darío prende soprattutto la libertà verso la bellezza, verso ciò che vi era di nuovo o da scoprire, ma toglie il vano, il gonfio, il meravigliosamente vuoto.

Partendo dalla sua ossessionante solitudine andò costantemente alla ricerca della bellezza. Si ricordi l'insistenza con cui la parola « soledad » si affaccia nella sua pagina autobiografica nell'*Antología de poesía espa-*

intimamente fusa con tutta la mia esistenza e non è stata quasi mai poesia oggettiva. E perché mai la forma suprema del bello non doveva risiedere nel misticismo panteista? ».

Il tema di Dio, sia in Juan Ramón che in Machado e in Unamuno, è uno dei capitoli più significativi del soggettivismo di quest'epoca.

All'egoista Unamuno, possibile padre della creatura, resero pubblico atto di vassallaggio intellettuale Machado e Juan Ramón: lo chiamarono « Maestro ». Ed è uno dei capitoli interessanti, giacché quello che a prima vista è una influenza evidente di Unamuno, è anche una grande limitazione nell'arte di questi due grandi artisti.

D'altronde, nella storia della poesia spagnola contemporanea, Juan Ramón Jiménez occupa con Rubén Darío un posto a parte. L'uno al principio e l'altro alla fine del modernismo: per mezzo di Rubén Darío la poesia ispanica entra definitivamente nel modernismo, per mezzo di Juan Ramón ne esce definitivamente. Sono i due poli (con Antonio Machado e Unamuno nel '98) intorno ai quali gira la poesia spagnola contemporanea. Intorno a Rubén la poesia dei precursori e dei modernisti; intorno a Juan Ramón quella delle scuole che succedono al modernismo. Perciò, quando i poeti che verranno dopo, innalzano nuove bandiere in franca reazione contro il modernismo rubeniano, se ne suole dare la paternità a Juan Ramón.

La gamma delle sue opere è così varia, che la si apprezza meglio registrandone l'influenza nei diversi poeti della generazione successiva: Alberti, Lorca, Salinas, Guillén, differenti nella loro poesia e nella loro arte, ma uniti dall'influenza che Juan Ramón esercitò su molte tendenze postmoderniste e nelle scuole oltranziste, e che è chiara e patente nella letteratura posteriore di Spagna e d'America.

Alla stessa stregua è pure chiara e patente l'influenza di Machado e di Unamuno sulle generazioni poetiche sorte dopo quella del '27.

Benavente e il teatro spagnolo contemporaneo.

La vera innovazione estetica del modernismo e del '98 nel teatro è rappresentata da Valle Inclán (che da carlista diventò repubblicano, senza grandi rompicapi, ma che giammai peccò di riformismo) e da Unamuno. Ma il teatro di quest'ultimo rare volte venne rappresentato e non piacque, nonostante lo sforzo estetico che si suppone sia superiore a quello di Benavente per la concezione dei personaggi e per la realtà dei mezzi espressivi. Se vogliamo trovare in Europa qualcosa di simile dobbiamo andare al teatro in versi di Eliot ed a quello di Christopher Fry.

mezzo del teatro. Tuttavia Benavente è qualcosa di piú d'un abile autore: tutto il mondo lo giudica drammaturgo.

Nell'estetica teatrale spagnola vigente nel 1895 v'è un grande disorientamento. Qualunque siano state le fonti, in Inghilterra Oscar Wilde e Bernard Shaw sapevano quello che volevano, come lo sapevano già o erano sul punto di saperlo in Germania Rilke e George. In quanto alla Francia, la generazione chiamata simbolista datava dal 1880 al 1891 ed i suoi esponenti non sapevano chiaramente quello che volevano, mentre sapevano perfettamente quello che non volevano.

Benavente non ebbe grande preoccupazione estetica e si orientò verso l'Inghilterra. Prende qualcosa anche dal teatro francese, ma non ha niente a che vedere col movimento piú profondo e fertile della letteratura francese.

La novità del teatro benaventino abbraccia la materia, il senso del dramma e la tecnica costruttiva, sebbene l'ultima sia la cosa piú debole e la sua influenza nefasta.

Ma non bisogna esagerare. Benavente non fu un pensatore, ma un drammaturgo. Il suo pensiero morale è contraddittorio e vario nei suoi propositi teatrali, sebbene nei 70 anni di professione drammatica sia prevalsa fra tutti una formula, che — ben inteso — non è né unica, né la preferita. Benavente era un borghese che portava dentro di sé le contraddizioni della sua classe, e come scrittore ottenne grazia ed effetti drammatici per le sue profonde antinomie. Verso il 1900, per alcuni borghesi spagnoli la felicità era un *desideratum* sublime, che si raggiungeva solo liberandosi dalle norme: questo è quello che si vuole dire, quando nel teatro spagnolo, tra il 1894 e il 1937, si parla di felicità.

E Benavente trovò una generazione, forse la meno fortunata tra le ultime, docile, obbediente e addolcita al contatto vellutato col suo famoso dialogo.

La costituzione della moralità borghese spagnola deve molto a Benavente, non perché abbia creato dei valori assimilabili, ma perché li rivelò o perché li derivò da altri gruppi sociali dov'erano già in vigore. La sua versatilità lo ha portato, un po' per volta, ad assimilare gli scrittori piú svariati, le correnti spirituali ed estetiche piú disparate del suo tempo... al punto che la sua fecondità si risolve in una straordinaria abilità, senza una vera, personale e profonda visione del mondo e della vita.

La nostra curiosità resta sorpresa e prova una gamma di sensazioni, quando allaccia e tesse burle, sotterfugi, sentenze, ironie, avvertimenti esemplari. Lento in morale estetica, statico nelle opinioni, disfattista

III. — SINCRONISMO DELL' ESTETICA SPAGNOLA NEL SECOLO XX

Dopo l'urto significativo del '98 e del modernismo, comincia subito a prodursi un fenomeno di grande importanza nella vita intellettuale e artistica della Spagna: si accusa il contatto col fondo delle lettere e delle arti degli altri paesi europei in modo tale che negli anni intorno alla prima guerra mondiale si può già parlare d'una sincronizzazione Spagna-Europa.

Per la prima volta, negli ultimi tempi, una moda, una tendenza arriva a Madrid prima di essere già morta a Parigi. Baudelaire arrivò a noi nel 1897 e Carducci nel 1905 (quest'ultimo — come diceva D'Ors — in conseguenza di alcune elezioni municipali).

Presto cominceranno a fondersi insieme coi nomi delle ultime generazioni. Questo fenomeno non si produce per ragioni tecniche: facilità di comunicazioni, di dislocamento. Vi sono già alcune figure nella vita intellettuale spagnola che non solo leggono libri stranieri, ma che passano molto tempo della loro vita fuori di Spagna.

Maeztu, una delle figure più importanti del '98, nel 1905 si reca a Londra come primo inviato speciale d'un giornale, e vi resta quindici anni. Per mezzo suo la Spagna, abituata a guardare l'Europa attraverso il monocolo parigino, allargherà la sua visione dell'Europa e si avvicinerà al mondo anglosassone.

Ortega si reca in Germania e a Marburg; studierà con Cohen filosofia neokantiana.

D'Ors è anch'egli un europeo consumato e si ferma nei luoghi più quotati del continente.

Falla perfeziona la sua tecnica musicale alla scuola francese di Debussy e di Dukas.

Picasso conquista Parigi....

La « Junta de Ampliación de Estudios » da una parte, e la stampa dall'altra sono i principali strumenti di questo più stretto e sincero contatto con l'estero.

Non tarderà molto ed un numero crescente di seguaci cercherà d'imitarlo; in tal modo l'epoca che intercorre tra la fine della guerra ispano-americana e gli anni della prima guerra mondiale costituisce un periodo

tenza, dopo l'orgia fantasmagorica. Si rende necessario espiare la sotto-missione dell'intelligenza alla sensibilità, dell'eternità al minuto effimero.

I pittori spagnoli con Picasso e Juan Gris occupano un grande momento nel cubismo. Il loro influsso, contrariamente a quello che pensano molti, s'è fatto sentire parecchio in Spagna.

Ben presto nella vita della pittura accadrà quello che accadde in altri campi: subentrerà la fretta di divorare tappe.

Eccelleranno nel surrealismo i nomi di Miró e di Dalí.

Chi avrebbe mai pensato che dal modernismo barcellonese sarebbero sorti dei figli prodighi, questi campioni dell'arte « dirrealizzata », del secolo XX, vale a dire di un'arte che tiene in conto la natura, il figurativo, la realtà quotidiana?

Un fenomeno parallelo si può osservare anche nella musica. A poco a poco si scatena una violenta protesta contro la musica casta, di « qualità madrilegna », accusata di essere priva di grandezza « nazionale » e di ricorrere continuamente all'improvvisazione.

In alcuni scrittori, come Marañón, si riscontra ancora una facile nostalgia, simbolo di anni tranquilli. Ma la rinascita musicale spagnola non si potrebbe concepire senza quella critica in cui si affermarono Pedrell e Falla. Sorgerà la schiera dei grandi musicisti come Falla, Turina, Granados, Rodrigo, e da una posizione giusta si apprezzerà quella musica per i suoi stretti valori musicali, per la sua spontaneità, per la sua grazia, per il suo buon senso scenico, senza dimenticare che è un piccolo pentagramma, troppo casto per collocarsi in prima fila.

In tal modo appare in questa musica un'immagine della Spagna vincitrice del « pintoresquismo », cioè di quello che è tipicamente popolare o folkloristico, puramente aneddótico, di ambito nazionale, e diviene schiettamente europea, con un palliativo di « nazionalismo e di universalità », concretata in una tecnica perfetta.

La differenza con la generazione anteriore è grande e si può vedere nella figura più rappresentativa, Manuel De Falla, che, dopo di essere passato attraverso l'esperienza impressionistica, comincerà a rifuggire dal ritmo diventato gesto e pantomima, per arrivare, da ultimo, al « Retablo » e al « Concerto per clavicembalo » con cui entra in pieno nella grande linea dell'arte europea, al punto che più d'una volta si sono paragonati Falla e Picasso con Stravinsky, ad esempio⁽¹⁾.

(1) Su Picasso in Spagna servono di orientamento i libri di Cirici Pellicer: *Picasso antes Picasso*, Barcellona, 1946 (tradotto in francese da Pierre Cailler, Ginevra, 1950); *Picasso y el toro*, di Vicente Marrero, 1951, 2ª ed., Rialp, Madrid (tradotta in tedesco da Glock und Lutz e in inglese da Regnery); *Picasso y el cubismo*, di Camon y Aznar, Espa-

fra la nostra vita e le nostre lettere, gli scrittori non possono influire sulla vita nazionale (e la pagano): la nazione non si rende conto di se stessa, poiché vive senza la coscienza riflessa.

Guardando un po' retrospettivamente poteva darsi il caso (e in Spagna accadde più volte) che i giovani di grande intelligenza, educati alla speranza rivoluzionaria di Salmerón e di Pi Margall, sedotti dall'arte di D'Annunzio, abbandonassero le ansie di redimere il popolo per seguire il culto aristocratico della bellezza e del piacere. Nel prossimo futuro si trasformerà in un fenomeno completamente inverso: gli scrittori, che avevano consacrata l'esistenza a raffinare il proprio stile, cominceranno ad abbandonare le solitudini delle torri d'avorio e si metteranno al servizio d'un ideale più umano; alcuni, molti anzi, saliranno le tribune in mezzo allo schiamazzo dei comizi.

Che è accaduto nel campo estetico?

Tutta una generazione di scrittori ha creduto in ciò che Teofilo Gautier nella sua *Noticia sobre Baudelaire* del 1868 chiamò « l'autonomia assoluta dell'arte ».

In Spagna si era detto ripetutamente che associare per la prima volta un sostantivo con un aggettivo era l'impresa più alta alla quale uno scrittore potesse aspirare.

Il culto esclusivo della forza artistica implicava il disprezzo per il contenuto, di tutto il contenuto della vita e della morale, dell'economia e della politica.

Scrivere articoli di fondo era ritenuta un'occupazione servile e bassa, come vendere la verdura per istrada. I pensatori, di cui ci occuperemo tra poco, avranno, in una maniera o in un'altra, coscienza del problema di questo divorzio tra società ed arte. Essi sono: Ortega, D'Ors e Maeztu.

La « dirrealizzazione » e l'idea orteghiana dell'arte.

Ortega, come in altri aspetti della sua cultura, è tra i più aperti pensatori-spettatori di fronte alle manifestazioni più caratteristiche dell'estetica e dell'arte contemporanea. Per renderci conto della maniera come trasferisce all'estetica la sua preoccupazione filosofica basti leggere i suoi saggi: *La deshumanización del arte* o *Musicalia*.

Nell'estetica si nota la preoccupazione di Ortega per la rottura tra quello che l'uomo è e quello che fa (= il problema della « dirrealizzazione ») e trasferisce le sue riflessioni all'estetica. Si ricordi, ad esempio, la sua visione dell'amore come genere letterario.

Un buon conoscitore di Ortega, dopo di avere letto quanto egli ha

Teoria dell'oggetto estetico.

In uno studio metodico delle idee estetiche di Ortega si dovrebbe reagire (come ha fatto Guillermo de Torre nel suo primo articolo di critica letteraria pubblicato nel 1902, a 18 anni) contro l'oggettivismo, che richiede una specie di critica personale, appassionata, alla Baudelaire, e, senza citarlo, alla Nietzsche, allora appena scoperto.

In un altro articolo della stessa data sulla *Sonata de estío* di Valle Inclán, Ortega ricorre ai ripari della sua « inhumanidad », ma presto capta il colore e la forza del tempo e comincerà ad esigere un'arte « dirrealizzata ».

In Ortega v'è un rapido passaggio dal concetto dell'arte alla stilizzazione (ed è ciò che fondamentalmente c'interessa mettere in risalto), da una possibile influenza del realismo alla maniera di Julio Cejador all'arte come « volontà di forma » e « volontà di arte ».

Le due concezioni lottano nel suo primo saggio di estetica formale, *Arte de este mundo y del otro*; Ortega vi fa la parafrasi dei *Problemas formales del arte gótico* di Worringer, il quale con la sua estetica sul gotico, va più in là di ogni naturalismo, ma anche degl'ideali classici. Nel saggio *Adán en el Paraíso*, Ortega stabilisce già alcune demarcazioni estetiche fondamentali, avvertendo il carattere problematico dell'arte, che deve disarticolare la natura per articolare la forma estetica. Di qui il passaggio alla teoria dell'oggetto estetico, che tratta nel saggio di estetica a mo' di prologo per *El Pasajero* di Moreno Villa e nel suo studio, di scarso valore, sulla metafora. Oggetto estetico e oggetto metaforico sono una stessa cosa, o meglio la metafora è l'oggetto estetico elementare, « la cellula bella ». S'intravede già l'affermazione categorica che farà più tardi: « Le due grandi metafore », « La poesia è metafora » nonché il saggio su Góngora *Espíritu de la letra*; la poesia considerata come eufemismo e illusione, come antinaturalismo e volontà di affettazione, come trasfigurazione, insomma come « dirrealizzazione ». Questo ultimo vocabolo designa con maggiore ampiezza la sua idea sull'arte in generale.

Nel prologo a *El Pasajero* scriveva già: « è falso, artificiosamente falso, esprimere un sentimento reale in un'opera d'arte ». E subito dopo, nel 1914, lancia la formula: « l'arte è essenzialmente irrealizzazione », formula che allora passò inavvertita, ma che nel 1925, stampata in lettere maiuscole, per darle maggiore risalto, suscitò tanto chiasso.

I leit motiv permanenti che possono spigolarsi dai diversi saggi di *El Espectador* e da altre miscellanee, l'apologia dell'innovazione, l'arte

risponde: « Non li ho abbandonati io, li ha abbandonati il mondo; io seguo la natura, come si deve fare, secondo Goethe ».

Era, allora, il momento opportuno della letteratura sorto subito dopo la prima guerra mondiale, e l'irruzione della parte politica e sociale — anche nel campo più strettamente estetico — si manifestava come un rullo. Ma Ortega non abbandona del tutto i temi estetici: nel 1950 pubblica *Papeles sobre Velásquez Goya* e nel 1958 *Idea del Teatro*.

Ma accadde veramente nell'arte quello che dice Ortega?

Forse non s'è visto con allarmante chiarezza che tra le poche cose che veramente sembrano appassionare in grande scala l'uomo occidentale, si trova l'arte situata in cima alle sue inquietudini spirituali e convertita in una specie di *Religionsersatz*, sebbene dappertutto si vedano più amici gaudenti, critici, che vera venerazione?

Oggi si è visto chiaramente che quell'arte nuova era l'antirrealismo e non la disumanizzazione. Un fallo amplificatore..., un fatalismo sillogistico..., un'esagerazione tipica d'Ortega?

Si fraintende la « disumanizzazione dell'arte », poiché non la si situa nel suo tempo: di qui l'interesse del lavoro di Guillermo de Torre, che mostra il riflesso sincronico delle teorie e delle aspirazioni molto condivise dagli artisti giovani nella decade del '20.

Quello che in molti di loro era stata intuizione e congetture frammentarie, in Ortega, grazie alla sua grande testa, diventa articolazione.

« Il mio libro », disse verbalmente pochi anni dopo, « non è un'apologia e neppure un pronostico, ma semplicemente una diagnosi ». « D'altronde », puntualizza Guillermo de Torre, « l'autore di *La deshumanización del arte* non era, come accadeva allora ad altri, parte interessata in causa; aveva prese le sue distanze. Eppure abbisognavano cautele "a posteriori". I libri, certi libri ammiragli, devono sopportare da soli i venti, e se le vele si lacerano — purché gli alberi resistano — esse dovranno essere riparate dalla generazione successiva o sostituite ».

Nell'ultimo periodo — così bene studiato da Daos nella sua opera *Sobre Ortega y Gasset*, periodo che comprende circa vent'anni —, Ortega sembra abbandonare il senso sportivo e festoso della vita, che si proietta nell'arte attraverso la concezione di questo gioco — concezione criticata, tra l'altro, da Pinder ⁽⁴⁾ —, perché il suo spirito è impossessato da una visione più amara della vita.

Ad una sua opera postuma, recentemente pubblicata, *Idea del Teatro*, appartengono le seguenti parole: « Quasi tutto è in rovina, dalle istitu-

(4) WILHELM PINDER, *Von den Künste und der Kunst*, Berlino, 1948, pagg. 75-6.

contorno e organizzare in cosmo un caos amorfo di possibilità. Una di queste è scelta mediante un atto, dove confluiscono la libertà con la determinazione, la spontaneità con la legge».

Fra le teorie che D'Ors apportò al pensiero moderno è quella della «sovracoscienza». Di fronte a quell'arte malsana, ed anche di fronte alla spiegazione degli appetiti umani attraverso il subcosciente, D'Ors ha proclamato il valore della sovracoscienza, che, situata come astro in alto, governa in definitiva la nostra vita e le nostre reazioni personali.

Questa sovracoscienza, ascritta all'orbita angelica, è il fondamento della sua discussa angelologia.

Di fronte al supposto misticismo spagnolo, di fronte alla sete di orizzonti infiniti e di nostalgie di mari sconfinati, di fronte alla tentazione di avventure per i continenti vastissimi inesplorati, e di fronte «al sentimento tragico della vita», D'Ors predicava dall'entroterra i limiti, la proporzione, i «dettagli esatti», l'ordine, l'armonia, il senso classico dell'esistenza. Così D'Ors diventa l'altro estremo di ciò che nell'estetica spagnola significano Ganivet e Unamuno.

Secondo D'Ors il «Novecento» s'innalzò con questi segni, con:

- Lo sforzo per l'unità contro il gusto della dispersione.
- Roma contro Babele.
- L'impero che si erge sulle crisi delle nazioni.
- La politica di missione contro la politica d'irresponsabilità.
- L'arte della bellezza contro l'arte dell'espressione.
- Il disegno contro la musica.
- Le figure contro le correnti.
- La legge della costanza contro la legge dell'evoluzione.
- L'autorità contro l'anarchia.
- Il segno del Padre contro il Proletariato.
- Quello del contadino contro il rusticano.

A secolo XX inoltrato, gli Spagnoli si trovavano in gran parte posseduti dalle idee dominanti nell'ottocento. Non conoscevano quasi i particolari che dentro di lui erano serviti di preludio alle nuove forme artistiche. D'Ors le rivela ad essi un po' per volta, con spirito missionario, e dovranno passare alcuni anni prima che il tono del maestro cominci ad essere ottimista. Appena nel 1914 dirà: «D'ora in avanti, forse l'arte moderna a Madrid potrà camminare da sola».

temente, è capace di rendere visibile, di « dipingerne » mentalmente la copia, le idee, che sono e devono essere sempre idee-forme ⁽⁶⁾.

Il suo stile di pensare, com'egli direbbe, è eminentemente estetico.

Non si propone di scoprire la realtà, ma di trasferire alla sfera della filosofia un modo estetico di misurarsi col mondo, dando respiro, dandogli di forma l'essere incorporeo, sebbene fino dai suoi primi scritti considerò la bellezza ontologicamente, come dimensione della verità.

Le più importanti applicazioni concrete del suo pensiero hanno profonde radici estetiche. Quella che egli chiama « scienza della cultura » consiste nella meditazione della storia per separare in essa i fattori « costanti » da quanto è solo azzardo, avvenimento contingente ed effimero. Fattori costanti che posseggono ritmo e forma. D'Ors accentua nella storia l'elemento figura insieme con l'effimero corrente. Queste figure sono concepite quasi come apparizioni in scene, in « epifanie ».

I fattori « costanti », oltre a possedere una « figura », si manifestano sempre strutturati in un repertorio di dominanti formali, cioè in uno « stile ».

In cultura gli stili sono il classico e il barocco: in conformità con essi, elevati al rango di padroni della vita, si organizza la Storia intera ⁽⁷⁾.

D'Ors prende il barocco in un senso ampio, di « costante » fattore storico, di rilassamento della ragione, di ritorno a qualcosa di morboso nella natura. Portò questa tesi nelle discussioni alla Badia di Pontigny e al riguardo scrisse un libro, *Lo barroco*, che per lui non è uno stile nel tempo, bensì, d'accordo con Croce, una delle varietà del brutto; qualcosa, come dicemmo, che è unito al suo concetto di « costante storia ».

Con la sua concezione così oculata e figurativa della storia e dell'arte non sorprende che l'arte astratta, in genere, gl'ispiri un dubbio invincibile. Nelle allusioni che egli fa negli scritti, s'indovinano riserve mentali, che non si possono nascondere.

D'altronde, nessuno, per parzialissime che possano sembrare le sue affermazioni, potrà negare l'acutezza con cui ha saputo vedere il vincolo stilistico esistente tra fenomeni che sembravano tanto estranei tra loro. È un autore quant'altri mai saturo di ritrovati sorprendenti e che attende un futuro più consolante.

Uomo di convinzioni schematiche, di idee archetipe, di pensiero figurativo, a buon diritto gridava: « Sono eliomaco, "luminista", amico di una luce che sia veramente tale ».

(6) J. L. ARANGUREN, *Determinación estética y ética de la filosofía de Eugenio D'Ors*, omaggio a D'Ors, Madrid, 1955, pagg. 15-16.

(7) *Op. cit.*, pag. 17.

assolutamente costante. Solo per mezzo della tradizione e di altra organizzazione si può ottenere qualcosa di nobile da lui.

Hulme, come Maeztu, predisse la fine dell'epoca umanistica, una epoca, com'essi sottolineano, che s'era inaugurata col Rinascimento e con l'intento di liberare dal dogma del peccato originale, principio del tutto limitante.

Nel concetto di romanticismo Maeztu include anche quello di natura. Non perché ne misconosca la differenza specifica. La quintessenza del romanticismo consiste nel supporre che una divinità superiore abiti nella regione dei sentimenti o degli istinti, perché gli uomini si lascino portare dalle proprie inclinazioni naturali. I naturalisti sono romantici che non adoperano la parola Dio. « Ed è una pena », osservava Maeztu, « vederli perdersi in individualità potenti, nei deserti dei "solipsismi" », cioè di « quella specie d'idealismo che non riconosce come certo niente altro che l'atto di pensare ed il proprio soggetto. Tutto il resto è inconoscibile o incerto... Attualmente non è solo un punto di vista puramente speculativo, ma egoismo pratico » (Herder).

Sicuramente nello scrivere queste parole pensava ai suoi protettori e compagni, ai Ganivet e agli Unamuno della sua generazione, che combatté, dopo la sua conversione, senza che il ricordo dei vecchi colleghi non svegliasse sincere emozioni.

Per il suo profondo sentimento morale e per il suo profondo cristianesimo, Maeztu è il più accanito nemico della dottrina dell'arte per l'arte nel panorama dell'estetica spagnola. In questo senso, in qualche punto di poca importanza, arrivò a combattere persino il suo venerato maestro e guida, Menéndez Pelayo.

Maeztu era ossessionato dall'idea che, se gli scrittori hanno l'obbligo di dire bene le cose, non è meno essenziale la loro funzione di scoprire e rivelarci la loro irradiazione spirituale.

Maeztu percorse tutti i cammini del '98; conobbe perfettamente il mondo inglese di fine secolo; aveva studiato parallelamente in modo sistematico la filosofia di Croce prima, e, a Marburg, quella di Kant, sempre preoccupato per i problemi dell'estetica; ci ha lasciato in una sua conferenza, *El arte y la moral* (1932) — la sua prolusione all'Accademia delle Scienze Morali e Politiche — un'importante esposizione delle sue esperienze e delle sue dottrine estetiche. In questo discorso tratta i seguenti punti: l'idea dell'arte pura, il posto dell'estetica, l'estetica e l'erotica, l'arte per l'arte, la vita e i suoi conflitti, la funzione dell'arte.

Maeztu ritiene discutibile che la bellezza sia in se stessa un fine, o

nuovi ideali, verso i quali gli uomini si orientano ogni volta che si apprestano a riaffermare le unità morali con cui possono ricostruire la società ».

Preoccupazione morale che Maeztu unì all'estetica, specialmente verso la fine della sua carriera.

La ragione profonda per cui esprimiamo le nostre emozioni morali in termini di bellezza, e quelle di bellezza in termini di moralità, è che non si possono separare le une dalle altre. Non esistono emozioni morali che non siano anche estetiche, né viceversa. Non è neppure possibile distinguere rigorosamente le emozioni artistiche da quelle che la vita ci produce.

La bellezza, come sostengono gli esteti dell'arte per l'arte, non ci soddisfa disinteressatamente; le emozioni che l'arte ci produce sono come quelle della vita, fenomeni dell'amore e dell'odio, che stimolano o deprimono la nostra vitalità, perché accendono e spengono il nostro ideale.

La radice dell'errore bisogna cercarla nell'invenzione dell'Estetica come scienza autonoma, ma, a suo giudizio, parlare di Estetica come scienza di ciò che piace disinteressatamente, non ha senso. Non vi sono gusti disinteressati, perché gusto e interesse sono inseparabili. La funzione dell'arte, secondo Maeztu, è religiosa: rivelare un valore o crearlo. Di qui la necessità di esigere che l'amore sia l'alfa e l'omega dell'arte. E siccome amore è fecondità, lo è pure il « genio », parola che non vuole dire se non la personificazione, la genesi e il « genetico ». Ciò che spinge l'artista verso la creazione è l'inclinazione all'amore.

Maeztu predisse che, a causa della mancanza d'amore nell'arte, si preparava un accademismo internazionale del Brutto e del Mostruoso, fabbricati in serie. È il culmine di tutto un processo di separazione della tecnica artistica dagli ideali umani in tutto quello che si è potuto.

Prima che si verificasse questa separazione l'arte svolgeva una missione d'amore e di bellezza. Dite ad un uomo che la sua dignità consiste nel non dovere fare il bene; siccome non potrebbe vivere senza far nulla, dovrà fare il male.

Maeztu era spinto dalla tendenza dell'arte nuovissima a pensare un poco a quegli anni dello *spleen*, di saturazione, di « malattia del secolo », che vennero dopo l'epopea napoleonica. Non si meraviglierebbe di vedere sorgere nelle grandi città europee nuovi Musset, nuovi Byron, e soprattutto nuovi Brummel, che proclamassero ancora tra gli scogli della guerra e della rivoluzione, il vecchio credo della bagattella e dell'ironia. Nell'economia delle cose deve trovare il suo posto anche un'ora

vita, che riassume nel trinomio: amore - sapere - potere: Roma - Atene - Gerusalemme. Sopra queste tre città, diceva, passano tre paralleli ideali. Linee parallele sono, secondo la geometria antica, quelle che, per quanto prolungate, non s'incontrano mai; secondo la nuova geometria, invece, quelle che s'incontrano in un punto dell'infinito. Ciascuna delle grandi città e nazioni che sono esistite nel mondo hanno cercato di puntare i propri strali su questo punto unico.

Maeztu considerava in tal modo l'arte come un annuncio della risurrezione e dell'«apocatastasi», sogno di restituzione universale delle cose e delle anime a Dio. E pensa che in avvenire gli artisti abbandoneranno il freddo deserto dell'arte per l'arte per cercare la salvezza nella consacrazione delle loro opere, per rivelarci e farci amare i segni che scoprono nelle società e nella cultura, nell'anima dell'uomo e nella natura, l'esistenza d'un amore supremo sopra di noi ⁽⁹⁾.

1936

Abbiamo passato in rassegna per ultimo la figura di Maeztu, assassinato dai rossi nel 1936, perché è il grande ponte che parte da Menéndez Pelayo, dopo di essere passato come una delle figure più insigni della generazione del '98 e di quella successiva, e si collega — per il significato della sua opera — anche con quelle che si polarizzano intellettualmente nella data del 1936. Non perché gli altri intellettuali si pongano in una linea diversa o opposta (si pensi, ad esempio, a D'Ors o a Falla), ma perché si tratta di problema del nuovo spirito e soprattutto come presa di coscienza di questo nuovo spirito, che in Maeztu si manifesta più che in altri pensatori del suo tempo.

La guerra del 1936-39 portò necessariamente un cambiamento di mentalità, anche se non in maniera così generale, né d'un solo colpo, perché le correnti ideologiche ed estetiche si aprirono il varco a colpi di spada. Sembra che i problemi continuino ad essere gli stessi, e che le persone, specialmente le più rappresentative, continuino ad essere abbarbicate sulle stesse posizioni ideologiche e dottrinali affini alla vita politica ed intellettuale dell'epoca. Verso il 1950 circa, sorge in Spagna un nuovo stato d'animo ed una nuova impostazione in tutt'i settori (saggistica, poesia,

(9) Un'esposizione della vita e dell'opera di Maeztu si può vedere in *Maeztu* di Vicente Marrero, Rialp, Madrid, 1955. Il lavoro più recente e di valore è lo studio preliminare all'edizione della sua *Defensa del Espíritu* del professore dell'Università di Madrid, A. Millán Puelles, Rialp, 1958. La bibliografia più estesa è quella raccolta da Dionisio Gamallo Fierro nei n. straordinari 33, 34 di «Cuadernos Hispanoamericanos» dedicati a Maeztu. Attualmente un'edizione delle opere complete di Maeztu è quella pubblicata dalla «Editoria Nacional» di Madrid e diretta da Vicente Marrero.

tura astratta spagnola, che in questi ultimi anni ha trionfato a San Paulo e a Venezia.

E' anche molto importante, a partire dal 1955, il significato della moderna architettura spagnola, vincitrice dei concorsi internazionali più famosi.

Si è, invece, esagerato sull'importanza della rinascita del romanzo, degno di rilievo solo per la decadenza a cui quel genere letterario si trova sottoposto. Altrettanto accade nel teatro, sebbene in tono minore.

Nel breve spazio che ci resta, parleremo separatamente di ognuna di queste manifestazioni sotto il punto di vista estetico.

Cominceremo dalla poesia della generazione chiamata del 1927, che raggiunge la sua maturità precisamente in quella data.

La generazione di Lorca, Gerardo Diego, Alberti, Guillén, Aleixandre...

Dopo la rivoluzione del modernismo e del '98, sincronizzato il nostro mondo intellettuale ed artistico con quello che accade in altri paesi d'Europa, le generazioni poetiche immediatamente posteriori si distinguono per il fatto che ormai non agiscono contro nulla. Sono generazioni che non hanno come movente una catastrofe nazionale, come quella che originò il pensiero del '98. Non hanno neanche un vincolo politico, un senso congiunto di protesta; neppure letterariamente si andava contro qualche corrente o si reagiva contro qualcosa. Non si ripudia nessuno dei poeti maestri già famosi della generazione anteriore, Unamuno, i Machado, Juan Ramón Jiménez.

È evidente soprattutto la filiazione del nuovo gruppo da Juan Ramón Jiménez. Si vede che le generazioni poetiche di fine secolo e quelle immediatamente anteriori alla guerra spagnola si collegano una dopo l'altra attraverso alcuni fili conduttori.

Ogni ondata, vista da vicino, ci appare con differenze radicali, ma, quando ci allontaniamo un poco, vediamo la linea nella sua continuità.

Questo fenomeno da solo non ci spiega il mezzo secolo di bella continuità della poesia spagnola, ma la condiziona potentemente. Il fenomeno si spiega considerando che la lirica moderna si muove in tutta l'Europa ancora dentro la linea tracciata dai simbolisti francesi.

Linea studiata magistralmente da Hugo Friedrich ⁽¹⁰⁾, che parte da Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé.

(10) HUGO FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik, von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlt, Amburgo, 1956.

di dire ora che non ripudio nulla piú dello sterile "estetismo" in cui si dibatte da circa mezzo secolo l'arte contemporanea?

Oggi m'interessa solo il cuore dell'uomo: esprimere col mio dolore e con la mia speranza l'anelito e l'angustia dell'eterno cuore dell'uomo, arrivarvi attraverso le ragioni, attraverso i cammini della bellezza o a colpi d'artiglieria. Per quanto riguarda Valery, oggi il cinquanta per cento mi agghiaccia e l'altra metà mi annoia. Il resto è pieno dell'offerta di ammirazione per il suo virtuosismo tecnico. Ed anche di questo, cioè della tecnica dovrei parlare » (11).

La prima eredità, adunque, che questa generazione di poeti ricava è un freddo legato, una specie di laboratorio tecnico. È l'ambiente freddo ed estetizzante nel quale ebbe fortuna il titolo dell'opera di Ortega *La deshumanización del arte*.

I rappresentanti della « giovane poesia » (come allora fu denominata da qualche giornale e dal pubblico) erano qualificati « intellettualoidi », « cerebrali », « poco umani ». E sebbene si dovessero fare molte distinzioni, si può dire che in un certo senso l'accusa era fondata.

Il centenario di Góngora.

Sono gli anni in cui Dámaso Alonso si fa portavoce del gruppo che riabilita Góngora.

Nel 1927, nello studio di prólogo a *Soledades*, mette da parte per sempre l'incomprensione che per secoli aveva chiuso gli occhi dinanzi alla poesia gongoriana. Il critico e il filologo obbedivano al poeta. Di qui il suo ruolo di capeggiatore del gruppo.

Certamente Rubén Darío aveva introdotto in Spagna il culto per Góngora, come lo aveva appreso dal simbolismo francese.

E' curioso — e perfino comico, com'è stato piú volte notato —, che l'entusiasmo di Verlaine e dello stesso Mallarmé per Góngora non era che intuizione. Verlaine ama Góngora, perché non lo conosce, perché è un poeta maledetto.

Ed anche Rubén Darío non ne sa molto di piú.

Saranno i posteri, specialmente quelli detti del 1927, che leggeranno, interpreteranno ed ameranno Góngora, in maniera molto diversa da Menéndez Pelayo, che non sapeva perdonargli il vuoto, il deserto d'ispirazione, l'afflizione, il nichilismo poetico che si nasconde sotto la pomposa apparenza.

(11) DÁMASO ALONSO, *Poetas modernos españoles*, Ed. Gredos, 1952, pag. 177, cfr. pure pp. 169, 172 e 174.

In quella vena erano, in gran parte, germi simili a quelli che si dovevano sviluppare nella poesia spagnola della prima metà del sec. XX.

Comunque lo sportello della poesia popolare s'era aperto nella poesia moderna. Dapprima esiste qualche rivalità tra Lorca e Alberti, a causa dei loro motivi vicini a quelli popolari. In realtà, i due cantano alla maniera popolare, ma sollevati da un'influenza potente di acuta novità: piú Andalusia occidentale nella prima poesia di Alberti (bianco celeste, mare e saline), piú Andalusia orientale agl'inizi artistici di Lorca col suo mondo distinto da sogno, presentimento e tragedia.

Gerardo Diego è diviso tra le piú libere acrobazie e versi tradizionali, versi umani in verità, piú vicini a quelli di Lope che a quelli di Góngora; ed è in queste forme tradizionali dove molte volte riesce a toccare genialmente il cuore del suo popolo. Diego, insieme con Lorca, è il poeta piú noto al pubblico.

Dámaso Alonso, il piú erudito della generazione, consolida con Alberti e Lorca il gusto delle canzonette anonime dei secoli XV e XVI, al tempo in cui il teatro di Gil Vicente, pieno di motivi lirici, le rivela.

Riassumendo: da una parte, si tende ad esagerare il carattere autoctono della poesia moderna spagnola, fenomeno che è impossibile concepire al margine del movimento poetico, che si produce specialmente in Francia, dopo il simbolismo; dall'altra, s'esagera anche sull'influenza straniera.

Dámaso assicura che gli elementi onirici, che sono quelli che danno il « trasmondo » e il mistero alla poesia di Lorca, nelle sue prime canzoni, sono al margine di ogni surrealismo. Altrettanto dice di Aleixandre, il quale tra il 1928 e il '29 scrive *Pasión de la Tierra*, ignorando tutto il surrealismo francese.

Ma un dato è certo, che in Spagna comincerà un nuovo periodo poetico, caratterizzato da questo libro di Aleixandre e da *Sobre los ángeles* di Alberti, ai quali si devono aggiungere altri libri dello stesso Aleixandre e *Residencia en la tierra* di Neruda.

Una nuova epoca della poesia spagnola: epoca di grido, di vaticinio, di allucinazione e di lugubre ironia.

È rimasta indietro l'« asepsi » iniziale del movimento, ed aumenta svolgendo e maturando, attraverso molti cammini, il calore umano.

Questa tendenza di poesia umana ed appassionata, come osservava Dámaso Alonso già nel 1932, fa sí che poeti, tacciati allora di essere « poco umani », guardassero verso temi della piú radicale umanità.

In pochi anni erano passati dalla misura e dalla contesa alla piú traboccante commozione di affetti. « Assistiamo », diceva allora Dámaso, « ad un movimento che potremmo chiamare "neoromantico" per la rea-

cerebrale, brillante, minoritaria. Si parla piú da artisti che da uomini, sebbene l'influenza di Antonio Machado sia quella della generazione passata che comincia a pesare di piú ⁽¹⁶⁾.

La guerra spagnola del 1936 interrompe un incipiente cambio di atteggiamento estetico.

Alcuni dogmi — « l'arte per l'arte », « poesia per la minoranza » — cominciavano ad essere angusti. Il poeta sentiva la necessità di prendere contatto col tempo, coi suoi simili. La torre d'avorio si convertiva in carcere. Il poeta impara di nuovo che è un uomo legato ad altri uomini da un comune destino storico.

I tre anni di guerra daranno origine ad una poesia di urgenza, diffamatrice in alcune occasioni, piena di vita e di passione. Poesia di accenti prettamente popolari, in contrasto con quella che veniva scritta prima della guerra, allorché la maniera a cui era sottomesso il verso dava risultati colti, anche se apparivano elementi popolari.

Nel 1939 i poeti adottano un termine medio, equidistante dalla poesia cerebrale e dal pasquino versificato.

Come la poesia di guerra, anche quella del dopoguerra torna a cantare i grandi temi: « Dio, morte, amore », senza timore che sembrino « troppo umani ». Eppure suole essere poesia umana, i versi sono squisitamente cesellati e tra i piú noti della nostra poesia contemporanea per squisita fattura. Perciò, in un certo senso, è una continuazione della poesia che cominciava a scriversi nel 1934.

V'è un momento di pericolo, quando il meccanicismo verbale non si sottomette alle necessità espressive e vuole passare al primo posto.

È il momento del superato garcilasismo, una specie di neoclassicismo, di virtuosismo, di formulismo, che ha il suo rappresentante in García Nieto (la cui opera è maturata, in seguito, un po' per volta) e in Lope Anglada.

Tuttavia, verso il 1943, la poesia si accosta notevolmente al grande pubblico. Non solo ritiene necessario parlare un linguaggio chiaro, ma anche fare sí che l'arte non sia un fine, bensí un mezzo.

Un giovane e grande poeta di questa nuova generazione, José Hierro, ha scritto: « Il poeta del 1928-34 era un grande poeta che parlava di poesia ad altri poeti; quello del 1934-36 e del 1939-43 è un uomo che parla di poesia agli uomini; chi verrà dopo il 1943 sarà un uomo che parla di cose umane agli altri uomini ».

(16) LUIS FELIPE VIVANCO, *Introducción a la poesía española contemporánea*; LUIS CERNUDA, *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1958: sono i lavori piú recenti di questo periodo della poesia spagnola.

nuovo barocchismo andaluzo: García Baena;

nuovo "popolarismo" di accentuata nostalgia andaluzza: Montesino, Manuel Alcántara, Carlos Murciano.

La prosa.

A differenza della lirica, il romanzo spagnolo non presenta nessuna continuità con quello degli anni precedenti: deve nascere quasi dal nulla, dopo un periodo di notoria decadenza.

Come abbiamo visto, la rinascita della poesia spagnola segue una linea, che, ispirandosi a Rubén come predecessore, deriva da Machado, da Unamuno e da Juan Ramón fino ai nostri giorni.

Il romanzo spagnolo contemporaneo, del dopoguerra, invece sembra che abbia solo un ponte che lo collega al precedente romanzo spagnolo, Baroja; il resto è influenza del sec. XIX.

Ortega fece molto danno con la sua idea di considerare il romanzo un genere finito e deviando l'attenzione dei nostri scrittori verso la saggistica.

D'altronde i romanzi di Unamuno, più che romanzi, erano « *novelas* »⁽¹⁷⁾.

Le opere di Pérez de Ayala sanno molto di saggistica; quelle di tipo eroico sono d'infima qualità.

Non mancano nomi isolati, come quello di Fernández Flores. Certo che dopo la guerra, isolata la Spagna da qualsiasi contatto con l'estero, e in parte favorita da questo isolamento, sorge con brio un romanzo che trova in *Nada* di Carmen Laforet la sua prima e genuina esposizione.

Nada, più che una risposta, è un interrogativo vivo e anelante, che condurrà la sua autrice per il cammino dei grandi scrittori.

Dopo quest'opera si suole parlare d'una grande rinascita del romanzo in Spagna: il che è un po' esagerato, se consideriamo non la quantità, ma la qualità.

Intorno al 1945, le lettere spagnole sentono fame di verità.

Nada di Carmen Laforet, *La Colmena* di Cela, *Historia de una escalera* di Bruno Vallejo... pretendono, innanzi tutto, di essere veritiere e tutte le generazioni dei giovani desiderano liberarsi dal rimedio, dal pregiudizio, che nasconde o deforma la verità.

Una profonda commozione di sincera e profonda preoccupazione

(17) Gioco di parole creato da Unamuno per esprimere la sua maniera, tutta particolare, di scrivere romanzi e che lo distingueva da quella corrente, (*nóvelas* e non *novelas*).

facemmo eco, parlando del teatro di Benavente ⁽¹⁸⁾, quando ne mette in risalto piuttosto il contenuto che l'estetica (di minor valore questa che quello).

Danza.

Quello che accade nel romanzo e nel teatro non si verifica nelle altre manifestazioni artistiche, nella danza, ad esempio, nella danza scenica, di pretto stampo spagnolo, dov'è fortemente accentuato lo spirito del secolo XVIII. La sua fama internazionale, il suo successo nei grandi palcoscenici del mondo, le sue inconfondibili e ottime qualità estetiche, fanno di lei uno degli avvenimenti più importanti del modo di essere spagnolo e della sua moderna estetica.

Si può dire che fu Antonia Mercé, « La Argentina », la figura geniale che salvò il nostro ballo dalle rudezze del secolo scorso. Essa riuscì ad ottenere passi classici, con certi movimenti stereotipati del ballo popolare spagnolo, in un'arte personale e ricca di essenze estetiche tradizionali e moderne.

Fu, in realtà, la fondatrice d'una scuola, che, senz'alterare ciò che è tipico delle nostre danze, ha fatto fortuna, ha convinto il mondo intero e le ha dato la carta di navigazione verso i migliori scenari.

Questa elevazione del folklore alla categoria di grande arte nella danza è un fenomeno parallelo e, diremmo meglio, contemporaneo a quello di Falla nella musica.

Rielaborazione che nel « ballerino » Vincente Escudero arrivò a sentire influenze cubiste col suo fiammingo ieratico e sobrio.

In realtà sono poche le grandi figure del ballo spagnolo: « La Argentina », Escudero, Encarnación e Pilar López, Mariemma el Greco, Antonio....

Spicca il volo maggiormente, sotto l'aspetto scenico, con Mariemma ed Antonio: con costui ha ricevuto discutibili mistificazioni, per cui è arrivato a provocare un'interessante polemica con Escudero, che considera il fiammingo come il sommo e il compendio artistico del nostro ballo.

In Antonio si confondono già il balletto internazionale e la danza spagnola, che ha alcune premesse estetiche completamente differenti dal primo.

(18) Per il romanzo ed il teatro si possono consultare: G. TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo*, e D. PÉREZ MINIK, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Col. Guadarrama, Madrid, 1957.

gnola sui lirici del 1927. Siffatto indirizzo nella scultura moderna parte da Julio González e si basa sulla espressività delle linee e dei piani, che, più che immagini, incarnano idee, forze.

Identica importanza di quella di Julio González ha Angel Ferrant per la Spagna. Solo che, quando è rientrato dai suoi viaggi e studi all'estero, si è rinchiuso nella sua patria, dove rappresentava, come lottatore solitario, le tendenze più spinte nelle arti plastiche. Perciò il suo nome è poco noto all'estero, ma la sua opera è lo stesso paragonabile a quella dei due precedenti, ricchissima di sfumature e, avendo coinciso con Calder nei primi moventi, tratta principi plastici che egli ha poi esteso alla giovane scultura spagnola.

Si segnalano, altresì, scultori come Oteiza (premio biennale San Paulo), Ferreire, Subirach, E. Serra, Chillida (premio della biennale di Venezia), Chirino.

Di costoro il più quotato e più famoso è Chillida, che, seguendo la tradizione della moda spagnola, lavora il ferro con arte unica e veramente magistrale.

La Spagna annovera attualmente nella ceramica due nomi di singolare rilievo: Llorens Artiga e Cumella.

Parallelamente a questi ultimi boccioli della scultura, in generale astratta, si trova la giovane pittura astrattista spagnola.

Con relativo ritardo in confronto con gli altri paesi, ha fatto violenta irruzione e si è affermato in San Paulo il passato e nella XXIX Biennale di Venezia il presente.

I suoi primi impulsi non vanno più in là del 1949 con la fondazione della Scuola d'Altamira in Santander (Westerdahl, Ferrant, Gullón, Artigas, Goeritz, Sartoris ed altri).

Nel 1953 ebbe luogo la « Settimana internazionale d'arte astratta » organizzata dal « Museo de Arte Contemporaneo » di Santander con la partecipazione della Francia, Inghilterra, U.S.A., e Italia.

Nel 1957 si fondò *El Paso* di Madrid (Saura, Conde, Foito, Canogar, Millares), gruppo che rappresenta la tendenza più avanzata, simile al barcellonese *Dau ab Set*, ormai scomparso (1948-1950) ⁽²⁰⁾.

(20) Sulla moderna scultura spagnola si possono consultare: GAYA NUÑO, *Escultura española contemporánea*, Col. Guadarrama, Madrid, 1957. VICENTE MARRERO, *La escultura en movimiento de Angel Ferrant*, Rialp, Madrid, 1954. Su Gargallo e Julio González cfr.: CAMÓN Y AZNAR in *Picasso y el cubismo*, nonché altri lavori di Gullón, di Cirlot, di Gasch e di De Torre.

Le tendenze estetiche più innovatrici sono rappresentate da Fisac, l'anti D'Ors, che reagisce alla freddezza d'una delle correnti più forti dell'architettura contemporanea e tende ad ispirarsi all'architettura popolare spagnola per il suo carattere umano ed accogliente.

Da essa prende l'austerità della linea e la semplicità degli elementi ⁽²¹⁾.

« *Revista de Ideas Estéticas* ».

Per quello che riguarda il pensiero estetico, sebbene il nostro scopo non sia quello di parlare dei molteplici saggi teorici che sono sorti in seno all'Università e ad opera di molti pensatori, più o meno uniti alle correnti estetiche più operanti nel paese, possiamo tuttavia mettere in evidenza che in generale l'Estetica sia nel suo aspetto filosofico, che in quello di teoria generale dell'Arte, è stata relativamente poco coltivata in Spagna, nonostante il lavoro magistrale di Menéndez Pelayo, che avrebbe potuto originare una grande corrente di studi letterari, poiché il materiale riunito e discusso riveste importanza eccezionale.

L'insegnamento di Milá y Fontanals ebbe un discepolo eccezionale, Menéndez Pelayo, ma appena si svegliarono nuove voci, solo in Catalogna il problema della bellezza ebbe un illustre commentatore, il Vescovo Torres y Bayes, la cui forte personalità eccelle potentemente nella cultura catalana degli ultimi tempi e che influisce sull'estetica del P. Casanova S. J. e su quella dei cultori più giovani.

La linea estetica buona in Spagna è in verità quella che parte da Milá. L'altra, come diceva Menéndez Pelayo, suppone un'estetica che in Spagna soleva impararsi attraverso libri di testo, come quelli di Krause, o attraverso raccolte di assurdi sermoni, pieni di crampi sentimentali come quella del P. Jungmann, oppure attraverso indigesti centoni di Cousin e di Levaug, ed al massimo attraverso l'Estetica di Hegel.

Nel krausismo spagnolo è più evidente la parte etica che l'estetica, una specie di religione laica, con carattere storico, che in alcuni rappresentanti, come nel Costa, non lascia di avere una forte impronta tradizionalista.

A partire dal 1943, la *Revista de Ideas Estéticas*, pubblicata dal

(21) La relazione tra una concezione intorno all'architettura di notevole accento popolare e le idee della moderna estetica architettonica si può leggere in Miguel Fisac, *La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro*, Madrid, « O crece o muere », 1952.

Intorno all'architettura spagnola attuale è stata pubblicata un'inchiesta nel numero straordinario di *La Estafeta Literaria*, 110-11, 1958, in collaborazione coi 6 architetti spagnoli che hanno ottenuto premi internazionali.

BIBLIOGRAFIA

MENÉNDEZ PELAYO

DÁMASO ALONSO, *Menéndez Pelayo, critico literario*, Ed. Gredos, 1956.

CALVOS SERER RAFAEL, *Historia de la fama de Menéndez Pelayo*, cfr. la sua *Teoría de la restauración*, Ed. Rialp. S. A., 1952.

D'ORS EUGENIO, *La filosofía de Menéndez Pelayo*, 1930, raccolta nella sua opera *Estilos del pensar*.

MENÉNDEZ PELAYO MARCELINO, *Obras Completas*, pubblicate dal "Consejo Superior de Investigaciones Científicas", Madrid.

MEREGALLI FRANCO, *La historia de la Estética, según Menéndez Pelayo*, in « Revista de Filosofía », II, luglio-dicembre, n. 6, 7, 1946.

MUÑOZ ALONSO A., *Las ideas filosóficas en Menéndez Pelayo*, Ed. Rialp. S.A., 1956.

OLGUÍN MANUEL, *Marcelino Menéndez Pelayo's Theory of Art, Aesthetics, and criticism*, Ed. « University of California Publications », in « Modern Philology, XXVIII », Berkeley, 1950, n. 6.

« Revista de Ideas Estéticas », numeri straordinari dedicati a Menéndez Pelayo, n. 55, 56 - 1956.

SIMÓN DÍAZ JOSÉ, *Estudios sobre Menéndez Pelayo*. Bibliografia raccolta nell'opera pubblicata sotto lo stesso titolo dalla « Editora Nacional », Madrid, 1956.

'98 E MODERNISMO

« Arbor », numero straordinario commemorativo del 1898, n. 36, Tom. XI, dic. 1948.

BENAVENTE JACINTO, *Obras completas*, Aguilar, Madrid.

BLANCO AGUINAGA C., *Unamuno, Teórico del lenguaje*, « El Colegio de México », 1954.

CLAVERÍA CARLOS, *Notas italianas en la Estética de Unamuno*, in « Temas de Unamuno », Ed. Gredos, 1953.

Idem, *Notas sobre la poética de Antonio Machado*, Cinque studi sulla letteratura spagnola moderna. C.S.I.C., Collegio trilingue dell'Università di Salamanca, 1945.

« Cuadernos de la Cátedra "Miguel de Unamuno" », diretta dal prof. Manuel García Blanco. Rassegna annuale della bibliografia unamuniana, Università di Salamanca.

« Cuadernos Hispanoamericanos », sett-dic., 1949, numero straordinario dedicato ad Antonio Machado. Riunisce la bibliografia più completa.

- GAOS J., *Sobre Ortega y Gasset*, Imprenta Universitaria, México, 1958.
- GAYA NUÑO, *Escultura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957.
- MARRERO VICENTE, *Maeztu*, Ed. Rialp., 1955.
- Idem*, *Picasso y el Toro*, 1955 (trad. Glok und Lutz, trad. ing. Rognery).
- Idem*, *La escultura en movimiento de Angel Ferrant*, Ed. Rialp, 1954.
- Idem*, *El acierto de la danza española*, Col. Esplandian, 1952.
- ORTEGA Y GASSET J., *Obras Completas*, Ed. «Revista de Occidente», Madrid, 1946.
- RAMÍREZ S., *La filosofía de Ortega y Gasset*, Herder, Barcellona, 1958.
- VIVANCO L. F., *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, 1958.

di Unamuno e la passione come metodo. La teoria poetica della realtà. Unamuno e Croce. Antonio Machado, poeta del '98. La poetica di Antonio Machado: essenzialità e temporalità. Coscienza della crisi. Le arti plastiche del '98 e nel modernismo. Zuloaga. La musica spagnola di fine secolo. Due figure del post-modernismo: Juan Ramón Jiménez e Benavente. Benavente e il teatro spagnolo contemporaneo.

- II. - SINCRONISMO DELL'ESTETICA SPAGNOLA NEL SEC. XX. — Sincronizzazione: Picasso e Falla. Apparizione del divorzio tra società ed arte. La «dirrealizzazione» e l'idea orteghiana dell'arte. Teoria dell'oggetto estetico. Classicismo, apriorismo concettuale e sovracoscienza di D'Ors. Estetica configuratrice. Maeztu. Che cos'è la fibra estetica? Letteratura eroica. 1936. La generazione di Lorca, Gerardo Diego, Alberti, Guillén, Aleixandre... Il centenario di Góngora. La vena tradizionale. La generazione del 1934 e i «neoromantici» del dopoguerra. La prosa. Danza. Scultura e pittura: Gargallo, Julio González, Ferrant, Chillida, gli astrattisti. La nuova architettura spagnola. *Revista de Ideas Estéticas*.

BIBLIOGRAFIA.

I. — MENÉNDEZ PELAYO E L'ESTETICA

Per un bel po' di tempo, dopo gl'inizi del sec. XX, la figura centrale degli studi spagnoli di estetica fu quella di Menéndez Pelayo, «il maestro», come scrive il Grabmann, «più grande della Spagna e il più universale degli ultimi cento anni». La sua *Historia de las ideas estéticas* è un libro teorico, storico e critico, consacrato alla Spagna solo di nome, poiché, attraverso le indagini sulle origini e le influenze, si estende alle letterature straniere e diventa una specie di storia delle idee estetiche d'Europa. Con quest'opera, come ha scritto il Saintsbury, «la Spagna può vantare non solo la migliore storia della critica che posseggono le varie letterature europee, ma l'unica che tratti veramente bene questo argomento»⁽¹⁾.

Menéndez Pelayo cominciò a lavorarvi nel 1876, la pubblicò in tre volumi nel 1882, e vi apportò importanti modifiche nelle edizioni successive. L'ultimo volume, il V, uscì nel 1891 e fu ripubblicato nel 1912. Apparvero delle revisioni anche nell'edizione principe delle sue opere complete, curata nel 1940 dal «Consejo Superior de Investigaciones Científicas», che reca in appendice il piano d'un nuovo volume che l'Autore non fece in tempo a scrivere.

La Historia de las ideas estéticas.

Menéndez Pelayo concepisce a modo suo la *Historia de las ideas estéticas*, cioè come una grande storia letteraria, artistica e poetica. Ricerca le teorie della bellezza e della creazione immaginativa dell'anti-

(1) SAINTSBURY, *History of criticism*, 2, ed. II, pag. 331, London, 1905.

(Di passaggio diciamo che i suoi giudizi sulla scolastica, come risulta dalle sue opere, sebbene condizionati, a causa dello stato pietoso in cui allora versavano quegli studi, non sono così apodittici come quelli testé riferiti).

Accanto all'influenza della scuola di Barcellona, di Milá y Fontanals e di Llorens, non bisogna dimenticare due nomi che ebbero molta preponderanza sul suo spirito, quello di Gumersindo Laverde tra i suoi contemporanei, modesto, ma sicuro rivendicatore del pensiero iberico, e tra i predecessori quello di Luis Vivés, il grande umanista cristiano del secolo XVI, amico e collaboratore di Erasmo e di Moro, professore a Lovanio e a Oxford, e che, per recondite affinità di temperamento, occupò un posto di primo piano nella cultura di Menéndez Pelayo.

In Menéndez Pelayo esisteva qualcosa che corrispondeva alle esigenze del suo spirito e che egli chiamava « libertà spagnola ». La riscontrava nella tradizione letteraria, politica e filosofica della sua patria e gli sembrava che fosse da preferire alla libertà liberale. Libertà che coincide con la sua simpatia per l'*ars nascendi*, e che induce alcuni buoni commentatori, come Franco Meregalli⁽³⁾, a pensare ad una certa analogia di posizioni col tradizionalismo filosofico, sebbene da molti passi della sua opera, e in modo particolare dal suo *Examen crítico de la moral naturalista*, risulti la sua fedeltà ad una concezione metafisica della realtà.

Sono ingiusti i critici che tendono a sottovalutarne il metodo e a mettere in risalto ciò che subito più impressiona. Croce, ad esempio, dice che Menéndez Pelayo s'inclina all'idealismo metafisico, sebbene sembri voler accettare qualcosa da altri sistemi filosofici, perfino dalle teorie empiriche. Si tratterebbe di una specie di empirismo psicologico, che forse non si può chiamare filosofia, ma che non è positivismo, poiché non esclude la metafisica.

Tuttavia i lavori più recenti che si sono occupati delle idee filosofiche di Menéndez Pelayo e della sua posizione in filosofia alla luce degli ultimi indirizzi tendono a rivendicarlo, così che quello che in altri tempi ed allo stesso Croce sembrava una imprecisione filosofica, oggi risulta un atteggiamento profondamente premeditato.

Ci fermeremo a considerarlo brevemente, perché spiega il nucleo del suo pensiero estetico.

(3) FRANCO MEREGALLI, *La historia de la estética según Menéndez Pelayo*, in « Revista de Filosofía », 1943, II, julio-diciembre, n. 6, 7, pag. 434.

tonizzare Aristotele o in aristotelizzare Platone, bensì in elevarsi al di sopra di essi, in loro compagnia, per mantenere ed estendere l'evoluzione della filosofia. Perciò davanti ai suoi occhi è Fox Morcillo che studia il problema e ne tenta una possibile soluzione ⁽⁸⁾. « Chissà », egli scrive, « se la formula ontopsicologica, la bandiera di pace tra Platone ed Aristotele, innalzata nel sec. XVI da Leone l'Ebreo e da Fox Morcillo, sarà la formula definitiva sotto cui si svolgerà la scienza spagnola » ⁽⁹⁾.

Quando Menéndez Pelayo afferma che Platone ed Aristotele sono i due poli del pensiero scientifico, converrebbe anche tenere presente che per lui « la filosofia degli antichi era non solo indipendente dal paganesimo, ma anche la sua contraddizione e negazione » ⁽¹⁰⁾; solo così si può capire la frase testé citata.

Menéndez Pelayo è salvato sempre dal senso storico e dalla libertà cristiana.

Con un candore incantevole si dichiara filosofo nell'unico senso che la parola permette, nella sua etimologia: nell'amore, cioè, per la sapienza e nella risposta personale ad alcune domande perenni.

Per Menéndez Pelayo non v'è scienza che abbia un tecnicismo più semplice e più vicino alla lingua volgare che la filosofia.

Il suo pensiero non sarà sempre sistematico, ma coerente sí; senza dimenticare, com'ebbe a dichiarare più volte, la sua visione della filosofia come una nobile aspirazione, più o meno frustrata, per arrivare ad una sintesi suprema ⁽¹¹⁾.

Ebbe coscienza profonda di essere un pensatore secondo lo stile degli umanisti, in cui il pensiero estetico non si spiega mediante la sola intelligenza, né mediante la sola sensibilità, né molto meno mediante la volontà, ma col concorso di tutte le facoltà e sempre col predominio della contemplazione, che è eminentemente intellettuale. E dimostrò speciale cura a precisare la sua posizione che non condanna, né esclude affatto la metafisica, ma neppure la confonde col positivismo.

Questo nucleo del pensiero di Menéndez Pelayo è perfettamente consono al suo atteggiamento di umanista e al suo apporto essenziale, come vedremo, all'estetica.

(8) *Ibid.*, LVIII, 231, 250.

(9) *Ibid.*, LIX, 385.

(10) *Ibid.*, LVIII, 307.

(11) *Ibid.*, LXIII, 60.

prensione delle più opposte tendenze, concepisce la critica come un'arte e si anticipa ad alcune teorie, tra cui quella di Croce.

In tutti gli studi che si sono fatti ultimamente su Menéndez Pelayo, egli appare come uno che vuole mettere in relazione la Spagna col mondo, pur conservando le proprie caratteristiche: una Spagna aperta a tutte le manifestazioni dell'arte, avida di sentirla e di comprenderla tutta, desiderosa di vivere una vita integralmente umana, come la vissero i grandi uomini del Rinascimento, che egli tanto ammirava.

Il seicentismo: storia e metafisica.

Una volta conosciute queste caratteristiche di Menéndez Pelayo, non ci sorprenderà la sua concezione sul « fatto estetico » (opera d'arte e di esperienza estetica, sintesi di materia e forma, sintesi di elementi materiali e spirituali), dettatagli da una teoria sull'arte che aspira a riconciliare il principio di libertà, esaltato dalla nuova estetica, col principio dell'ordine e della disciplina, sostenuto dai classici in generale. Tale concezione della doppia natura del fatto estetico influisce sullo svolgimento della sua concezione dell'Estetica come disciplina che, evitando sia l'empirismo che l'apriorismo, cerca di conciliare l'esperienza del fatto con la speculazione metafisica. Tutto ciò si riflette nella teoria di Menéndez Pelayo sulla critica, in cui riunisce intimamente l'investigazione empirica dello storico e la valorizzazione da parte dell'artista e dell'esteta ⁽¹²⁾.

Neppure sorprenderà che la sua spiegazione del fenomeno del « seicentismo » sia l'elemento che è passato dalla sua *Historia de las ideas estéticas* alle storie generali dell'estetica e della critica, come riconoscono il Saintsbury e Croce. Vale a dire, l'affermazione d'un carattere spagnolo insofferente di qualsiasi spirito di scuola e che costituisce uno dei motivi basilari della sua grande opera ⁽¹³⁾.

Il nucleo centrale del suo pensiero spiega che, in senso metodologico, la tendenza caratteristica della *Historia de las ideas estéticas* è di trasformarsi in una storia generale della cultura, trasferendo spesso l'interesse dell'estetica alla critica letteraria, poiché la predilezione fondamentale di Menéndez Pelayo, sempre viva nel substrato del suo spirito, è la poesia.

(12) MANUEL OLGUÍN, *Marcelino Menéndez Pelayo's Theory of Art, Aesthetics and Criticism*, pubblicato dalla Università California Press (Berkeley, Los Angeles, 1950, vol. 28, n. 6).

(13) SAINTSBURY, *Op. cit.*, pagg. 331-351; CROCE, *Estetica*, pag. 417.

dispersione, alla eccezione, alla stravaganza, al sommergerci nell'afri-canismo, caro ai Keyserling e agli Unamuno » ⁽¹⁵⁾.

Menéndez Pelayo si dimostra contrario ad ogni sorta di sciovinismo e manifesta anche dei dubbi sulla validità del termine « scuola spagnola » nella pittura, anticipando di vari lustri le battaglie antinazionaliste sostenute nel campo della cultura precisamente da Eugenio D'Ors.

Ma Menéndez Pelayo, che considera la storia letteraria alla stessa stregua di qualsiasi altro genere di storia, come una creazione viva e organica, affermò in una occasione, nel suo discorso *La historia considerada como obra artística* (1883) l'identità del mondo della poesia con quello della storia, manifestando chiaramente le sue preferenze per la critica che va al di là dell'investigazione ed arriva alla creazione. Questo è il suo modo di sentire il seicentismo: sbagliano, pertanto, quelli che tendenziosamente considerano la sua critica come qualcosa di puramente erudito, di enumerativo e non interiore, interpretativa, psicologica, ricreatrice.

Così erroneamente la vide la cosiddetta generazione del '98, sebbene molti dei suoi membri successivamente modificarono i primi giudizi.

Nel seicentismo di Menéndez Pelayo non si può non tenere presente il suo senso universalista, confermato dal suo spirito rinascimentale per la interpretazione dell'ideale cattolico, per il suo atteggiamento filosofico, sintetico ed ambizioso, specialmente di fronte al fatto dell'eterodossia, per la sua preferenza per l'elemento scientifico nel campo delle rivendicazioni del sapere nazionale.

Il seicentismo di Menéndez Pelayo, come si vedrà, costituisce una chiave nella visione delle correnti estetiche spagnole di questi ultimi cent'anni.

La sua posizione storica, che implica anche l'imperituro, s'identifica coi postulati più essenziali di quello che in Spagna s'intende per posizione tradizionale. Di essa vivono le correnti più poderose, dinamiche e non ristagnanti della nostra estetica, sebbene a volte non riescano a splendere, alla superficie, nelle dovute maniere, come scuole e movimenti.

Gli ultimi confini storici della sua estetica.

Prima di congedarci da Menéndez Pelayo, desideriamo precisare il suo contatto col tempo in cui visse e con quello che storicamente gli

(15) EUGENIO D'ORS, *Disertación inaugural de la cátedra fundada en la « Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander »*, nel volume: « Estilos del pensar », Madrid, Espasa, 1945 e in « Estudios sobre Menéndez Pelayo », Ediz. Nazionale, 1956.

suale, non ha un'idea e neppure un'emozione, eccetto l'entusiasmo tecnico; come artista, sembra essere vissuto in una continua orgia di luce, ricamata di oro, di porpora, di marmi e di tele della scuola veneziana »;

c) rinnovazione del lessico, dell'aggettivazione, dei ritmi e delle strofe, richiamando vocaboli in disuso, introducendo voci confinate nei vocabolari di archeologi e di artisti, creando, insomma, una poesia sorprendente e cesellata.

La famosa dedica al Gautier de *Les fleurs du mal* di Baudelaire è abbastanza sintomatica circa i nuovi indirizzi dell'estetica, ai quali il maestro non aderisce, poiché si scandalizza di una poesia adorna di lucentezza sensuale e completamente vuota di sentimento.

Col volume V — esposizione delle dottrine estetiche del sec. XIX in Francia — finisce la *Historia de las ideas estéticas*, ma la questione restava sul tappeto per essere sviluppata in avvenire, come dimostra il progetto di continuare l'opera, pubblicato da Enrique Sánchez Reyes alla fine della ristampa della edizione nazionale delle opere del Maestro.

Ivi si parla degli imitatori di Baudelaire e delle correnti che oggi dominano la lirica ispanoamericana, capitoli che ci avrebbero mostrato l'atteggiamento di Menéndez Pelayo di fronte al modernismo; la loro mancanza è deplorata da un ottimo conoscitore di questo movimento, Guillermo Díaz Plaja.

Tuttavia è da osservare che Menéndez Pelayo, pur giudicando decadente la poesia nata dalla generazione del romanticismo (che in seguito si chiamerà modernista), arrivò a comprendere che la poesia non poteva ridursi alla concezione di semplice scultura, ma anche di musica. Affermò, inoltre, decisamente che tanto il bello che il brutto sono oggetti possibili dell'arte ⁽¹⁶⁾.

Insieme con questa assenza di paragoni dinanzi ai moventi estetici contemporanei, bisogna anche mettere in evidenza che nella sua opera le parti dedicate alle teorie sulle arti plastiche sono minime e sproporzionate, in confronto con quelle che dedica a quelle delle altre arti. Fenomeno che, come esporremo, va anche unito a certe peculiarità delle arti plastiche spagnole del sec. XIX.

D'altronde, quando si giudica l'opera di Menéndez Pelayo all'estero, in Inghilterra, in Italia, in Germania, si è soliti farlo sotto il punto di vista della sua antitesi al predominio intellettuale francese. Per i galli-

(16) Apprezzamenti estetici su quest'ultima epoca di Menéndez Pelayo si possono leggere nell'opera di Dámaso Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario*, Ed. Gredos, 1956. Un'interessante polemica su questo libro è apparsa nella rivista «Punta Europa», n. 5-6.

di nullità morte ». E Menéndez Pelayo, in uno dei suoi più grandi discorsi, esclamò: « Tra i morti, vivo!... ».

Maeztu, che in seguito doveva diventare il più intelligente ed entusiasta rivendicatore di Menéndez Pelayo, mai dimenticò il tono con cui quelle parole furono pronunciate.

A quegli anni dovette corrispondere un patriottismo dinamico, rinnovatore, come quello dell'opera del Costa, a partire dal 1898. Ma Menéndez Pelayo non fece questo: preferì vivere tra i morti.

Fin da piccolo provò pietà per le cose passate. In lui si sovrappose lo spirito di conservazione a quello di distruzione, che nel « disastro » farà arruolare tante anime impetuose sotto la bandiera della dimenticanza e del nuovo calcolo.

Tuttavia, tosto che passò lo *Sturm und Drang* del '98, si vide che l'opera di Menéndez Pelayo non era quella di un semplice erudito, la cui *Historia de las ideas estéticas* finisce con gli autori dell'inizio del sec. XIX. Oltre ad essere un erudito non comune, Menéndez Pelayo era anche un grande pensatore ed un grande artista. Concepì la Spagna sempre come un'unità spirituale e non puramente come un conglomerato di successi. Fu lo scultore, il modellatore, il rifonditore, quasi il creatore della nostra unità spirituale. In lui affonda le sue radici il più sano tradizionalismo spagnolo, uno dei partiti, il più forte, che dividerà in due il cosiddetto « problema di Spagna ».

Oggi il '98 appena capirebbe il linguaggio che parla tutta l'Europa colta e che potrebbe avere come suo motto l'aforisma: « Nihil innovatur, nisi quod traditum est ». « Ciò che non è tradizione » — direbbe Eugenio D'Ors, una volta passato il '98 — « è plagio ».

Il fatto tremendo e indiscutibile è che i popoli che non prestano attenzione alle loro radici storiche, vivono, di solito, una vita d'imitazione, dove forse si traduce molto, ma si pensa e si crea poco.

Certamente collocarsi in prospettiva storica non significa confrontarsi con rovine immobili, bensì vivere spiritualmente una corrente che tende verso una meta non raggiunta o che, al momento di essere raggiunta, scopre un'altra finalità non ancor conseguita.

Per ben ponderare questa posizione tradizionalista di Menéndez Pelayo bisogna tener conto del fenomeno messo in evidenza da tanti osservatori stranieri, cioè che in nessun paese, come in Spagna, le forme tradizionali rivivono con facilità meravigliosa nell'arte attuale.

Il segreto di un Lorca non si comprende senza il suo contatto con la poesia popolare tradizionale spagnola. Lo stesso possiamo dire di Alberti, di Miguel Hernández. Il fenomeno è patentissimo in Antonio Machado.

II. — L'ESTETICA SPAGNOLA ALLA FINE DEL SECOLO: IL '98 E IL MODERNISMO

L'opera di Menéndez Pelayo, considerata nel suo insieme, è una buona misura dell'opera di un uomo del sec. XIX, soprattutto per il suo carattere storico-critico, soggetto alle condizioni della letteratura e delle arti del suo tempo.

V'è poi nella sua opera, parallelamente al suo apporto fondamentale (che, come abbiamo detto, è lo studio, la valorizzazione e l'esposizione del seicentismo nella sua proiezione storica ed universale) una limitazione: il non essersi fatta eco della sensibilità e delle idee estetiche di fine secolo e la sua opposizione a parlare dei suoi rappresentanti viventi. Era — non c'è dubbio — cosciente del chiaro delinearsi di un nuovo mondo estetico, ma ivi pose fine alla sua ricerca, mentre sarebbe stato il punto più interessante per gli scrittori e gl'intellettuali di fine secolo.

I due movimenti d'importanza capitale nell'estetica, che coesistettero in quel momento, furono il '98 e il modernismo.

Per mancanza di prospettiva storica solitamente sono stati considerati uno solo, sebbene gli ultimi studi abbiano contribuito notevolmente a mettere le cose a posto, delimitando i campi.

Il modernismo rappresenta una semplice modalità estetica, retorica, mentre il '98 non fu solo una generazione estetica e letteraria, ma produsse opere sature di reazione sociale, di revisioni, di critica severa non verso un governo, bensì verso un modo di vita nazionale. Nel fondo è chiaro che fu una generazione marcatamente estetica; tuttavia sotto il punto di vista stesso dell'estetica è evidente la differenza tra il '98 e il modernismo, tra una meditazione di Unamuno ed una evocazione di Juan Ramón Jiménez. Lo stesso potremmo dire tra il Villasespa e Antonio Machado, tra Maeztu e Benavente.... Per il '98 il tema fondamentale è il cosiddetto « problema di Spagna », di cui ha coscienza a causa del « disastro » (la perdita delle colonie d'oltremare, dopo di avere persa la guerra contro gli Stati Uniti nel 1898); per il modernismo « l'arte per l'arte » è la ragione sufficiente del mondo (1).

(1) GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. — Una introducción a la literatura española del siglo XX —, Espasa, 1951. Sulla generazione del '98 son fondamentali i noti lavori di Jeschke, di Lain Entralgo, di Fernández Almagro e di Entrambasaguas.

Il modernismo appare in Spagna come una nuova tecnica, distruttrice del vecchio e costruttrice d'una forma e d'una espressione nuova.

Anche la generazione del '98 implica una rivoluzione contro l'antecedente, sebbene tra le due correnti siano grandi differenze.

Se gli uomini del '98 sono interventisti, i modernisti sono degli squisiti isolazionisti. Da un lato la torre d'avorio, dall'altro qualcosa che somiglia molto alla sociologia. Da una parte, la dissociazione della bellezza dal bene e dalla verità; dall'altra, qualcosa che somiglia a un « rigenerazionismo » di nuovo conio, meno razionale e più intuitivo. Nel nucleo del '98 sono Ganivet, Unamuno, Maeztu, « Azorín », Baroja e, in definitiva, Antonio Machado. Nel modernismo sono i nostri due ultimi premi Nobel (Benavente e Juan Ramón Jiménez) e Valle Inclán, giacché Darío è venuto dall'America, passando per Parigi (il *Responso a Verlaine* è il suo punto di collegamento coi simbolisti francesi).

Sebbene le modulazioni estetiche del '98 e del modernismo siano diverse — nel primo, più carattere; più decadentismo di fine secolo (« liliàlerias », come allora si diceva) nel secondo —, tra un fenomeno e l'altro, in Spagna si produce un grande avvenimento estetico, che alcuni, con evidente esagerazione ed ingiustizia, chiamano il nostro secondo secolo d'oro.

Si vede sempre più chiaramente che il modernismo e il '98, nel loro insieme, costituirono un movimento estetico.

Il '98, è vero, camminò un po' al margine del clima nettamente poetico del modernismo, ma in più d'una sfumatura vi si confonde. Il '98 dapprima si educò alle idee di Nietzsche e per qualche tempo si alimentò del suo spirito. S'ispirava a quelle idee che miravano a salvare il mondo mediante i valori artistici, a fomentare l'amore per ciò che è radicato nel popolo, a recarsi in pellegrinaggio negli angoli storici delle ville, a visitare le antichità, le dirute mura, le fonti storiche persino nei crocicchi, ad avvalorare l'austero paesaggio castigliano, l'ambiente diafano velaschegno, i cieli burrascosi zuloagheschi, tutto ciò che allontanava dall'artificiale e suggeriva pedagogia vigorosa.

I rappresentanti più caratteristici del pensiero e della letteratura del tempo respirano un naturalismo più o meno vergognoso ed inconfessato. Nel fondo di Unamuno v'era molto naturalismo col suo sentimento organicista di Dio, come la carne stessa e le stesse ossa; e parimenti nel paesaggio di Azorín e nel razzismo di Baroja. Per Salaverría l'eroismo, l'impresa dell'America consistono più nel coraggio dei conquistatori che nell'opera dello spirito. Un carattere completo è S. Ignazio; più tardi

che Menéndez Pelayo soleva chiamare « affanno smodato di false novità letterarie »; ma l'estetica, come dottrina e teoria propriamente detta, apparirà nella generazione immediatamente posteriore e si compenetrerà fino a confondersi quasi con questi due movimenti.

Nomi come quelli di Baudelaire, di Nietzsche, di Dostojewski furono conosciuti in verità tardi dagli uomini del '98, più interessati allora alle poesie proibite dell'uno e alla crudeltà dell'altro.

La vera scienza estetica suole consistere in riflessioni sul fatto artistico più che in programmi concreti, capaci di provocare un movimento o di sostenere l'attività di una squadra o di una generazione. Qualsiasi manifesto può essere più operante del più rigoroso sistema, ma non si può confondere una cosa con l'altra. Più tardi, coll'avvento d'una nuova generazione comincerà a fiorire la dottrina estetica. Figureranno Ortega y Gasset, lo stesso Maeztu ripescato dal '98, e soprattutto D'Ors. Servirà d'incentivo agli stessi uomini del '98 e del modernismo che sentono i benefici dell'impulso accademico di questa nuova generazione.

Naturalmente i più celebri del gruppo del '98 e del modernismo sapevano scrivere alla pari ed anche meglio di quelli della generazione seguente; sapevano parlare del Greco e di Toledo con Barrés e senza di lui, come ad esempio Bartolomé Cossío.

Ma altro è sentire il vigore dei pennelli ed altro apprezzare l'arte stessa.

Con un grande disprezzo per tutto ciò ch'era stato accademico e categorico, e con grande stima per certi tratti sociologici bene colti, di passioni bene ritratte e di un volto mistico divinamente dipinto, si può passare sopra quello che costituisce propriamente una dottrina estetica. Un mondo del genere suole ricadere da una parte nel primitivo o nel titanico, dall'altra nell'orgia o nella bohème, tra quanti, sprovvisti di fondamenti filosofici nelle loro teorie, vivono alcuni entusiasmi incontrollati dell'intellettualismo tante volte denigrato ⁽³⁾.

La nuova generazione, succeduta a quella del '98, sarà precisamente una generazione d'intellettuali, nonostante che in alcuni l'atteggiamento di fronte allo spirito e alla dottrina in sé si trovi molto soggetta ai presupposti spirituali e biologici del '98. Il che darà valore alle figure posteriori al '98, meglio dotate, sotto il punto di vista intellettuale, e che fa apprezzare la figura di Maeztu, che, pur essendo rappresentativa della generazione del '98, fu uno degli spiriti ponti tra la sua generazione e le successive.

(3) Cfr. JOAQUÍN IRIARTE S. J., *Pensares y pensadores*, Madrid, 1958, pag. 128.

E come poteva essere diversamente, se per Unamuno la filosofia, che si trova sparsa e diluita nella letteratura, è un compromesso tra la logica e l'etnologia?

E per Ganivet, tutto indoviniello e istinto, l'asse diamantino è il « senechismo », la filosofia senza grande originalità di pensiero, ma grandissima di accento e di tono. « La nostra somma teologica e filosofica » — diceva Ganivet — « si trova nel "romancero" » (4). In questi tre pensatori v'è molto di pura fisiologia, di dissezione dell'anima patria, che colma la letteratura spagnola di acre fetore anatomico, cadaverico.

Studiamo separatamente ciascuno di essi, senza dimenticare che il pensiero spagnolo già si afferma in modo che si possa dire che gl'intellettuali non formano una gerarchia sociale, ma sono un popolo.

L'intuizionismo casticista di Ganivet e di Unamuno.

Ganivet è conosciuto da Azorín, da Maeztu, da D'Ors e, prima, da Unamuno, come precursore e definitor di tutta la generazione del '98.

« Il nostro predecessore immediato » lo chiamò Maeztu; « glorioso precursore » D'Ors. Predecessore e precursore rispetto a nuove e rinnovate preoccupazioni del suo amico Unamuno, compagno, in gioventù, di concorso; s'intravede chiaramente la parte decisiva che gli spetta nella gestazione spirituale del '98.

Unamuno aveva pubblicato due anni prima i suoi cinque saggi *En torno del casticismo*, ispirati, come l'*Idearium*, dalla considerazione della realtà spagnola quale sostrato storico e lievito del futuro.

Qualunque sia l'influsso esercitato da un libro sull'altro, è certo che la concatenazione ben patente dei due fa notare come restò saldato il primo anello d'una catena che tanti sforzi associò alla data significativa del 1898.

Per ora l'intenzione di redigere questi saggi è molto più profonda di quella di elaborare soluzioni tecniche a determinati problemi dello Stato, o d'intentare circuiti storici di previste conclusioni (5).

Mentre i « rigenerazionisti » del secolo XIX fanno sociologia, questa nuova moda d'intellettuali fa estetica.

« Rigenerazionismo » e '98 si differenziano tra loro per le intenzioni, per i metodi e per i gusti letterari, comprese le forme di carattere.

(4) La collezione di romanze popolari e di poesie di origine anonima, generalmente narrativa e in versi ottosillabi. Genere popolare imitato, in seguito, dai poeti colti.

(5) MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Vida y obra de Angel Ganivet*; Nuova Edizione in « Revista de Occidente », 1952, pag. 185.

cristiana, che è ciò che ai suoi occhi la Spagna doveva essere, cioè trasformare l'energia guerriera della conquista in energia spirituale.

Anche Menéndez Pelayo usa l'espressione « Grecia cristiana », « Grecia in grazia di Dio », ma lo separa un abisso.

Tuttavia uno spirito di forgia, di configurazione c'è in Menéndez Pelayo, in Unamuno e in Ganivet, almeno nel primo. Unanimo, dopo di avere letto l'*Idearium* scrive: « Vedo in Lei, amico Ganivet, un utopista; perciò la considero uno degli uomini veramente nuovi, di cui tanto abbiamo bisogno in Spagna ».

Pessimismo di fine secolo.

Ciò nonostante Ganivet, il precursore della generazione del '98, che confessava piacevole il suo disordine sistematico, è racchiuso tutto nel seguente paragrafo: « Per me il problema della felicità umana è già risolto: suicidarsi a poco a poco, non badando a se stessi e lasciando che scoppino i fuochi dello spirito, non per salire con essi molto in alto, ma per distrarsi vedendoli cadere in lagrime ».

Il caso personale, quello del proprio « io » intrasferibile, peserà molto sull'opera di Ganivet, con un egocentrismo forse meno accentuato ed escludente, ma più cordiale di quello di Unamuno; e pur esternando molto il suo atteggiamento — se lo tenta — davanti ai problemi della vita e dell'uomo, mai fa trasparire il dramma intimo delle sue aspirazioni e delle sue sconfitte. Invece di risolvere il problema per tutti, pensa di risolverlo sopprimendo se stesso: disgraziatamente la paralisi progressiva, la mania di persecuzione, la delusione amorosa, la mancanza totale di fede religiosa, la esacerbazione angosciata e veramente agonica della coscienza della sua personalità fecero il resto.

In lui si notava un potere *misterioso*, come nel suo autoritratto *Pío Cid*, simile a quello che gli dèi pagani mostravano nei loro tratti con le creature: mescolanza di energia e di abbandono, di virtù e di perversione, di serenità e di burla. « Io sono un catalano astuto, innestato in gotico "silingo" (?) », diceva in un momento di buon umore; per esclamare in altra occasione, dinanzi ai torrioni dell'Alhambra: « Chi potrebbe, come voi, sognare molti secoli e dal suo sonno cadere nell'ombra del nulla? ».

In Ganivet v'è un nero persistente che si accentua col tempo: le ombre

(7) individuo d'un popolo di razza germanica, che anticamente abitò fra l'Elba e l'Oder, a N. della Boemia, e che nel secolo V si unì con altri popoli per invadere il mezzogiorno d'Europa.

dell'Africa. « La colonizzazione » — egli afferma — « è un tratto caratteristico e consolante dell'umanità in tutti i tempi e presso tutte le razze. Io sono sicuro che, se gli stessi popoli arretrati e ancora selvaggi dell'Africa avessero un concetto chiaro della legge della solidarietà degl'interessi umani ed una navigazione più perfezionata, verrebbero, alla lor volta, a compiere nelle nostre case la stessa missione umanitaria che noi compiamo nelle loro ». *Pío Cid*, infatti, non sarà un colonizzatore: non crede in niente e non spera niente: né in se stesso, né nell'avvenire. Non sa veramente chi debba essere il colonizzatore dell'altro.

In una occasione Ganivet si chiama socialista-anarchico-nirvanico. « Questo », egli diceva, « è il mio credo filosofico, politico, economico, familiare e religioso ».

Ma Ganivet non si attacca a una etichetta esatta, soprattutto se valutiamo l'accezione moderna di quelle parole. Per socialismo intendeva tutt'altra cosa di quello che intendiamo noi oggi. Parla costantemente d'un ritorno ai tempi felici della Grecia e della Spagna, come ad una Grecia cristiana, ma quando discute su materia d'amore, qualifica di bassezza l'assoggettarsi alla formula ufficiale del matrimonio e raccomanda in tal modo il comunismo assoluto, la poligamia e la poliandria, come modi di soddisfare alle esigenze della specie, con preferenza verso la monogamia, stato estraneo a tutti i popoli che operano secondo qualche senso della natura. Africanismo puro, che s'imparenta con quello di Unamuno, sebbene il povero Ganivet alla fine si suiciderà per contrasti in amore.

Divagazioni estetiche.

Dopo quanto abbiamo detto, non sorprenderà che Ganivet veda il dolore come una motivazione dell'arte: *artis initium dolor*.

Il suo pessimismo lo portava a considerare l'arte come un tentativo di sublimare l'asprezza della vita, senza abbandonare un soggettivismo tagliente e concreto. Nulla è nella realtà: tutto è in noi. E se tutto è in noi, secondo le modificazioni della soggettività, così saranno anche le variazioni del concetto che abbiamo del bello.

Le modificazioni delle impressioni implicano la modificazione della valorizzazione dell'oggetto estetico soprattutto perché « do più importanza alle mie impressioni che alle mie idee ». Sovrapporre quello che chiama impressioni alla concezione ideologica è tipico di tutt'i soggettivisti, specialmente di quelli che, come Ganivet, sono insieme irrazionalisti.

« La semplice conoscenza », scrive Ganivet, « è soltanto la materia prima; con essa il senso compone, dopo, altri sentimenti differenti. In

di memoriale con insulti alla bellezza della sua città, Granada, vero saggio di estetica municipale ed una delle prime guide serie di città.

Nietzsche, che imparò da Burckhardt l'amore per la città, per le grandi città del Rinascimento, in quanto focolari propizi alla nascita di caratteri ben dotati, trasmise qualcosa del suo spirito a Ganivet, che nel capitolo VII della sua *Granada la bella* tratta il tema della città come chiave di tutto il regime di Stato. « Non v'è nazione seria », afferma, « dove non esistano città forti ». Perciò vuole tagliare recisamente con la tradizione delle nostre decantate libertà comunali e conservare dentro le nazionalità le città libere, come focolai di forze materiali e ideali.

Ganivet faceva notare queste cose di fronte al mondo della sua epoca, che eliminava e non forgiava i valori estetici ricevuti. E lo faceva con una singolare mescolanza di tradizionalismo e di novantottismo, che qualche volta traspare anche in Unamuno e in Valle Inclán, quando parlano di carlismo.

D'altra parte Ganivet pensa che la collettività non distingue chiaramente i campi religiosi, estetici e filosofici, racchiusi tutti nel globo della creazione mistica; in quell'ordine, precisamente, i campi cominciano a delimitarsi con l'evoluzione dello spirito collettivo.

Altro aspetto che definisce il pensiero del nostro autore è la sua diffidenza di fronte alla legge e che insieme con la sua prosa non erudita, ma familiare, popolare e prodiga di modismi presi di prima mano, ci dà il ritratto di Ganivet popolare, irrazionale, un po' romantico e molto del '98.

Tuttavia rischiamo di cadere in un errore, se riteniamo Ganivet un esteta della natura. L'immersione nella natura non è un atto d'« invivenza » estetica, ma solo il mezzo di arricchire l'introattività dell'individuo, affinché forgi, in seguito, una creazione estetica, che sarà l'elaborazione della prima dimensione dell'endopatia. Da qui la sua totale disistima, sotto l'aspetto estetico, del paesaggio, delle bellezze subordinate ai valori umani.

Per Ganivet l'arte non è pura espressione del sentimento, ma qualcosa di più: è creazione d'un'opera che da sé abbia consistenza ideale. E' far fiorire nel mondo un nuovo essere, con esistenza indipendente dal suo creatore.

Nell'opera d'arte non si cerca di conoscere il carattere del suo creatore (questo lo faranno i critici sezionatori), bensì l'opera d'arte stessa, in ciò che essa offre agli occhi. Allora non interesseranno solamente i sentimenti che la originarono. La tecnica, con tutto l'essenziale che pos-

Unamuno. Libertà assoluta d'azione (quell' « *a tuo piacere* »), che è sempre condizionata da una necessità irrazionale, da un desiderio non libero di essere o non essere. Libertà, come coscienza dell'irrazionale necessario, che in lui si compendia, come sintesi di tutto il suo pensiero, nell'ansia irrazionale della libertà.

La lingua come tradizionalismo egoista.

L'interesse estetico di Unamuno si compendia nella poesia e, diremmo, quasi meglio nella lingua, perché vi sono anche pensatori che ritengono la teoria della lingua essere una poetica, ed una poetica essere una teoria della realtà.

Questo è il caso di Unamuno, filologo di professione, il quale confessava il suo proposito di « fare della lingua » uno dei fili conduttori che ci mena al centro della sua « agonia ».

Quanto alla lingua, Unamuno in una prima epoca la considera strumento sociale d'un certo momento storico. E' un'epoca di profondo interesse per la rigenerazione della lingua nazionale e fa parte della preoccupazione rigeneratrice del '98. Ma più importante è la seconda epoca, in cui risalta il suo irrazionalismo « egoista ».

La lingua e il linguaggio non lo interessano, poiché personali e universali.

Dal suo tormentato interrogativo circa il destino dell'individuo sorge la meditazione sulla realtà come persona e come poesia. Abbiamo allora una teoria sentimentale, irrazionale, individuale, poetica, universale della lingua.

Qui, come nel resto della sua opera, Unamuno passa dalla preoccupazione per il problema sociale alla passione per quello che è personale e passionale⁽⁹⁾.

L'africanismo di Unamuno e la passione come metodo.

L'Africa cominciò ad occupare nel suo spirito il posto dell'Europa; allora il sentimento e la passione entrano in pieno di fronte alla ragione per lottare con essa e produrre l'agonia o dare nuova vita.

Anche Ganivet fu africanizzante, anch'egli credette che l'Europa aveva compiuto il suo ciclo e si era esaurita.

(9) CARLOS BLANCO AGUINAGA, *Unamuno, teórico del lenguaje*. Ed. « El Colegio de México », 1954, pagg. 61-2. Nella bibliografia su Unamuno è un'autorità il professore dell'Università di Salamanca Manuel García Blanco, che dirige i « Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno ». Un lavoro orientativo sulla biografia più aggiornata è quello di José Miguel Azaola: *Unamuno, hoy*, nella rivista « Punta Europa », n. 15, marzo 1957.

e Tertulliano, all' « agonia personale », che grida ai quattro venti le angustie e i ritorcimenti dell'espressione.

Diceva: « Se il fondo è caos » (il fondo dell'individuo nella sua lotta tra cuore e testa, base, secondo Unamuno, del *Sentimiento trágico de la vida*), « caos è pure la forma ».

Rispondendo alle necessità irrazionali dell'individuo Unamuno arriva ad una concezione illogica della lingua nella sua strutturazione e perfino barocca, se necessario, contro alcune sue idee.

« Quello che io so », diceva, « è che, quando un uomo veramente s'irrita o si entusiasma, non si esprime con frasi ben congegnate, chiare, logiche, trasparenti, ma esplode in frasi enfatiche, in ditirambi frondosi ».

Estetica barocca che lo porta, soprattutto negli ultimi anni, a gustare molto Quevedo e a modificare in certo senso i suoi giudizi così negativi su Góngora.

Questo accade, perché l'uomo è mosso dall'irrazionale e dall'angustiosa necessità di non morire, e l'espressione di tale necessità deve ineluttabilmente violare, se è spontanea, ogni logica formale e purista.

A tale necessità irrazionale di non morire, a tale centro della sua vita Unamuno riduce il problema della lingua, come tutti i problemi.

Al desiderio di non morire riduce anche la sua estetica.

Teoria poetica della realtà.

La meta agognata da Unamuno è l'ineffabile, l'incomprensibile, cercato sempre attraverso il cammino poetico della passione, nel voler trasformare tutta la sua filosofia, tutta la sua cultura ed erudizione, in poesia.

Tutte le sue teorie ci vogliono condurre ad una nuova poetica che includa tutto, ammesso che il suo centro sia l'innegabile e l'irrazionale anelito all'immortalità.

Egli stesso dichiara che ogni autentica filosofia è poesia, mentre il resto è filosofaggine, logica, sporca logica.

Per Unamuno la realtà reale trascende quella materiale e diviene lo spirito dell'uomo. Egli la chiama indistintamente « realtà eterna » e « realtà poetica ». Conseguentemente il metodo della sua conoscenza è il metodo della sua poesia. Per lui solo il metodo della poesia, essenzialmente irrazionale, può arrivare allo spirito che può essere conosciuto solo dai poeti, dagli « spirituali », dai sognatori, da quelli che gl'intellettuali chiamano con sdegno « mistici », da quelli che non tollerano la tirannia della scienza e nemmeno della logica, da quelli che credono che vi sia un altro mondo dentro del nostro e potenze misteriose addor-

trare con lui in monologhi oscuri per sentirne così il fondo e comunicare con lui.

Il poeta è l'uomo che non mantiene segreti per Dio, e cantando le sue preoccupazioni, i suoi timori, le sue speranze e i suoi ricordi, li monda, li pulisce da qualsiasi menzogna. I suoi canti sono tuoi e miei.

La parola è più perfetta della scrittura, perché, essendo « meno materiale », le sue vibrazioni non si perdono.

Il vero peccato originale è la condanna delle idee nel tempo, dell'anima nel corpo.

I libri parlati, più che gli scritti, costituiscono per Unamuno la maggiore attrattiva.

Unamuno non pretende fare dell'arte, vuole dare rivelazioni sostanziali, darsi a se stesso. Ritene l'estetica qualcosa d'inferiore, qualcosa che si oppone alla poesia. Si tratta di sviscerare la realtà, di andare più in dentro delle fogge create da tanti costumi o da associazioni meccaniche della parola, d'idee e di sentimenti. Cercare il « mio » dentro dell'abitudinario sociale.

Unamuno rimprovera ciò che chiamiamo arte. Era solito dire: « Dell'arte me ne infischio; resto con la vita ». In lui, come nel suo « fratello » Kierkegaard, l'uomo etico, lo Spagnolo preoccupato del risveglio nazionale trionfa sull'uomo estetico.

Nell'*En torno al casticismo* si trova già quest'affermazione: « La vita più oscura vale di più, infinitamente di più della più grande opera d'arte ».

Unamuno s'inquadra fra coloro che si scagliarono contro il modernismo estetista. Per lui ciò che è eternamente moderno è veramente eterno. « Detesto », diceva, « quello che chiamiamo modernismo. Non v'è altro che l'«eternismo». Il modernismo è sempre letteratura avvolta in smancerie decadentiste, fiori esotici fatti di stracci; letteratura che si chiude soddisfatta nella foggia delle voluttuosità acustiche, in artificiose cadenze, in gorgheggi di zampogne arcadiche. Una letteratura di stile e di stilisti, dimentica che il vero stile nasce dalla spontaneità e dalla sincerità. Generalmente lo stile dà sonno ».

Unamuno chiama la prosa di un suo noto contemporaneo « prosa da palanchino », « violini di Versailles », « zampogna del dio Pan ».

Tuttavia per Unamuno la parola è come la vita: cambio, generazione costante. E' la forma della vita e deve cambiare alla pari della vita; dev'essere dinamica, sempre pronta a sposarsi e a generare. La parola vecchia non può dare nome al nuovo.

E non solo dev'essere dinamica, ma lo è, anche se i casticisti si sforzano a negarlo. Lo sa l'uomo moderno, colui che conosce la vita delle

I suoi rapporti con questo libro, che parla alla sua coscienza di pensatore, di artista, di critico e di filologo, sono state messe in risalto recentemente in un lavoro di Carlos Clavería ⁽¹³⁾.

Nel prologo citato Unamuno parla della identificazione della linguistica e dell'estetica, della genialità critica propugnata da Croce e soprattutto della distruzione della « superstizione dei generi » con la sua severa critica alla vecchia teoria dei generi letterari.

E' noto che Unamuno fondeva tutte le forme letterarie della vita: la storia è leggenda, la leggenda è romanzo, il romanzo è poesia.

Afferma che il *Del sentimiento trágico* è un romanzo e la *Niebla*, secondo i critici, un saggio.

Questo prologo di Unamuno mette in evidenza che i suoi rapporti con l'estetica sono più tangibili di quello che ci dice; e che, alla stessa stregua, tutto il suo pensiero è più europeo che africano, giacché europee sono la sua formazione e la sua deformazione soggettivista, idealista, sebbene l'abbia fatto partendo da un volontarismo irrazionalista.

Antonio Machado, poeta del '98.

Antonio Machado e Unamuno sono due poeti, veramente uomini del '98.

Entrambi sono insigni esempi di poeti maturi, che tardano ad arrivare allo zenit della propria orbita.

Machado si riconosceva discepolo di Unamuno per la sua celebrità intellettuale e per il suo coraggio, ma nulla ha da invidiare ad Unamuno per la maturità poetica e per gl'interessanti pensieri; anzi supera il maestro per formazione estetica e per concentrazione filosofica, raggiungendo la pienezza e la bellezza del verso di quelli del '98.

Il dolore di Spagna lo converte in portavoce della di lei agonia, con la sua voce chiara e concreta.

La sua vita di provinciale a Soria, la sua domestichezza col paesaggio e l'anima di Castiglia illuminano la sua anima.

Alla trasparenza della poesia nel verso ampio e lento di *Campos de Castilla* ed in altri poemi posteriori sono sottoposte tutte le premesse mentali dei pensatori del '98: il paesaggio, il destino incerto della patria, la difformità con certi aspetti della tradizione costumista, la profonda speranza nelle virtù e nel destino della Spagna attiva e solitaria, l'ombra enorme del dio Ibero al di sopra della contingenza temporale, un dolore

(13) CARLOS CLAVÉRIA, « Notas italianas en la Estética de Unamuno », nel suo libro *Temas de Unamuno*, Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos, 1953, Madrid.

La poetica di Antonio Machado: essenzialità e temporalità.

Nei primi scritti di Antonio Machado si riscontra assenza d'arte cosciente, di filosofia e di preoccupazioni religiose; solo più tardi la innesterà nella sua opera.

La peculiarità poetica del Machado deve ricercarsi nei suoi scritti in prosa⁽¹⁴⁾.

Sul suo pensiero influisce il Poe, non tanto per quell'aspirazione ad una poesia pura e libera da ogni contatto non poetico che l'opera di costui contiene, bensì per quella sua intima unione tra la riflessione estetica e la produzione poetica.

Come in pochi poeti, in Machado risaltarono l'essenzialità e la temporalità, quali imperativi che dominano la poesia moderna.

Ritiene impossibile la « atemporalità » della lirica.

Subí altresì l'influenza di Bergson, di cui seguì un corso nel Collegio di Francia, durante la sua permanenza parigina. E' un bergsoniano convinto. *La philosophie du changement* è il contenuto che bisogna analizzare per primo nella poesia, dove tutti i ragionamenti devono usare la maniera fluida dell'intuizione.

Si avvicinò presto anche alla filosofia di Heidegger; vi allude qualche volta nei suoi scritti. « Per penetrare nell'essere », dice, « non v'è altro spiraglio che l'esistenza dell'uomo, l'essere nel mondo e nel tempo... Questa è la nota lirica che porterà i poeti verso la filosofia di Heidegger, come le farfalle verso la luce ».

Di fronte ad una poesia pura, come s'intendeva allora (prima che Valery ritornasse sul suo significato), Machado oppone una poesia dell'uomo per l'uomo. Nessuno è più schivo di lui nel voler esprimere in poesia l'immediato psichico, attraverso elementi oggettivi e generici. E nessuno è più cosciente di lui che la poesia occidentale ha in Rimbaud la sua estrema espressione dinamica. « Dopo Rimbaud », diceva Machado, « la poesia francese entra in un periodo di disintegrazione ».

E' evidente che Machado penetra nel senso temporale della poesia; per lui la poesia è « la parola essenziale nel tempo », mentre ha coscienza che in un futuro in cui egli non vivrà, vi sarà una grande opposizione al soggettivismo. « Quello che non è comunicabile », diceva, « presto finirà

(14) Cfr. « Cuadernos Hispanoamericanos » Sept.-Dic. 1949, n. straordinario in onore di Antonio Machado. Vi si trovano riuniti i lavori dei più importanti pensatori e investigatori spagnoli, nonché una estesissima bibliografia.

Cfr. pure CARLOS CLAVERÍA, *Notas sobre la poética de Antonio Machado. Cinco estudios sobre la literatura española moderna*. C.S.I.C., Colegio trilingüe de la Universidad de Salamanca, 1945.

In *Mairena* dice: « Alcuni uomini vanno dalla poesia alla filosofia; altri dalla filosofia alla poesia. È inevitabile andare dall'una all'altra: in questo come in tutto ». Patente processo zig-zagante, sebbene d'una traiettoria indecisa. In Machado esiste qualcosa, come se nella sua vecchiezza tornassero i pregiudizi della « Institución ». Nato nel soggettivismo sembra ritornarvi nella solitudine.

Il fatto è che le idee non sono sufficienti, occorrono credenze. Machado stesso ne parlò: « Senza una pura investigazione delle credenze, che solamente può raccomandarsi agli scettici propriamente detti, mancheremmo di una norma mediana e sicura per giudicare i fatti più essenziali della Storia ».

Così parlava Juan de Mairena.

Coscienza della crisi.

Una caratteristica del '98, che definisce Antonio Machado, è quella di avere una poesia di crocicchi, di crisi.

Il suo caso commuove profondamente. Rivolse lo sguardo non solo ai problemi della sua generazione, ma anche a quelli dei tempi nuovi, e presagì molto di ciò che ancora oggi è rivelazione.

Credette di capire che in questo nuovo mondo poetico egli non poteva entrare e che nulla poteva tentare.

Nel 1939, riferendosi alla pubblicazione di *Soledades* (1903) dice: « L'ideologia dominante era essenzialmente soggettivista; l'arte si atomizzava ed il poeta... pretendeva solo di cantare se stesso, o, tutt'al più, l'amore della propria razza. Io amai con passione questa nuova sofistica e la gustai fino all'inverosimile..., ma amo di più l'era che sta per sorgere ed i poeti che vi nasceranno: una occupazione comune appassionerà le anime ».

In tal modo gli anni della maturità si trasformeranno in una lunga, paziente e dolorosa rinuncia, ma non si creda che Machado facesse una allusione tendenziosamente politica. Si confessò pubblicamente marxista, precisamente in un discorso pronunciato alle Gioventù Socialiste Unificate, in piena guerra, nel 1937. Ma le sue parole devono essere giudicate alla luce di una vera interpretazione metafisica di cui si occupò a fondo. Parole che ancora oggi, dopo vari anni di riesumazione, nonostante la tendenza d'una nuova integrazione della lirica, non hanno perduto il significato.

Indubbiamente Machado oppone con decisione una specie di « pensiero lirico » al pensiero logico. Le idee del poeta non sono categorie

dono in carattere, in sottostoria, nello spirito crudo, critico e pessimista, così notevole nei letterati del '98. Non dipinge solamente, pensa e, soprattutto, critica.

La consegna dei pittori del '98 fu « tornare al popolo »: in ciò si sincronizza perfettamente con la letteratura. Anche in pittura si trattava di cercare l'autenticità nazionale nelle proprie radici, nel carattere fisico e psichico di una Spagna più veritiera di quella borghese. Nei quadri di Zuloaga risaltava, come nelle lettere, il problema della Spagna al punto da fare arrossire coloro che, pure giustamente, ritenevano che non tutta la Spagna fosse così. Divenne pittore di cui s'interessarono gli scrittori più importanti del suo tempo, moda che seguì anche Ortega.

Le arti plastiche del modernismo suppongono, invece, una reazione al volgare ed esausto naturalismo dell'ultima parte del sec. XIX, una necessità di dare aria all'arte e di estrarla dalla fangaia realistica, una reazione di fronte alla prosaicità artistica.

Il modernismo proclamava la superiorità dell'arte, prodotto dello spirito sulla natura, come affermavano in un articolo firmato in collaborazione Anglada e Junyent, il pittore suicida, amico di Picasso.

Il modernismo, che ebbe molto di caotico, ebbe forza singolare nella Catalogna. I tetti di Gaudí si curvano come schiene di mostri; teste affogate galleggiano in un fango vischioso in mezzo alle pietre, ed un autunno di ferri marciti si arrampica da alcuni paramenti di difformi curvature d'assi.

In pittura alcune tinte stemperate, non si sa se di crepuscoli o di deliquescenze sentimentali, corrompono le tele.

Dove finisce la scultura e comincia la vibrazione ambientale?

In quella Barcellona tutti i demoni tentavano e dilettevano il giovane D'Ors, che allora entrava nel mondo delle lettere: la musica wagneriana e la filosofia di Nietzsche.

Contro quei demoni più tardi D'Ors userà un solo esorcismo: la definizione in letteratura e la proporzione nell'arte.

Tuttavia un'unità di sensibilità e di pensiero esiste nell'arte degli anni tra il 1885 e il 1914, date che delimitano lo svolgimento del modernismo, che per alcuni è uno stile dell'epoca, per altri una semplice modalità di gusti, in un periodo in cui coincidono vari movimenti artistici in certo qual modo antagonisti.

Per quanto concerne i sintomi della corrente estetica nel modernismo, sorprende che tutte le forme abbiano un carattere simbolico: il che molte volte determina l'aspetto illustrativo della pittura.

Questo senso allegorico e ideale ha il suo alveo nel preraffaellismo,

In generale si può affermare che il panorama della musica spagnola alla fine del sec. XIX non può essere più povero: sintesi di tutta la povertà musicale di cinquant'anni rispetto alle musiche europee.

Le opere del grande romanticismo europeo, capeggiate da Beethoven, sono poco conosciute. Non esiste nessun organismo, tipo la « Sociedad Filarmónica » fondata in questo secolo, capace di colmare con relativa sollecitudine quel ritardo.

Tutto l'interesse musicale si concentra sul teatro « Real »; sono gli anni del trionfo di Julian Cayarre. Affascina il più sfrenato italianismo e si prospetta il problema dell'opera nazionale. Protagonisti della musica europea appaiono i « nazionalismi », specie quello russo.

A giudizio del Sopena, agli Spagnoli che protestano contro l'italianismo, mancano tre cose essenziali che caratterizzano e rendono efficaci il gruppo russo: la polemica feconda, sorta dalla conoscenza della musica europea; la visione del movimento come qualcosa d'incastro dentro una rivoluzione dello spirito, che riguarda nella sua stessa maniera pittori, poeti e musicisti; l'amore appassionato e lo studio delle melodie popolari. Né il Bretó, né il Chapí (che erano alla testa del successo in quegli anni), pur essendo degni di grande stima, possono rappresentare quella fase di polemica e di vittoria sulla musica europea romantica ⁽¹⁶⁾.

Vi è il « genere piccolo », musica che si potrebbe chiamare « madri-legna » più che spagnola, con multiforme successo. Nietzsche, il più autorevole critico del suo tempo, ascolta a Nizza una « zarzuela » del Chueca, *La Gran Via*, e non le risparmia una crudele risata per la sua rara sfacciataggine.

Quando la Spagna è tutta accesa, con immenso ritardo, del furore della polemica wagneriana, maggiormente sentita da Menéndez Pelayo e dal suo discepolo Bonilla, appaiono gli uomini della generazione del '98, i quali sono accusati di rendere ancora più difficile tra i nostri giovani il cammino della musica.

Purtroppo l'incuria, prolungata attraverso altri più giovani, ha lasciato senza commenti la musica spagnola che va da Isaac Albéniz fino a Joaquín Rodrigo.

Tuttavia tra gli uomini del '98, che in genere vivono appartati dalla

(16) Cfr. MANUEL DE FALLA, *Escritos sobre música y músicos*. Col. « Austral », España-Calpa, riuniti e commentati da F. Sopena.

Nell'estetica musicale spagnola sono importanti gli scritti numerosi di A. Salazar ed i lavori più recenti di Federico Sopena. Sulla musica di fine secolo cfr. il lavoro di quest'ultimo: *La música en la generación del '98* nel citato numero della rivista « Arbor ».

Valle Inclán passò certamente dal candore ai mostricciattoli, vero precedente d'un tremendismo d'alcuni scrittori spagnoli contemporanei.

Ma le premesse estetiche sono le medesime: « Assurdo sia che la fioraia alla fine si sposi col principe sia che muoia strangolata da lui ».

Tra i modernisti si segnerà Juan Ramón Jiménez ⁽¹⁷⁾, nostro ultimo premio Nobel, per la crescente esigenza che lo eleverà al posto di paladino d'una nuova poesia, d'una nuova etica estetica, dove anche il sentimento patrio, per intimo e delicato che sia, a stento troverà una fessura per mostrarsi.

Perciò è considerato più postmodernista che modernista.

Certamente Juan Ramón cominciò come modernista. Si dice che dai modernisti prese la musica e non l'essenza. Ma è certo che molte reminiscenze dei movimenti postromantici francesi gli pervennero direttamente. I suoi primi libri, che poi rinnegò come malaticci, sono tristi, sensuali, occasionalmente lugubri, di lirica desolazione, sebbene la sua voce sia fino dai primi momenti di buon auspicio e attesti una personalità inconfondibile. *Ninfeas* era stampato con inchiostro verde, *Almas de violetas* con inchiostro violetto e riporta un « atrio » di Villaespesa, dove si leggono queste parole: « L'arte nuova è liberale, generosa, cosmopolita. Ha il vantaggio e i difetti della giovinezza. Immorale per natura, mistica per atavismo e pagana per temperamento ».

Nonostante questo manifesto, il libro ha vecchie essenze tradizionali: ha qualcosa di membro d'una confraternita mariana. Ma il poeta si familiarizza coi simbolisti francesi, con Verlaine, Mallarmé, Rimbaud. Legge anche D'Annunzio. *Rimas* è il prodotto di tutte queste letture e già comincia a lottare per uscire fuori dal clima modernista da cui era sommerso. In questo libro riecheggia continuamente Becquer. *Arias tristes* presto segnerà il momento della sua prima pienezza.

Il suo spirito fine, deliziosamente sensibile, è della famiglia di Heine, di Verlaine, sebbene rimanga non solo spagnolo, ma andaluso, andaluso dell'Andalusia triste. Ma non si dimentica facilmente la monografia tedesca di Emmy Neddermann ⁽¹⁸⁾ sugli elementi estetici di radice simbolista nella lirica di Juan Ramón Jiménez, nascosti in una prima tappa impressionista, in una seconda più realistica e nella terza di maturità simbolista.

(17) La bibliografia su Juan Ramón Jiménez si può consultare nell'opera di FRANCISCO GARCÍAS, *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1958. Sugli ultimi lavori e il momento dell'opera di Juan Ramón Jiménez vi sono dei riferimenti nel fascicolo letterario della rivista « Punta Europa » n. 31 e 32, in omaggio a Juan Ramón Jiménez.

(18) EMMY NEDDERMANN, *Juan Ramón Jiménez, sus vivencias y sus tendencias simbolistas*, in « Nosotros », Buenos Aires, aprile 1936.

ñola di Gerardo Diego. Anche nel momento del trionfo del modernismo abbagliante, in *Arias tristes* (1903) preferisce le forme semplici e tradizionali dell'ottosillabo, l'espressione limpida e semplice, l'emozione intima e candida; e ciò, come annota Pedro Henriquez Ureña, è indice di maestria precoce, che lo rivela poeta di suprema originalità.

L'Opera (che egli chiama con *o* maiuscola, come cosa unica e propria) è l'unica realtà che contiene tutte le sue realtà. Di qui l'ossessione costante negli anni della maturità per ordinarla, datarla, rifarla, selezionarla e pubblicarla.

Non credo che vi sia una poesia più libera da elementi non poetici della sua, una poesia dalla quale siano più assenti le idee e le realtà esteriori. Pura espressione in parole d'ineffabili realtà interiori.

Juan Ramón, che è stato sempre un poeta nostalgico, nella sua ultima epoca, in quel suo ricordare, ha già l'angustia della contemplazione dell'eterno. Il poeta vuole captare ognuno di quei momenti in cui è andato morendo. Il ricordo è lui, un « lui » che è cancellato e che vuole ad ogni costo rivivere, attrarre; vuole fermare l'impossibile e raggiungerlo quando se n'è andato: il suo anelito descriverà un circolo intorno a se stesso. Nella coscienza del suo « io » permanente è fondata la sua dottrina poetica. Il suo egocentrismo è integrale. Si fa più intellettuale e rinnega tre dei suoi libri della prima giovinezza.

Ma tutta la sua opera è un fuggire, un fuggire cosciente, dapprima dal modernismo che era in lui; dopo, da una serie di « ismi » tentatori che passavano, senza sfiorarlo, come uccelli migratori per « il proprio regno permanente ». Dice che strani e scarsi mistici cominciarono a scrivere l'unica lirica possibile con la coscienza popolare: la roccia adusta e il cielo meraviglioso erano il loro paesaggio. La tentarono, com'era naturale, volando. Perciò la migliore lirica spagnola è stata ed è fatalmente mistica. È perciò necessario distinguere tra anelito mistico che avvicina alla divinità e anelito poetico di Juan Ramón, che arriva al centro stesso del fantasma lirico.

L'anelito che portava S. Juan de la Cruz verso la conoscenza di Dio, avvicina Juan Ramón al mondo della poesia, a un dio limitato, parziale, dio solo della bellezza e della poesia.

*« Se l'unico,
o la magica replica dell'unico
tu sei, io non so ».*

ma è certo che il tema di Dio diventa l'asse della sua poesia, un « dio desiderato e desiderante », come coscienza di sé, della sua orbita, del suo ambito. « Per me », dice Juan Ramón, « la poesia è sempre stata

In realtà il teatro spagnolo, di stile e tema moderni, nacque a Madrid nel 1894, con l'opera di Benavente. Il tono minore del suo dialogo, gli argomenti di ogni giorno, quei tempi che riscontravano nel loro autore piuttosto ciò che aveva di « señorito » con una certa torbida riputazione prettamente di fine secolo che di drammaturgo, quel modo brillante e soave di dire, che nasconde, tuttavia, un imperativo che soggioga e d'indole tale che può essere scoperta ora che un nuovo modo di pensare anima vigorosamente un gran numero d'intellettuali spagnoli; tutto contribuì un po' a che nel moderno teatro spagnolo si possa parlare, più che di estetica teatrale, di una tecnica, di un mazzetto di ricette.

Le differenze specifiche del teatro spagnolo di tono moderno bisogna cercarle nella materia drammatica e nelle concezioni filosofiche e morali che presiedono alla sua elezione, e non in un sistema di principi teorici. Questa l'idea e il lavoro realizzati da Torrente Ballester nella sua opera *Teatro español contemporáneo* (19).

Si è certamente parlato della forma quasi simbolica di Benavente; ma si tratta d'un simbolismo che sta costruendo i suoi ultimi baluardi in Gide ed in Claudel, sebbene logicamente Benavente si avvicini molto di più al primo.

Esiste una forma poetica postmodernista e simbolista gidiana in Benavente, che limita e circoscrive tutto il possibile all'intimità, che lo isola dall'obbiettivo, non riconoscendole altra norma che il dato della coscienza; che rinuncia ad ogni tradizione castigliana; individualismo che lo porta ad eludere tutto il piano sociale.

Il personaggio benaventino trova il fine nella sua corta vita immaginata in sé e per sé. Nel suo teatro non v'è la possibilità d'una grande ricchezza tematica. Il colorito è monotono. A Benavente interessa una sola cosa: l'individualità. Il nucleo del teatro di Benavente è il sentimento: il sentimento ignobile, portatore di quella debolezza senza giustificazione divina, portatore d'impurità, come versione certa dell'uomo. Il sentimento, in quanto tale, acquista un'imperfezione intrinseca, come norma assoluta, che è riflesso cancellabile, eco tenuissima degli atti completi e liberamente determinati.

Benavente non è un rinnovatore che ci permette di tracciare un parallelismo con Ibsen, con Pirandello e con Shaw. Benavente non ha, forse, preteso (qualche volta, in verità) la riforma della società spagnola per

(19) G. TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo*, Col. «Guadarrama», 1957. Su Benavente cfr. l'opera di José Vila Selma: *Benavente fin de siglo*, Ed. Rialp., 1952, che contiene anche un'ampia bibliografia.

delle istituzioni secolari, su di lui pesa più l'elemento satirico che il drammatico; il dialogo sereno più che l'azione movimentata.

Analizza più il male che il bene della società del suo tempo.

Anni or sono Vossler mise in evidenza come nel teatro di Benavente non esista nessun nesso, nessun ricordo sicuro del dramma nazionale di una volta. L'opera di Benavente si svolge completamente in mezzo ai costumi e alle forme d'un'arte teatrale colta, nordica ed essenzialmente analitica. E', forse, prima di tutto la filosofia tedesca dell'incosciente quella che ha prodotto maggiore impressione su Benavente: Schopenhauer, E. von Hartmann, Max Nordau, Freud. (« Non ricordiamo nessuno strale del Signor Benavente » — diceva Pérez de Ayala — « che non alluda al sesso o al disprezzo della persona »).

Benavente, un po' arruffone, si allontana dal credulo gruppo degli uomini del '98, meno facili di lui, ma profondamente preoccupati. Alla stessa stregua della sua generazione, ha il senso pessimista della vita e scettico il pensiero. Non invano ha sofferto l'influenza di Schopenhauer, di Nietzsche. Ma Benavente è un uomo dal fondo scettico, privo di credenze e di fede. « Il suo teatro », scrive Pérez de Ayala, uno dei suoi critici più severi, « è come un paesaggio, con flora e fauna non corrispondenti alla zona torrida o alla zona fredda, ma ad una zona promiscua, di transizione, dove il clima muta bizzarramente dal caldo al freddo e dal freddo al caldo, senz'arrivare mai a grandi estremi ».

Pérez de Ayala è stato, forse, il critico più chiaroveggente del contenuto del teatro di Benavente, più chiaroveggente anche di altri critici cattolici, eccezione fatta del P. Eguia S. J..

A differenza di quanto era accaduto ai suoi compagni di generazione, il pubblico concesse a Benavente una serie di trionfi, tra i maggiori di quelli del teatro contemporaneo. Ma, a giudizio di molti, la sua maestria nelle lettere umane, la sua anarchia dal guanto bianco fanno di lui un grande benefattore del male. Nonostante la sua singolarità, Benavente rappresenta perfettamente il gruppo che qui abbiamo esposto, perché ha molti punti essenziali che lo uniscono, come abbiamo visto, ai suoi diversi rappresentanti.

d'intensa attività intellettuale: la Spagna svolge la propria vita universitaria, educa l'opinione pubblica e si solleva dalla decadenza.

Il '98 e il modernismo erano europeisti; ma, come abbiamo visto in Ganivet, in Unamuno, in Valle Inclán, il loro europeismo è, in un primo tempo, di riflesso.

L'europeismo della nuova generazione è diverso. Non è solo curiosità mentale per ciò che è straniero, ma assimilazione delle nuove tecniche e dello spirito dei lavori accademici.

Per quello che riguarda le dottrine estetiche dobbiamo osservare che questa generazione (che succede a quella del '98 e al modernismo, sebbene alcune figure, di cui ci occupiamo qui, s'includano di solito in una di esse) tende a superare il casticismo e in buona misura l'irrazionalismo popolare e a svolgere in un modo più accademico le proprie idee.

Il mondo dello spirito, d'una forma o altra, comincia a rivalorizzarsi ampiamente e le azioni di Menéndez Pelayo sono di nuovo in rialzo.

Sono uomini di una struttura dottrinale distinta da quella tipicamente del '98: ad essi ben presto si agiungeranno Marañón, Américo Castro, Angel Herrera, Pérez de Ayala.... Per le suddette ragioni studiamo in questo capitolo uomini come Falla e Maeztu, che cronologicamente sono del '98, e Picasso e D'Ors che concordano molto col modernismo e con lo stesso Ortega, che si trova a cavallo dei due movimenti precedenti.

Il senso globale delle loro opere, i loro apporti posteriori e le loro idee esigono uno studio a parte.

Picasso e Falla.

Un fenomeno simile si verifica nelle arti plastiche. Queste arie nuove, sincronizzatrici, entrano in Spagna attraverso certi pittori baschi e catalani. Con essi comincia il vero rinnovamento della pittura contemporanea.

Barcellona e Bilbao, per una serie di circostanze favorevoli, furono nei primi lustri di questo secolo, le due brecce attraverso le quali penetrarono dapprima in Spagna gli effluvi della nuova arte.

Questo è il significato della schiera dei pittori catalani, da Nonell (una specie di Cézanne spagnolo rivendicato da D'Ors) a Togores, passando attraverso Sunyer, Nogués, Torres García. A costoro bisognerebbe aggiungere altri pittori come Vázquez Díaz, Cristóbal Ruiz, Iturrino.

Dall'impressionismo si passa immediatamente al postimpressionismo; Cézanne si acclima nel nostro paese.

Dopo le voluttuosità della pittura di fine secolo, verrà subito ciò che D'Ors chiamava la quaresima dopo il carnevale, cioè il cubismo, movimento di forte impronta spagnola, che ha molto dell'asceti, della peni-

Apparizione del divorzio tra società ed arte.

Parallelamente a questo fenomeno di sincronizzazione tra le correnti estetiche d'Europa e di Spagna un altro fenomeno (che si verificava ugualmente in tutto il mondo) comincia a prodursi in Spagna: il divorzio tra la società e l'arte.

Fenomeno interessante, che condiziona il pensiero di alcuni intellettuali e che sarà, inoltre, di capitale importanza per capire le nuove correnti estetiche, alcune delle quali sono vere reazioni, come le suppongono l'esistenzialismo e il tremendismo.

Indipendentemente dall'idea in sé, prima che finisse il secolo scorso, molti scrittori ed artisti s'innamorarono dei nuovi indirizzi estetici, che abbiamo passati in rassegna fin qui, per la prosaicità delle generazioni anteriori.

Campoamor, nonostante la squisitezza del suo umorismo, sembrava volesse comporre versi spontanei come la prosa di Monsieur Jourdain.

Echegaray e Nuñez de Arce peccarono entrambi di volgarità di stile e così pure Alarcón, Pereda, Pardo Bazán e i Galdós.

Una pagina di D'Annunzio o un sonetto di Baudelaire trasportavano i lettori spagnoli in un mondo superiore e più scelto. Benavente solea dire: « Buona cosa è essere della terra, ma non come la patata ». Gli scrittori spagnoli avevano bisogno di difendersi dalle ostilità dell'ambiente e l'idea dell'arte per l'arte servì loro di rifugio e di trincea, per cui le lettere e la vita cominciarono a seguire, ognuna per conto proprio, un corso differente, e dopo 15 o 20 anni sorse una Spagna diversa.

Nei Galdós, in Pereda, in Alarcón, in Palacio Valdés si ritrova la Spagna della seconda metà del sec. XIX, mentre la Spagna del sec. XX non troverà facilmente la propria espressione letteraria.

Il fenomeno si riscontra maggiormente nel romanzo, in netta decadenza.

Comunque v'è uno svincolarsi della letteratura dalla società: ne fu profondamente preoccupato Maeztu, che denunciò energicamente il fenomeno ed influì sensibilmente sul nuovo orientamento estetico.

In pochi paesi il preziosismo ha tanta forza come in Spagna, e si spiega pienamente con le premesse estetiche, con l'esempio dei grandi scrittori del modernismo spagnolo, con la sua perfetta indifferenza per tutto ciò che accadeva intorno ad essi. Per questa mancanza di osmosi

sa, 1956. Su Falla esistono i suoi lavori personali già ricordati a pag. 1532: *Escritos sobre músicas y músicos*, Espasa, 1950, raccolti e commentati da Federico Sopeña, come pure gli altri lavori di questo musicista e quelli di A. Salazar. In tedesco esiste l'opera di Kurt Pahlen, *Falla*, Freiburg i. Br. 1953.

scritto sul Flaubert, su Manet, su Barrés, su Chateaubriand, si meraviglierà di quello che esporremo ora intorno alla sua idea più nota sull'arte come « dirrealizzazione ».

Sono da una parte i suoi gusti personali e dall'altra la meta delle sue speculazioni?

Era forse Ortega scrittore in impressionismo e spettatore nell'arte « dirrealizzata »?

Comunque non si può negare il predominio dei temi estetici, letterari ed artistici in buona parte della vita di Ortega. E' sufficiente ripassare gl'indici delle sue opere complete. Ad esempio, per quello che concerne i primi tempi, quelli dei 38 articoli sciolti che formano il I volume. Trattano argomenti letterari ed esaminano quistioni estetiche.

Dei 17 capitoli di *Mocedades*, 12 trattano temi di critica artistica e letteraria. *Meditaciones del Quijote* è un libro di temi « cordialmente letterari ». Aggiungiamo gl'indici dei 18 volumi d'*El Espectador* ed aggiungiamo *La deshumanización del arte* (seguiti da *Ideas sobre la novela* e da *El arte en presente y en pretérito*, *Espíritu de la letra*, *Goethe desde dentro*).

Le idee estetiche di Ortega, il suo pensiero sulla letteratura e le altre arti non sono stati mai alcunché di aggiunto al suo pensiero. Non solo riempirono in maniera quasi assoluta i suoi primi anni, ma furono anche una sua ansia mai abbandonata lungo la sua vita di scrittore.

Anche in quei libri e saggi, apparentemente molto lontani da detti temi, la riflessione estetica riappare e s'insinua frequentemente.

Questa predilezione è costante in Ortega.

Come letterato eccelle qualitativamente nelle opere di saggista.

E' altresì di capitale importanza conoscere le radici dell'estetica di Ortega, che riflettono chiaramente il suo pensiero.

Ci abbrevia il lavoro un magnifico articolo di Guillermo de Torre, *Las ideas estéticas de Ortega*, apparso nel numero di omaggio della rivista « Sur » di Buenos Aires (2).

Nessuno è più indicato di Guillermo de Torre per fare la storia di Ortega sotto questo aspetto così fondamentale. Egli visse molto vicino alle sue vicissitudini ed alle polemiche della critica letteraria ed artistica di quegli anni in cui il pensiero estetico orteghiano raggiungeva la maturità. Conosce meglio di qualsiasi altro quell'ambiente, i suoi antecedenti e, in relazione con essi, anche le vie future.

(2) GUILLERMO DE TORRE, *Las ideas estéticas de Ortega*, in « Sur », n. 241, julio-agosto 1956, pag. 59, Buenos Aires.

come inadattamento al mezzo e « dirrealizzazione » del mondo esterno, l'opera d'arte vista come un'isola immaginaria, l'arte equivalente ad « artificio », la negazione del realismo, i temi come pretesti di creazione ... sboccano definitivamente in un libro: *La deshumanización del arte*, molto letto e combattuto, con eccessive approvazioni e negazioni.

Per capire e valorizzare esattamente quel libro bisognerebbe inquadrarlo, come fa Guillermo de Torre, nello spirito dell'epoca in cui fu scritto, verso il 1923.

Era il momento in cui otteneva maggiore peso e irradiazione la teoria delle avanguardie letterarie ed artistiche del primo dopoguerra europeo.

Ortega possedeva antenne troppo sensibili all' « aria del suo tempo » per non captare quei fremiti e ronzii dello spazio a lui circostante.

Non ne disprezzava le intenzioni « pur senza dare loro maggior peso di quello che valessero in se stesse le opere che contenevano siffatte teorie », com'egli dichiara, « e senza sentirsi sufficientemente interessato a conoscerle a fondo », come ricorda Guillermo de Torre nelle conversazioni della sua società. Al contrario, quegli indirizzi estetici corroboravano e indicavano congetture e certezze che egli aveva sostenuto da anni. La disumanizzazione dell'arte era nient'altro che articolazione d'una formula di richiamo spettacolare dei suoi antichi punti di vista sulla « dirrealizzazione » portati a uno svolgimento organico ⁽³⁾.

Per Ortega non solo l'interesse dell'opera d'arte, ma la ragione d'essere del proprio « oggetto artistico », delle sue qualità puramente estetiche, implica l'incoercibile necessità di disumanizzare la sensazione, il punto di partenza. « L'oggetto artistico », afferma Ortega, « è artistico quanto meno è reale ».

Nonostante le riserve che fa sul reale, Ortega si sente sempre spinto verso l'assoluto, identificando una caratteristica effettiva della nuova arte — la volontà di stile — con una premessa azzardata: la disumanizzazione, nella catena vertiginosa delle deduzioni.

« Stilizzare è deformare il reale, dirrealizzarlo; stilizzazione implica disumanizzazione »; e viceversa: « non esiste altra maniera per disumanizzare che stilizzare ».

Nelle sue opere complete, approssimativamente a partire da *La rebelión de las masas* (1935) gli argomenti di questa indole diminuiscono e sono sostituiti da quelli filosofici, sociologici e politici.

Ad una osservazione di Fernando Vela (nel prologo a *Goethe desde dentro*) che gli faceva notare quest'abbandono, Ortega, un po' mondain

(3) *Op. cit.*, pag. 85.

zioni politiche al teatro che invade gli altri generi letterari e le altre arti. E' in rovina la pittura — i suoi esponenti sono i cubisti —, perciò i quadri di Picasso hanno l'aspetto di case in demolizione o di angolo del (mercato) Rastro. È in rovina la musica: Stravinsky in questi ultimi anni è un esempio di *detritus* musicale. E' in rovina... » ⁽⁵⁾.

Classicismo, apriorismo concettuale e sovracoscienza di D'Ors.

Il cultore più assiduo, convinto e fine dell'estetica che abbiamo avuto ultimamente in Spagna, il teorico più sveglio, legato ai progressi dell'arte contemporanea nel nostro paese, è senz'alcun dubbio, Eugenio D'Ors.

A differenza di Ortega, si dimostra più legislatore che spettatore, più apriorista (con un apriorismo concettuale, tempestivamente maturo e mai più rivisto), che storicista.

Non nasconde il suo apriorismo concettuale nel giudicare l'arte, poiché nelle sue valorizzazioni estetiche egli si fonda su alcune premesse previe, con cui circonda i suoi giudizi.

Per D'Ors l'arte non è l'espressione di vaghi sogni, d'immaginazioni incontrollate, né del genio intuitivo e confuso, ma degl'ideali che hanno un limite, delle forme modellate da un'intelligenza appassionata.

Con questa prevenzione, la sua critica parte da una esigenza di classicismo e di reazione contro tutte le forze demoniache e ne condiziona le preferenze.

Per capirne l'operato — lo abbiamo già detto — bisogna partire dalla base, dal caos del modernismo, da cui viene al mondo intellettuale D'Ors.

Di qui il suo esorcismo: la definizione in letteratura e la proporzione in arte.

Tuttavia la sua filosofia non s'è forgiata su un sistema di pedantesca rigidità, ma alla maniera dei greci: è venuta elaborandosi attraverso la quotidiana conversazione coi lettori, in una reazione dialogata di fronte ai successi più inauditi, che restavano così tranquilli e umanizzati, integrati nel rango che loro corrispondeva.

L'essenza delle sue teorie si trova riassunta, con severa dialettica, in *El secreto de la Filosofía*.

Ecco uno dei suoi pensieri più significativi: « Pensare è ridurre a un

(5) Fra i libri più seri sul pensiero di Ortega è importante quello del suo discepolo José GAOS, *Sobre Ortega y Gasset*, Imprenta Universitaria, Messico, 1957 e quello del P. Ramírez O. P., Ed. Herder, Barcellona, 1958. Vi sono pure i lavori dei suoi divulgatori, Julián Marias e Lain Entralgo. Dopo la sua morte diverse riviste gli hanno dedicato numeri monografici, come «La Torre» e «Asomante» di Puerto Rico, «Sur» di Buenos Aires, «Clavileño» di Madrid.

Estetica configuratrice.

Quando Ortega, molti anni or sono, disse che per D'Ors pensare non significa volere che una cosa sia in maniera certa, bensì, precisamente il contrario («volere, cioè, che le cose siano come sono»), si riferiva, senza dirlo, principalmente al senso della filosofia orteghiana. Per paradossale che sembri, D'Ors è discepolo di Kant quando esagera l'intellettualismo, la supremazia del «dover essere» sull'«essere» anche se egli la chiama «colonizzazione», «repressione», «coltivazione della natura», «volontà di stile».

Il tempo costituiva per lui un vero peccato. La chiarezza intellettuale suppone la creazione permanente dei giudizi e delle forme.

La creazione è sempre arte. Perciò, di fronte all'interpretazione addormentata e passiva dell'orientale, affermava che per lui, occidentale, «la vita è arte».

Confessava altresì che il suo modello era Goethe: «Addio Goethe, senza granduca!», era solito dirgli Paul Valery, quando lo trovava in società.

La stima che nutriva per Goethe è chiara nella sua *Valle de Josafat*; ed è interessante rilevare come D'Ors, autore di alcuni appunti di filosofia pura, sia stato capace di guardare ad essa e a tutto il suo ordine sistematico attraverso la configurazione goethiana, cioè attraverso uno dei profili estetici più notevoli della storia dell'umanità.

E deve molto anche a Nietzsche, più di quanto si suole immaginare; ma, non essendo agnostico in metafisica, né scettico in morale, allontanò molti radicalismi.

Filosofare per D'Ors significa ordinare la realtà sotto l'apparenza di figura. Lo spirito filosofico è «esprit geometrique» non nella concezione pascaliana (qualità estrosa, irriducibile e inadattabile d'un modo di pensare), ma nel suo significato immediatamente formale, plastico.

La filosofia, pertanto, è «visione», «disegno», è saper guardare e saper dare forma a quello che si è visto, configurarlo, disegnarlo. Il filosofo, come lo scrittore, persegue la «forma», perché il segreto degli esseri non si deve ricercare nel loro «interiore», ma nella loro «apparenza», nella loro figura.

Definire è essenzialmente delimitare, fissare i «contorni», dare la «forma». È vero filosofo chi possiede «il genio della pura rappresentazione», chi «vede» la realtà per immateriale che sia e, conseguen-

La sua filosofia non è mai consistita in pura contemplazione della realtà, alla quale non ha mai permesso di essere quella che è, ma il contrario: la sua filosofia è imposizione di forma.

Secondo D'Ors, il pensiero dev'essere configurato nella lotta morale del bene (che è lo spirito) contro il male (che è la natura), nel trionfo della cultura, nell'esaltazione del classicismo al di sopra di ogni sorta di barocchismo e romanticismo.

Tuttavia José Luis Aranguren, il suo più completo espositore, ritiene che il condizionamento estetico non sia l'ultima istanza estimativa del pensiero di D'Ors, ma che, al di sopra di esse, si alza un mondo morale al quale si attiene D'Ors come critico d'arte e filosofo, giacché la sua filosofia non è contemplativa, né fenomenologica, né analitica, bensì etica; filosofia di eliomachia, d'illustrazione, di missione e di cultura.

La definizione per D'Ors — dice Aranguren — non è un puro *modus sciendi*, ma un esorcismo dell'illuminato, infinito e smisurato. Ciò nonostante, altri recenti espositori di estetica, come il P. Iriarte S. J., considerano D'Ors fondamentalmente come un esteta, di quelli che vogliono fare della nostra vita un'opera d'arte e scolpire, con la fragile materia del divenire, la statua duratura di noi stessi ⁽⁸⁾.

Maeztu

Come D'Ors, anche Maeztu è antiromantico e reagisce di fronte al caos del modernismo e del '98 (di quest'ultimo movimento era stato in gioventù uno degli esponenti più insigni). Tuttavia differisce da D'Ors in molti punti, specialmente per una maggiore precisione dell'importanza della storia nel pensiero e della morale nell'arte.... Maeztu, antiromantico, divenne negli anni della sua permanenza in Inghilterra, a contatto con M. Hulme una delle figure che più hanno influito su Eliot e sulla rinascita di tutto ciò che quel settore rispettabilissimo rappresenta di moderno in quel paese.

Maeztu fu intimo amico di Hulme, pensatore che cominciò ad essere pienamente rivendicato, solo dopo 40 anni dalla sua morte....

Il nerbo del pensiero di Maeztu si trova sia nella critica ad Hulme, che considera il romanticismo come un infinito deposito di possibilità, che vola sugli abissi, attraverso gas esterni e con la parola infinita in tutte le sue linee; sia nella sua rivendicazione del classico, che considera l'uomo come un animale straordinariamente fisso e limitato, di natura

(8) Il lavoro di maggior valore sulla filosofia di D'Ors è ancora quello di José Luis ARANGUREN, *La filosofía de Eugenio D'Ors*, Espasa, Madrid, 1945. Esiste anche un « Homénaje » tributato dal gruppo di amici dell'« Academia breve de crítica de arte » che presiedeva il maestro. Madrid, 1955. Sull'angelologia cfr. il lavoro di P. H. Michel.

meramente un mezzo per un fine superiore, come, ad esempio, quello di suscitare l'amore.

Il culmine della dottrina dell'arte per l'arte o della bellezza per la bellezza Maeztu lo vede nell'arte astratta. Non dice che l'autonomia della bellezza sia il paganesimo, in opposizione al senso cristiano che stabilisce la supremazia dell'amore. Confessa di non sapere con chiarezza ciò che fu il paganesimo. Afferma solo che l'evoluzione dell'arte per l'arte, culminata nell'arte astratta, implica tutto un processo centrifugo dei valori; un processo di emancipazione, che, un po' per volta, ha condotto alla piena autonomia dell'arte.

Interessante ciò che dice a questo riguardo circa la dottrina di Croce. Maeztu denuncia il carattere areligioso dell'evoluzione alla quale ha condotto l'arte per l'arte.

Che cos'è la fibra estetica?

Maeztu è il pensatore che si pone questa domanda: « che cos'è la fibra estetica? ».

E risponde: « Una fibra prettamente estetica, che non è né umana, né vitale; una fibra la cui esistenza non si può dimostrare, né — credo — che sia stato dimostrato che si possa dimostrare ».

Le emozioni che chiamiamo estetiche gli sembrano essere in maniera inconcussa della stessa natura di quelle umane e vitali. Difatti in teatro noi ridiamo sia per un argomento comico, che per uno spettacolo di vita reale.

In maniera più cruda dice che la parola estetica è una disgrazia del pensiero occidentale. L'arte non ha quasi nulla a che vedere con la sensibilità. Αἴσθησις significa « sensazione ». I Greci non l'usarono mai riferita all'arte, ed avevano molta ragione. Un grande pittore ed un uomo indifferente alla pittura possono avere la stessa sensibilità visuale; come pure possono avere la stessa sensibilità uditiva il musicista e chi è negato per la musica.

Quello che in primo luogo fa l'artista non è la sensibilità e neanche il sapere, bensì l'amore: l'amore sia per la cosa espressa, che per il mezzo di espressione.

Maeztu capiva che nel momento in cui gli toccò vivere si preferiva l'amore per i modi di espressione, ma riteneva che si sbagliavano coloro che non ritenevano i tempi che corrono adatti per gl'ideali. « È vero — riconosceva — che sono falliti tutti quelli del secolo scorso, ma proprio perché essi hanno disfatti i vincoli sociali, sorge la necessità di

di riposo.... Abbiamo perciò il coraggio di confessare la nostra stanchezza e di riconoscere la nostra insensibilità per gl'ideali.

Non sono gl'ideali quelli che devono essere cambiati, ma la nostra posizione rispetto ad essi.

Letteratura eroica.

Conseguentemente Maeztu propugna la necessità d'una letteratura eroica che si opponga alla letteratura romantica che ci ha indeboliti e degradati; senza che ciò (lo riconosce) voglia dire che non vi siano stati in questo secolo grandi scrittori contrari alla corrente generale e che abbiano fatto del bene ai loro lettori. Parliamo della corrente dominante in queste sei o sette generazioni.

Maeztu ritiene che una letteratura eroica, in cui viene descritta la lotta della virtù con le tentazioni dev'essere molto più ricca, molto più intensa dell'altra in cui le genti si lasciano trasportare dagli istinti e dalle proprie inclinazioni; che si rivolgono al Dio dei romantici per giustificarsi, come se si sentissero trascinati dal supposto determinismo irresistibile della natura.

La letteratura eroica comprende quella romantica e la supera. E non avrà soltanto l'ossessione del male, ma la polarizzazione del bene, che ci mostra la possibilità della virtù, condizione della sua grandezza.

La condizione essenziale dev'essere la verità. A nulla serve dipingere la virtù come qualcosa di facile e spontaneo. In molti casi certamente non si può arrivare senza il sacrificio. Altre volte potrebbe testimoniarsi solo col martirio.

La letteratura eroica rischia spessissimo di diventare antipatica; ciò nonostante, trionferà, poiché ormai siamo stufo della menzogna letteraria, dell'ossessione del male e di non polarizzarci nel bene.

Nulla di strano, quindi, che Maeztu, vindice di Menéndez Pelayo nel nostro tempo e pensatore dell'ispanità, sia stato considerato dai giovani spagnoli come un protettore intellettuale della generazione che si esprime in termini bellici nel 1936 e che ancora nei boccioli novelli combatte battaglie intellettuali con la sopravvivenza intellettuale dei suoi antipodi.

Uno dei maggiori inconvenienti per valorizzare le idee estetiche di Maeztu è il carattere eminentemente giornalistico della sua opera, che solo adesso comincia ad essere raccolta in volumi e che permetterà una conoscenza più perfetta di lui.

Pensatore prettamente contro corrente, aveva un senso integrale della

romanzo, teatro), nonostante che le generazioni precedenti, ancora presenti, s'impegnino a consacrare e a perpetuare una problematica ed una impostazione superate.

Certamente oggi ancora nel mondo prettamente intellettuale si combattono dure battaglie, che non si possono paragonare con quelle che si combatterono sui campi di guerra. D'altra parte, morti Unamuno e Maeztu nel 1936, e diventati silenziosi gli altri intellettuali, tra cui Ortega, che da quella data sembrava vivere completamente al margine di ciò che accadeva in Spagna, ci restava, come intellettuale puro, appena la mente serafica di D'Ors, classico e statuario nelle sue preferenze estetiche, consacrato con una costanza esemplare al servizio della buona arte e dei nuovi suggerimenti, che egli s'incaricava di formulare con la sua caratteristica sottigliezza d'espressione e la sua squisita intelligenza. Morti i « signori », vi sono molti nomi nuovi; è vero che ancora non hanno raggiunto la maturità e, quello che è più sintomatico, vivono ancora appoggiati in gran parte ai significati delle figure passate: il che, in fin dei conti, significa pure un modo di definirsi storicamente.

Il panorama del pensiero ci si presenta, quindi, oggi, abbastanza ingarbugliato, sebbene vi si svolga una interessantissima battaglia nell'ordine spirituale, di cui si parlerà nel prossimo futuro, ma che ancora non ha avuto la debita ripercussione nel campo estetico. In questo campo comincia a mancare la bussola e le scarsissime riviste letterarie non sono in grado di dire ciò che in realtà dovrebbero.

A titolo orientativo possiamo dire che i nomi più quotati del pensiero estetico tendono a polarizzare le loro maggiori inquietudini — in generale in tono accademico — intorno alla *Revista de Ideas Estéticas*, pubblicata dal « Consejo Superior de Investigaciones Científicas ».

Per il resto, le correnti estetiche più importanti si riscontrano nel campo della poesia, che si allaccia con quella dei tempi passati, che cominciò con Rubén, Machado, Unamuno, Juan Ramón, e che ha trovato nella nuova rifioritura la più quotata riputazione dentro la lirica europea.

La segue, per importanza, la valorizzazione internazionale della danza spagnola, che nella manifestazione scenica, protetta dalla rinascita della musica spagnola con Falla, cominciò ad acquistare rinomanza nel 1934, con Antonia Mercé, « La Argentina », e Vicente Escudero. Dopo il 1940 questa danza ha fatto il giro trionfale per il mondo.

Tanto in musica che in pittura si seguono le premesse stabilite in precedenza dal cubismo e dal realismo.

Nel 1949, con notevole ritardo, irrompe violentemente la giovane pit-

Friedrich si occupa ampiamente della moderna lirica spagnola, sebbene in essa, come vedremo, sia da rilevare pure la potente influenza dell'elemento tradizionale.

Vi sono ancora altri elementi estetici che passano la frontiera in quegli anni immediatamente anteriori all'affermarsi di questa nuova generazione di poeti, tra cui figurano Alberti, Lorca, Guillén, Gerardo Diego, Salinas, Aleixandre; sono quelli delle arti raffigurative ed applicate.

Possono essere tutti raggruppati intorno al cubismo per i loro caratteri eminentemente tecnici, per il grande odio per gli aneddoti e ciò che è sentimentale, non privo, all'occasione, di umorismo.

Ma il cubismo era in sé perfettamente autentico. Anche da questo campo perverranno alla nuova generazione di poeti sufficienti emanazioni.

Sono gli anni dell'influsso letterario di Paul Valéry. Il suo impegno per una rigorosa costruzione tecnica e per una certa disamorata limpidezza, per il poetico, per il pittoresco, per l'architettonico faranno dell'« asepsia » la parola magica di allora. Lo stesso Dámaso Alonso, che appare nell'atto di accompagnare la generazione come il critico più idoneo, ci confessa adesso che le dottrine estetiche dell'anno 1927 all'incirca (che ad altri sembrarono inestimabili) a lui sembrarono avere spento ogni impulso creativo. Confessa di avere avuto bisogno della terribile scossa della guerra spagnola per potersi esprimere liberamente.

Nel 1927 Dámaso Alonso scriveva con grande sicumera le seguenti parole che scoprono l'andirivieni lirico più fondamentale della nuova poesia spagnola: « Sbagliarono la mira quelli che ritennero brutte le *Soledades*, perché non presentavano interesse di romanzo. Era precisamente quello che non dovevano, né potevano presentare. E' questo uno dei maggiori successi di Góngora ed uno di quelli che più si avvicinano al gusto dei nostri giorni: basti pensare all'attuale sgretolamento del romanzo e, in altr'ordine, ai nuovi indirizzi (puro piacere delle forme) che hanno aperto in pittura le porte al cubismo e derivati.

Quanto minore è l'interesse per il romanzo, tanto maggiore è l'ambito per i puri godimenti della bellezza. Contro l'interesse per il romanzo, l'interesse estetico. Al posto dell'interesse per il romanzo, la densa polimorfia di temi di bellezza. « Io rinnego oggi », aggiunge Dámaso Alonso, « la penna con cui scrissi quelle parole e l'estetica che respirano. Ipocrita senza saperlo, vergai l'espressione "romanzesco", così equivoca, invece di "vitale", "cordiale", "umano" che era in fondo quello che volevo dire e che mai ho ripudiato. Tutti cominciamo da sbandati: è il cammino di tutti gli uomini. Non mi vergogno.... Perciò smetterò

Adesso in Góngora si vedrà l'esploratore di nuove opinioni, il rinnovatore di temi e di tecnica, il poeta che purga, depura, che trova un linguaggio, che dà vita brillante e dilatata a parole e a giri.

Abbastanza sintomatico al riguardo è la conferenza di García Lorca.

Quando la nuova generazione letteraria celebrava il 3° centenario della morte di Góngora, una voce solitaria protestava e protesterà sempre contro Góngora: quella di Maeztu⁽¹²⁾.

Unamuno stesso, che fu anche antigongorino e che risentí di tutto, finí nel piú acuto barocchismo.

La vena tradizionale.

Ciò nonostante, la generazione anteriore al 1936, vista nel suo insieme, pur aperta a molti influssi esterni, è profondamente radicata nelle viscere nazionali e letterarie spagnole, fenomeno che si accentuerà tra quelli che verranno dopo quella data.

Fanno naturalmente eccezione i movimenti avanguardisti, che si pongono vestiti confezionati fuori di casa e che passano con la fugacità del momento.

Si dovrebbero fare parecchie distinzioni e porre restrizioni e tagli anche agli esordi del gruppo chiamato del 1927.

Ben presto v'è un fenomeno interessante. I poeti di questa generazione, coi lavori di Menéndez Pelayo a capo, perfezionati da Menéndez Pidal, da Cejador, da Dámaso Alonso, e prima che nella Biblioteca Vaticana si scoprissero il canzoniere galaico portoghese e quello recentissimo delle « jarcyas », dovettero gustare, bere, senza mai saziarsi, un tipo di poesia popolare, eminentemente tradizionale.

In precedenza Becquer, Rosalía de Castro ed altri poeti del secolo scorso, che tanto influirono su Juan Ramón, avevano cercato come fenomeno pari all'influenza di Heine, una vena di poeti piú fresca, piú sottile, molto piú profondamente « romantica » di quella strillona, fuori di quasi tutto il nostro romanticismo. Perfino lo stesso Dámaso Alonso è incerto se dire che « tutta la poesia del sec. XX proceda esattamente da qui » (Se lo dicesse si dovrebbe discutere con calma).

Dámaso, anche se piú volte volge lo sguardo verso quella vena⁽¹³⁾, non esita a porre Becquer sul frontespizio di un libro dedicato a poeti contemporanei.

(12) RAMIRO DE MAEZTU, *Góngora y la vanguardia literaria*, in « Les letras y la vida », Ed. Nazionale, pag. 232, Madrid, 1958.

(13) DÁMASO ALONSO, *Menéndez Pelayo, crítico literario*, Ed. Gredos, Madrid, 1956.

zione alla contesa immediatamente anteriore, ma senza attribuire a quella parola nessuna precisazione qualitativa o quantitativa.

Nessuno potrà negare adesso "umanità" alla poesia nuova » (14).

Questi andirivieni della poesia moderna spagnola, su un piano inconfondibile, sono relazionati con le tendenze estetiche della filosofia di Spagna.

Si notano in essa un'inquietudine e uno scoramento uniti all'anima del mondo moderno che la porta dal gongorismo al tremendismo.

La generazione del 1927 con la potente influenza di Jan Ramón Jiménez ha un « neopopolarismo » in Lorca e in Alberti, un creazionismo in Gerardo Diego, una poesia pura in Guillén e in Salinas, un surrealismo in Aleixandre, in Cernuda e in Alberti, in parte, anche in Lorca.

Questa generazione parlava più per mezzo di fantasmi, ma anche più per mezzo dell'uomo. Non fa meraviglia, quindi, che dallo stesso seno del surrealismo s'inizi la nuova tappa di riumanizzazione, che caratterizza la poesia, soprattutto quella posteriore al 1936.

La generazione del 1934 e i "neoromantici" del dopoguerra.

L'atteggiamento della nuova schiera di poeti, con la virata verso la riumanizzazione, è preso verso il 1934 e resta concretato nel libro *Abril* di Luis Rosales.

Tra i poeti che aspirano a questa riumanizzazione, svolge una parte di primo piano Miguel Hernández.

Il passato si rifugia sotto il nome di Garcilaso de la Vega, l'armonioso rinascimentista. Garcilaso rappresenta l'ordine, l'equilibrio, un certo romanticismo tremulo ed un profondo senso dell'architettura del verso. Garcilaso significa per questi poeti quello che l'abbagliante meraviglioso, l'originalissimo Góngora significò per quelli della generazione del 1927.

Questa generazione si volge ai classici del secolo d'oro. Oltre a Garcilaso, sono in special modo presenti Lope e il *Romancero* (15), ed in Miguel Herrera molto Calderón.

Ai nomi di Rosales e di Hernández bisogna aggiungere quelli di Panero con la sua poesia dall'accento umano e meditativo, di Vivanco dalla poesia religiosa, di Bleiberg, di Carmen Conde.

Tuttavia questa poesia, che s'è voluta presentare come eminentemente umana, è talvolta così disumana, come la precedente era giocherellona,

(14) *Idem*, *Poetas españoles contemporáneos*, loc. cit., pag. 188.

(15) Cfr. nota n. 4 a p. 1510 del presente lavoro.

Per quest'ultimo v'è pericolo che disprezzerà la poesia di alcuni suoi confratelli, cadendo nel peccato opposto a quello dei poeti puri.

E' cominciata la tappa della poesia spagnola che convenzionalmente si chiama « neoromantica ».

Denominazione, invero, convenzionale, per permettere ai poeti d'intendersi fra di loro, ma in realtà è un termine abbastanza improprio, perché partecipa solamente di alcuni caratteri di filiazioni romantiche e non, precisamente, dei più importanti ed essenziali.

Rafael Morales rappresenta coi suoi *Poemas del Toro* il primo anello della catena neoromantica. Senza disdegnare nessuna delle squisitezze espressive dei poeti neoclassici, cerca la sua sostanza nella vita stessa. Gli esseri semplici, gli oggetti umili sono la materia di cui si nutre l'opera di questo poeta, costellata di tenerezza e pietà.

Rappresenta il punto di massimo equilibrio e dà posto nella sua poesia all'argomento religioso, amoroso, sociale: tre canali per dove scorrerà la nuova poesia spagnola. Il poeta s'è convertito in un cantore del suo tempo, la poesia è qualcosa di più che arte: è un'anfora dove si salvano dal tempo e dallo spazio le anime dei suoi contemporanei.

E' patente l'orma di Antonio Machado e di Unamuno.

Juan Ramón, invece, sempre ammirato, non si trova così presente nelle opere.

La poesia ha spostato il suo centro magistrale verso una problematica radicata intorno all'uomo.

La poesia religiosa ha smesso di essere un puro gioco di concetti e una pia versificazione, e si è convertita in una voce calda di spiriti preoccupati dell'idea di Dio.

E' molto difficile riassumere in poche linee un periodo così ricco, come l'attuale; ma è bene richiamare l'attenzione di chi non lo conosce al seguente schema, pur ammettendo che molti di questi nomi non possano, a rigore, fregiarsi di un titolo, perché le tendenze s'interferiscono:

poesia *religiosa* di accento cattolico: Morales, Valverde, P. Jesús Tomé, Maruri, Antonio Murciano, José L. Lejada; di preoccupazione angustata: Blas Otero, J. Luis Hidalgo, Vicente Gaos; di esaltazione mistica, che alcuni arrivano a qualificare "panteistica": Carlos Bousoño;

neoromanticismo: Morales, Hierro, Cano, Bousoño, Pérez Valiente, Susana March;

tremendismo: V. Cramer;

poesia *filosofica*: metafisica: García Sol, Vicente Gaos; esistenzialista: Celaya, L. de Luis, García Sol; sociale: Celaya, Otero, Cramer, Angela Figuera, Nora, Angel Crespo, L. de Luis, García Sol;

cristiana pervade la poesia (compresa quella di Rafael Morales, dopo *Los desterrados*), deformata in alcuni scrittori da una tendenza sociale non sempre della migliore linea.

La poesia scende anche ai sobborghi, la si cerca nelle mani dei lavoratori, tra gli occhi indifesi....

Ciò nonostante, il romanzo spagnolo moderno si sente in rotta col precedente. E sebbene molti vogliano allacciarsi a Baroja, la grande figura rappresentativa del romanzo spagnolo del '98, siffatti allacciamenti sono più evidenti ad altri scrittori stranieri, specialmente nordamericani: a Faulkner, a Hemingway, a Fernández Santos, a Castillo Puche, a Saroyan e ad Antonio Maria Matute.

V'è un'isolata influenza di Valle Inclán in Ignacio Aldecoa; mentre, pur sembrando un paradosso, si nota molta influenza di Azorín, soprattutto nello stile e nella visione del paesaggio, in Delibes, in Pedro de Lorenzo, in Cela. (A proposito di Cela, si è esagerato quando lo si è considerato simile a Baroja; è, invece, molto differente. Baroja parla come un ideologo ed ha idee proprie; Cela è un preziosista, un retore, e non ha nessuna ideologia. Baroja è la natura; Cela la elaborazione. Baroja non ha un deliberato tremendismo; Cela si compiace della truculenza).

Un'influenza del decadentismo e della ideologia che si respira nella Parigi del dopoguerra si riscontra in Gotysolo con romanzi che sembrano scritti da un francese.

In generale il romanzo spagnolo contemporaneo è trattato da gente giovane, da franchi tiratori, in una Spagna, dove, a differenza di quello che avviene nella poesia, si sa poco del nuovo romanzo, e quello che si sa, si sa attraverso le traduzioni.

Il romanzo spagnolo contemporaneo, salvo pochissime eccezioni (tre nomi al massimo), continua ad essere una incognita.

Non mancano scrittori che hanno gettato il ponte col romanzo del secolo XIX, specie con quello di Galdós; essi sono: Ignacio Agusti, Zuzuneghi, Gironellas.

Nel teatro si verifica qualcosa di simile, come in Lorca autore, dove il drammaturgo, secondo l'opinione generale, è al di sopra del lirico ed è rimasto senza continuatori.

E' un fatto doloroso, perché Lorca, a differenza di Benavente, riuscì a modernizzare il teatro tradizionale spagnolo del secolo d'Oro e a imporre il suo forte accento poetico.

Ciò che Vossler desiderava nel teatro benaventino, possibilmente lo avrebbe trovato in García Lorca. Le osservazioni più importanti del teatro spagnolo contemporaneo sono quelle di Torrente Ballester (di cui ci

Uno degli scopi del mio libro *El acierto de la danza española* è quello di schematizzare le caratteristiche estetiche peculiari del ballo spagnolo. Libro raro, nel suo genere, in quanto che sono pochi gli scrittori spagnoli che si dedicano ad illustrare le loro danze e molto meno quelli che si dedicano ad interpretarle su un piano eminentemente estetico. Sono, invece, numerosi gli studi sul nostro folklore: e si spiega, per il ricco filone di migliaia di balli popolari che non si adulterarono e che si conservarono in molti angoli del paese (19).

Scultura e pittura: Gargallo, Julio González, Ferrant, Chillida, gli astrattisti.

Dopo l'apogeo raggiunto dai pittori spagnoli col cubismo e neorealismo — Picasso, Juan Gris, Miró, Dalí —, il primo grande impulso delle nuove modalità estetiche si registra nella scultura, in special modo in Pablo Gargallo, in Julio González e in Angel Ferrant.

Gargallo è nella scultura uno dei primi maestri dell'arte odierna, che ha potuto esprimere gli stati degli spiriti più sottili e commossi liberati dalle capacità della materia. Ha compiuto la grande impresa di modellare (nonostante i suoi precedenti cubisti) non il massiccio, ma il vano; non la materia, ma il vuoto. Ha risentito molto l'influenza di Picasso. Figlio di fabbro, fu uno dei primi a trasferire alla scultura la sua passione per i metalli. Campeggia nella moderna estetica e mentre è un artigiano onesto, la sua arte mostra un'interessante sintesi del figurativo e dell'astratto.

Julio González, figlio di orafo, con radici nel modernismo catalano, uomo di forti crisi spirituali, va più in là di Gargallo nel processo di astrazione, utilizzando tecniche nuove come la saldatura autogena. Il suo periodo di maggiore interesse per i critici è l'ultimo, quando segue la moda spagnola e fa una scultura senza riferimenti a scuole. La versione plastica sorge dall'intimo dell'artista, che sopprime la nozione dello spazio e del volume. Lascia angoli, bacchette, righe di metallo, che agiscono per semplice virulenza espressiva in uno spirito riconcentrato e arido di tendenziosa asperità. Tuttavia, all'improvviso, negli ultimi anni di vita (muore nel 1940), nella sua arte appare un effetto realista, che crea alcune delle opere più interessanti del nostro secolo. E' un fenomeno di cui abbiamo già parlato, trattando dell'influenza della guerra spa-

(19) VICENTE MARRERO, *El acierto de la danza española*, Madrid, 1952. Ottima la raccolta del fior fiore delle danze popolari di M. GARCÍA MATOS, *Danzas populares de España*, Sección Femenina, Madrid, 1957.

La nuova architettura spagnola.

Il rifiorire dell'architettura spagnola è di data molto recente.

Pochi anni or sono, gli architetti cominciarono a dare battaglia ad alcune tendenze che un giorno ebbero una seria ragione di essere, ma che ora risultavano false, caduche ed inattuali.

Il fronte di battaglia si stabilì dapprima nell'interno. Assicurateci alcune basi di operazioni, si passò all'altro lato delle nostre frontiere.

Il fatto che da alcuni anni a questa parte un gran numero di premi internazionali di architettura siano stati vinti da Spagnoli meravighierà e confonderà quelli che eventualmente potevano pensare che l'architettura spagnola attuale non risponda alle tendenze più innovatrici e che nella maggior parte si trovi ancora addormentata di nostalgie tradizionali.

Vero è che negli anni che seguirono la fine della guerra di Spagna gli architetti volsero i loro occhi amorevoli alle più grandi realizzazioni del genio architettonico ispanico, che servirono di modello alle costruzioni di quegli anni, soprattutto a quella ufficiale.

Ma, per bellissimi che siano l'Escorial e il Museo del Prado, non si potevano continuamente ripetere questi ed altri edifici singolari. La reazione si produsse con maggiore virulenza, com'era naturale, tra i giovani, che adottarono le più audaci tendenze con l'entusiasmo dei proseliti.

Una delle prime battaglie vinte fu quella di Miguel Fisac nella gara di Architettura Religiosa, che si tenne a Vienna nel 1955. Vi concorsero i più rinomati architetti di Francia, Germania, Svizzera ed U.S.A..

Anche in quell'importante competizione internazionale, che è la Triennale di Milano, l'architettura spagnola impressionò nel 1951, con il suo originale Padiglione, opera degli architetti barcellonesi Cordech e Valls, che ottenne il gran premio sulle molte nazioni partecipanti.

Nella X Triennale, che ebbe luogo nel 1954, la Spagna ottenne di nuovo il massimo riconoscimento per il suo padiglione, progettato da Vázquez Molezún: ivi furono ammirate la scultura astrattista di Chillida e le gioie di Dalí.

Nella XI Triennale, nel 1957, García de Paredes e Javier Carvajal ottennero medaglie d'oro.

Nella prima gara internazionale bandita dalla Compagnia Nord-americana d'alluminio Reyhold Metals per premiare l'opera meglio forgiata in quel metallo vinse la Spagna (Ortiz Echagüe, Manuel Barbero e Rafael de la Joya), su 86 progetti presentati da 26 paesi.

Recentemente il Premio dell'Esposizione di Bruxelles del 1958 è stato assegnato al padiglione spagnolo.

« Consejo Superior de Investigaciones Científicas », è l'organo che polarizza le preoccupazioni estetiche del pensiero spagnolo contemporaneo e chi s'interessa di questi studi vi può trovare la migliore guida. Di solito vi collaborano i più notevoli cultori di questa disciplina, come Camón Aznar, profondo pensatore, e il critico d'arte di maggiore autorità dopo la morte di D'Ors, Mirabent, morto di recente, aperto a tutte le ultime preoccupazioni estetiche dell'estero, F. Maldonado, Valverde, Chueca, Sopeña, Frutos, Balbín Lucas, Sánchez Muniain, E. Aguado, Rey Altuna, Lascaris Comnèno...

